



INFORMAÇÃO ARQUIVÍSTICA

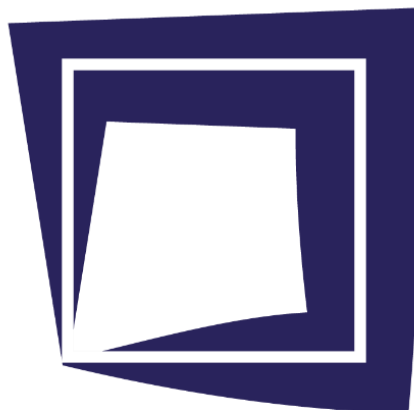
Revista da Associação dos Arquivistas do Estado do Rio de Janeiro

ISSN: 2316-7300

**ESTUDOS E PRÁTICAS EM ARQUIVOS DE IMAGENS E AUDIOVISUAIS E NA
PRESERVAÇÃO DE SEU PATRIMÔNIO DOCUMENTAL**

Volume 11, Número 1
jan./jun., 2026

INFORMAÇÃO
ARQUIVÍSTICA



A revista Informação Arquivística é um periódico científico eletrônico, de periodicidade semestral, da AAERJ, que contempla a publicação e a divulgação de trabalhos e pesquisas relacionadas ao campo da Arquivologia e suas relações interdisciplinares, no âmbito nacional e internacional.

Editores

Beatriz Kushnir | Editora Científica
Rachel Ferreira Torres | Editora Executiva
Wagner Ramos Ridolphi | Editor Executivo

Editoras do Dossiê

Rosa Inês de Novais Cordeiro
Marina Cavalcanti Tedesco

Conselho Editorial

Daniel Flores
Francisco Alcides Cougo Júnior
Natália Bolfarini Tognoli
Roberta Pinto Medeiros

Conselho Consultivo

Adalson de Oliveira Nascimento
Ana Célia Rodrigues
Angélica Alves da Cunha Marques
Anna Carla Almeida Mariz
Armando Malheiro da Silva
Clarissa Moreira dos Santos Schmidt
Eva Cristina Leite da Silva
Georgete Medleg Rodrigues
Ivana Denise Parrela
José Maria Jardim
Katia Isabelli de Bethania Melo de Souza
Luciana Quillet Heymann
Moisés Rockembach
Paulo Roberto Elian dos Santos
Renato Tarciso Barbosa de Sousa
Thiago Henrique Bragato Barros
Vanderlei Batista dos Santos
Vitor Manoel Marques da Fonseca

Capa e Projeto Gráfico

Cícero Naja e Pedro Carvalho (Cubile Editorial)

INFORMAÇÃO ARQUIVÍSTICA

ISSN 2316-7300

aaerj.org.br/ojs/index.php/informacaoarquivistica/

@informacao.arquivistica

revista.informacaoarquivistica@gmail.com

I43 Informação Arquivística: revista da Associação dos Arquivistas do Estado do Rio de Janeiro (AAERJ). v. 1, n. 1 (jul./dez. 2012) - Rio de Janeiro: AAERJ, 2012 –

Semestral

ISSN 2316-7300

Versão eletrônica disponível em:

<http://www.aaerj.org.br/ojs/index.php/informacaoarquivistica>

1. Arquivologia - Periódicos. 2. Ciência da Informação - Periódicos. I. Associação dos Arquivistas do Estado do Rio de Janeiro (AAERJ).

CDD 020

Licença Creative Commons Attribution (CC BY) 4.0 International.



Associação dos Arquivistas do Estado do Rio de Janeiro (AAERJ)

Avenida das Américas, 4200, Bloco 1, sala 305

CEP 22640-907 - Barra da Tijuca, Rio de Janeiro-RJ

www.aaerj.org.br | @aaerj_oficial

aaerj@aaerj.org.br

Diretoria (Gestão 2025-2028)

Presidente: Wagner Ramos Ridolphi

Vice-Presidente: Caroline Buiz Cobas Costas

Secretária Geral: Monique Francis de Macedo Santana Amorim

Tesoureira: Claudia de Castro Bemfica

Suplente: Luiz Filipe Medina Bastos



SUMÁRIO

EDITORIAL

EDITORIAL (18ª EDIÇÃO)

Beatriz Kushnir, Rachel Ferreira Torres, Wagner Ramos Ridolphi

9

APRESENTAÇÃO DO DOSSIÊ

Rosa Inês de Novais Cordeiro, Marina Cavalcanti Tedesco

11

DOSSIÊ ESTUDOS E PRÁTICAS EM ARQUIVOS DE IMAGENS E AUDIOVISUAIS E NA PRESERVAÇÃO DE SEU PATRIMÔNIO DOCUMENTAL

ARQUIVOS DE IMAGEM: uma análise de domínio da produção científica brasileira em Ciência da Informação

José Augusto Chaves Guimarães, Telma Campanha de Carvalho Madio,
Vinícius Gustavo Franco

17

DA CRIAÇÃO CINEMATOGRAFICA À ORGANIZAÇÃO ARQUIVÍSTICA: comportamento informacional, gênese documental e o arquivo pessoal de Helena Solberg

Rosa Inês de Novais Cordeiro, Marina Cavalcanti Tedesco

41

REPRESENTAÇÃO TEMÁTICA DE FOTOGRAFIAS: entre fundamentos teórico-metodológicos e tecnologias emergentes

Célia da Consolação Dias

64

CONTRA-ARQUIVO: polissemia de um conceito

Carolina Amaral de Aguiar, Patrícia Furtado Mendes Machado, Thaís Continentino Blank

84

NADIE CONSERVA ALGO QUE NO SABE QUE EXISTE: prácticas de archivo y memoria

Delfina Isabel Cabrera, Cecilia Nuria Gil Mariño

101

Seção Projetos e práticas em acervos

A CRIAÇÃO DE UM PROJETO DE PRESERVAÇÃO AUDIOVISUAL PARA O ACERVO DE FILMES UNIVERSITÁRIOS DA PUC MINAS

Pedro Vaz Perez

129

DO ANALÓGICO AO DIGITAL: desafios para preservação da memória institucional da Pinacoteca de São Paulo

Eliane Barbosa, Asa Fujino

145

MARGOT BENACERRAF: su vida em imágenes

Milvia Villamizar Bernal

159

OS DESAFIOS DE PRESERVAÇÃO E ACESSO DO ACERVO DE FILMES EM PELÍCULA DO MUSEU DE COMUNICAÇÃO SOCIAL HIPÓLITO JOSÉ DA COSTA

Estela Machado Winter Galmarino Louise Ayang Folgiarini, Vivian Eiko Nunes Fujisawa

174

PRESERVAÇÃO DO ACERVO FILMOGRÁFICO DO ARQUIVO PÚBLICO DO DISTRITO FEDERAL: especificidades e desafios de um arquivo regional

Lila Silva Foster, Débora Lúcia Vieira Butruce, Wilson Carlos Jardim Vieira Júnior

189

REENCONTRAR A NOTÍCIA: a preservação dos telejornais da TV Tupi na Cinemateca Brasileira

Eduardo Victorio Morettin, Rodrigo Archangelo, Bruno Couto Porpora, Carolina Viganó Menezes, Catarina Silva Bijotti, Giuliana Ghiraldelli Moreira

211



EDITORIAL



EDITORIAL DA 18ª EDIÇÃO

Caros leitores, no 1º. semestre deste ano, a Comunidade Arquivística vivenciou, depois de quase 15 anos, a 2ª Conferência Nacional de Arquivos (2ª. CNArq). Adiada diversas vezes nos anos recentes e depois de fases estaduais que necessitavam de tempo, organização e comprometimento, mas aconteceram de forma bastante veloz. Esse momento preparatório incidiu entre março e abril de 2026, e possibilitou 24 etapas estaduais e dez etapas livres. Essas discutiram e aprovaram as propostas que foram debatidas em Brasília.

A partir deste cenário, o professor José Maria Jardim elaborou uma análise publicada no *Giro da Arquivo* e debatida num “esquenta” à 2ª CNArq, no dia 21 de maio, na Universidade Federal Fluminense (UFF), e que pode ser vista no link <https://www.youtube.com/watch?v=5b-qi90VEj4>. Para Jardim, “as proposições, dos mais diferentes matizes, mostram um ‘Brasil arquivístico’ plural, diverso e nada homogêneo” (<https://girodaarquivo.substack.com/p/entre-a-proposta-e-a-politica-uma>).

A 2ª CNArq aprovou 18 diretrizes, três por cada um dos seis eixos e 38 moções. Esse universo está voltado para a valorização profissional, a preservação da memória, a transparência pública, a eleição de diretores dos arquivos públicos nos três níveis de governo, a defesa de acervos arquivísticos, entre outros temas. A partir do novo colegiado eleito para o Conselho Nacional de Arquivos (CONARQ), finalizado em agosto de 2026 e para posse em breve, esperamos o cumprimento destas já que algumas impuseram tempo para efetivação.

Isto posto, mais uma vez é com enorme satisfação que a AAERJ divulga esse novo número da revista *Informação Arquivística*. Envolvemos todos os esforços ao nosso alcance para que aqui se institua um espaço de debates e de registros das discussões acadêmicas que fomentam nacional e internacionalmente a área.

O primeiro número da *Informação Arquivística* do ano é composto pelo dossiê organizado pelas professoras Rosa Inês de Novais Cordeiro e Marina Cavalcanti Tedesco, que agradecemos enormemente o esforço e a parceria para construir um



número plural, diverso e profundo acerca dos arquivos de imagens e audiovisuais. Preocupações com a preservação e o valor como patrimônio documental, são motes que forjam a conversa entre diferentes áreas do conhecimento dessas fotografias que cada artigo nos desenha.

Além disto, estamos abertos a receber propostas de dossiês. Então, nos acompanhe no Facebook, no X (antigo Twitter) e no Instagram. Reforçamos o nosso desejo de podermos contar com resenhas dos livros recentemente lançados. E tendo uma ideia, no envie pelo e-mail revista.informacaoarquivistica@gmail.com e no assunto coloque: Sugestão Resenha.

No “Espaço Memória”, seria importante recebermos de vocês fotos dos eventos em que estiveram conosco. Além, é claro, de depoimentos escritos de até uma lauda, nos contado sobre sua experiência associativista.

Aqui como em todos os espaços comunitários, seremos um reflexo das colaborações de cada um de vocês. Estamos abertos para possibilitar que a sua reflexão encontre eco. Aguardamos suas críticas e sugestões.

Até,

Beatriz Kushnir | Editora Científica
Rachel Ferreira Torres e Wagner Ramos Ridolphi | Editores Executivos



APRESENTAÇÃO DO DOSSIÊ “ESTUDOS E PRÁTICAS EM ARQUIVOS DE IMAGENS E AUDIOVISUAIS E NA PRESERVAÇÃO DE SEU PATRIMÔNIO DOCUMENTAL”

O tema deste dossiê e os estudos aqui reunidos nos colocam, de imediato, diante da constatação de que a abordagem dos arquivos de imagens e audiovisuais, assim como as questões que envolvem sua preservação e o reconhecimento de seu valor como patrimônio documental, dificilmente se sustentam fora do diálogo entre diferentes áreas do conhecimento e práticas, com suas implicações sociais, culturais e técnicas. Esse diálogo requer, igualmente, curiosidade, atenção e abertura à pluralidade de perspectivas que atravessam esse universo documental.

É justamente dessa diversidade de olhares, perspectivas e experiências que emerge uma questão que, por diferentes caminhos, perpassa os artigos reunidos neste dossiê: os percursos teóricos e práticos possíveis para abordar a complexidade dos arquivos de imagens e audiovisuais e de sua preservação.

Essa complexidade adquire novos contornos diante das transformações tecnológicas que incidem sobre a produção, a organização, a preservação e o acesso às imagens e aos audiovisuais. Ao mesmo tempo, observa-se a ampliação dos estudos desenvolvidos em diferentes áreas e dos espaços de formação relacionados à preservação desses acervos, o que renova questões, práticas e diálogos nesse campo. Nesse cenário, cabe também ampliar a discussão acerca das categorias de arquivos no âmbito da legislação arquivística brasileira, especialmente diante das alterações introduzidas pelo Decreto nº 12.599/2025.

É nesse quadro que se insere o dossiê temático ***Estudos e Práticas em Arquivos de Imagens e Audiovisuais e na Preservação de seu Patrimônio Documental***, que reúne artigos de natureza conceitual e teórico-metodológica, ao lado de estudos dedicados a projetos e práticas desenvolvidos em diferentes acervos e instituições, que compõem um conjunto no qual saberes, perspectivas e experiências profissionais convergem em torno das questões inerentes aos arquivos de imagens e audiovisuais



e à sua preservação. O dossiê compreende 11 artigos, distribuídos em duas partes que, a partir de enfoques próprios, se complementam e dialogam entre si.

A primeira parte é inaugurada pelo artigo **Arquivos de imagem: uma análise de domínio da produção científica brasileira em Ciência da Informação**, de José Augusto Chaves Guimarães (UNESP), Telma Campanha de Carvalho Madio (UNESP) e Vinícius Gustavo Franco (UNESP), que, sob a perspectiva teórico-metodológica da análise de domínio, examina a produção científica sobre imagens fixas e em movimento na literatura brasileira em Ciência da Informação. O estudo contempla autorias, vinculações institucionais, veículos de publicação, cronologia dos trabalhos, referentes teóricos mais citados e abordagens temáticas expressas nas palavras-chave.

A seguir, Rosa Inês de Novais Cordeiro (UFF) e Marina Cavalcanti Tedesco (UFF), em **Da criação cinematográfica à organização arquivística: comportamento informacional, gênese documental e o arquivo pessoal de Helena Solberg**, abordam, no âmbito dos estudos sobre arquivos pessoais de cineastas, as relações entre o comportamento informacional e o processo criativo dos artistas, a gênese da produção documental decorrente desse processo e sua organização arquivística, com o arquivo pessoal da diretora Helena Solberg como campo empírico. O percurso teórico-metodológico conjuga referenciais da Arquivologia, da Ciência da Informação e dos estudos de Cinema.

Na sequência, Célia da Consolação Dias (UFMG), em sua pesquisa intitulada **Representação temática de fotografias: entre fundamentos teórico-metodológicos e tecnologias emergentes**, aborda a representação temática de fotografias no âmbito da formação acadêmica, a partir da aproximação entre as abordagens teórico-metodológicas da área e o uso da inteligência artificial. Por meio de um experimento realizado na disciplina *Estudo e Prática de Indexação de Fotografias*, examina metodologias de indexação e os resultados alcançados pelos estudantes e discute também o uso de ferramentas de inteligência artificial nesse processo.

Carolina Amaral de Aguiar (USP), Patrícia Furtado Mendes Machado (PUC-Rio) e Thaís Continentino Blank (FGV CPDOC), em **Contra-arquivo: polissemia de um conceito**, refletem sobre o contra-arquivo como noção em movimento e postura crítica diante dos usos hegemônicos dos arquivos e das imagens de arquivo. As autoras o abordam como prática atravessada por escolhas estéticas, políticas e afetivas, capaz de conferir visibilidade a experiências e memórias historicamente silenciadas, por meio de estratégias de pesquisa, curadoria, montagem e reinscrição que tensionam protocolos institucionais e estabelecem outras relações com a memória, o esquecimento e a história. Com base na literatura e nas discussões do Seminário

Arquivo e Contra-Arquivo: Política e Migração das Imagens (2024), apresentam um panorama crítico do debate.

Encerra esta primeira parte do dossiê **Nadie conserva algo que no sabe que existe: prácticas de archivo y memoria en América Latina**, de Delfina Isabel Cabrera (Universität zu Köln) e Cecilia Nuria Gil Mariño (CONICET/UdeSA). Ao examinarem iniciativas heterogêneas, como projetos de cinemas indígenas, arquivos comunitários e festivais de cinema, Cabrera e Mariño propõem, em uma abordagem propositiva e provocativa, avançar na formulação da noção de "cuerpo-archivo", a fim de conferir visibilidade àquilo que o arquivo colonial-moderno apagou ou excluiu e, ao mesmo tempo, discutir até que ponto tais iniciativas podem ser consideradas arquivos. A proposta direciona o enfoque às práticas que sustentam e reativam a memória audiovisual e relaciona a práxis situada às formas pelas quais a memória se constitui, atualiza e transmite nas práticas sociais, assim como às disputas políticas e institucionais que atravessam sua preservação, circulação e acesso.

A segunda seção do dossiê, conforme seu nome já indica, está dedicada a **Projetos e práticas em acervos**. Os trabalhos reúnem experiências desenvolvidas em diferentes contextos institucionais e com acervos de distintas naturezas, que contemplam procedimentos de organização, tratamento técnico, preservação, digitalização, acesso e difusão de imagens e audiovisuais. A abrangência dessas experiências permite, ainda, apreender desafios relacionados às condições materiais dos suportes, à infraestrutura, à formação profissional e às estratégias institucionais de preservação e apontar diferentes caminhos para a salvaguarda e a ampliação do acesso a esse patrimônio.

Em **A criação de um projeto de preservação audiovisual para o acervo de filmes universitários da PUC Minas**, Pedro Vaz Perez (PUC Minas) se volta para o projeto de preservação do acervo audiovisual analógico da PUC Minas, desenvolvido no âmbito do Laboratório Universitário de Preservação de Arquivos e Acervos Audiovisuais (Lunar). A iniciativa envolve descrição (catalogação), revisão técnica, conservação e pesquisa historiográfica de um conjunto heterogêneo de filmes universitários produzidos desde os anos 1960. São apresentados os primeiros resultados do projeto, referentes aos fundos Padre Massote e Paulo Pereira, além das perspectivas de elaboração de um plano para a digitalização progressiva do material.

Em **Do analógico ao digital: desafios para preservação da memória institucional da Pinacoteca de São Paulo**, Eliane Barbosa (Pinacoteca de São Paulo) e Asa Fujino (USP) analisam as condições de preservação do acervo audiovisual da instituição, com ênfase nas fitas *Video Home System* (VHS), suporte de baixa durabilidade e elevado risco de perda. O acervo reúne cursos, palestras, debates,



entrevistas, videoaulas e práticas educativas que integram a trajetória da Pinacoteca e da arte brasileira. Sua preservação enfrenta desafios relacionados às condições físicas, de uso e armazenamento dos suportes, à ausência de metadados descritivos e à insuficiência de recursos financeiros, profissionais especializados e equipamentos adequados.

Em **Margot Benacerraf: su vida en imágenes**, Milvia Villamizar Bernal (Fundación Audiovisual Margot Benacerraf) traz ao conhecimento o arquivo fotográfico de Margot Benacerraf, pioneira do cinema venezuelano e latino-americano. Com aproximadamente 4.450 fotografias, o acervo percorre sua trajetória pessoal e profissional e reúne registros de *Reverón* e *Araya*, além de projetos cinematográficos não realizados. Destacam-se os registros de momentos do processo de criação cinematográfica, que abrangem pesquisa, preparação, filmagem, montagem e promoção das obras, assim como a participação da própria Margot Benacerraf na identificação e organização do acervo, posteriormente ampliada em consonância com sua trajetória profissional. A autora aborda também aspectos relativos à conservação e ao acesso. O artigo assume especial significado ao integrar este dossiê no ano do centenário de nascimento da cineasta, celebrado em 14 de agosto.

Em **Os desafios de preservação e acesso do acervo de filmes em película do Museu de Comunicação Social Hipólito José da Costa**, Estela Machado Winter Galmarino (MuseCom), Louise Ayang Folgiarini (MuseCom) e Vivian Eiko Nunes Fujisawa (Governo do Estado do RS) abordam os desafios de preservação do conjunto de mais de 3.500 títulos que integram o Setor de Cinema da instituição, entre filmes de ficção, cinejornais, documentários, telejornais, filmes publicitários e domésticos. Parte dessas obras constitui registros únicos, que documentam acontecimentos políticos, transformações econômicas e urbanas, manifestações culturais e religiosas, entre outros aspectos da memória e do patrimônio audiovisual gaúcho. As autoras destacam o tratamento técnico das películas, com ênfase nos procedimentos de revisão, conservação, documentação e sistematização das informações, processos fundamentais para sua preservação, acesso e difusão.

Lila Silva Foster (UnDF), Débora Lúcia Vieira Butruce (ArPDF) e Wilson Carlos Jardim Vieira Júnior (Instituto Latinoamerica), em **Preservação do acervo filmográfico do Arquivo Público do Distrito Federal: especificidades e desafios de um arquivo regional**, apresentam os caminhos percorridos pelo projeto “Preservação do Acervo Filmográfico do Arquivo Público do Distrito Federal: pesquisa, tratamento e digitalização”, e os relacionam às especificidades e aos desafios da preservação audiovisual no Brasil e à importância dos arquivos regionais. O projeto busca estruturar um sistema de preservação no ArPDF, que envolve diagnóstico e inventário do acervo,

descrição e registro das informações em base de dados, formação da equipe e implantação de uma central de digitalização. Os resultados parciais ressaltam a relevância dos acervos filmográficos, particularmente dos registros amadores e não hegemônicos, para a preservação de narrativas plurais e a ampliação dos repertórios da memória coletiva.

Encerra este dossiê **Reencontrar a notícia: a preservação dos telejornais da TV Tupi na Cinemateca Brasileira**, de Eduardo Victorio Morettin (USP), Rodrigo Archangelo (Cinemateca Brasileira), Bruno Couto Porpora (Cinemateca Brasileira), Carolina Viganó Menezes (Cinemateca Brasileira), Catarina Silva Bijotti (Cinemateca Brasileira) e Giuliana Ghiraldelli Moreira (Cinemateca Brasileira). O artigo apresenta a metodologia de pesquisa e descrição (catalogação) das telerreportagens do Fundo Tupi, depositado na Cinemateca Brasileira, estruturada em quatro etapas: pré-visionamento, visionamento, descrição (catalogação) e difusão. O trabalho associa o exame dos filmes ao cotejamento com roteiros de locução, a Base Tupi e outras fontes, o que permite recuperar seus contextos originais de veiculação e qualificar a descrição (catalogação), a preservação e o acesso. Até outubro de 2025, mais de 3 mil filmes haviam sido visionados, descritos (catalogados) e digitalizados, com previsão de disponibilização de 200 horas de telerreportagens ao final do projeto. A experiência ressalta o potencial da articulação entre a instituição de memória e a pesquisa acadêmica para a produção de conhecimento e a preservação da memória do telejornalismo brasileiro.

Rosa Inês de Novais Cordeiro

Professora Titular da Universidade Federal Fluminense (UFF)

Marina Cavalcanti Tedesco

Professora Associada II da Universidade Federal Fluminense (UFF)

**DOSSIÊ ESTUDOS E PRÁTICAS EM
ARQUIVOS DE IMAGENS E
AUDIOVISUAIS E NA PRESERVAÇÃO
DE SEU PATRIMÔNIO DOCUMENTAL**



ARQUIVOS DE IMAGEM: uma análise de domínio da produção científica brasileira em Ciência da Informação

Image files: a domain analysis of Brazilian scientific production in Information Science

JOSÉ AUGUSTO CHAVES GUIMARÃES¹
TELMA CAMPANHA DE CARVALHO MADIO²
VINÍCIUS GUSTAVO FRANCO³

Resumo

Tendo por objeto as imagens fixas e em movimento objetivou-se identificar a produção científica brasileira sobre o tema na área de Ciência da Informação. Para tanto, partiu-se de um resgate da questão dos arquivos de imagem e o papel que a fotografia desempenha no transcurso histórico dessa temática para, posteriormente, abrir espaço para outras modalidades imagéticas. Em seguida e de modo a subsidiar metodologicamente o trabalho, abordou-se a análise de domínio para a caracterização de contextos de produção científica, notadamente em seus diálogos interdisciplinares, com especial destaque para a abordagem bibliométrica prevista por Hjørland (2002). Os resultados, a partir de busca livre (no título, resumo, palavras-chave ou no corpo do texto) na base BRAPCI, pelos termos "arquivos de imagens" e "arquivos audiovisuais" resultou em 35 documentos nos quais foram analisadas as autorias, as vinculações institucionais, os veículos de publicação, a cronologia dos trabalhos, os referentes teóricos mais citados e as abordagens temáticas evidenciadas nas palavras-chave. Conclui-se que o tema vem recebendo efetiva atenção da Ciência da Informação brasileira, em diferentes enfoques interdisciplinares que, por sua vez, pautam-se em diversificadas premissas teóricas que sustentam esta disciplina e suas características fundamentais.

¹ Professor Sênior do Departamento de Ciência da Informação da Universidade Estadual Paulista (UNESP). E-mail: chaves.guimaraes@unesp.br.

² Professora Associada do Departamento de Ciência da Informação da UNESP. E-mail: telma.madio@unesp.br.

³ Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da UNESP. E-mail: vinicius.g.franco@unesp.br.



Palavras-chave

Arquivos de imagem. Arquivos audiovisuais. Análise de domínio. Produção científica.

Abstract

This paper aims to identify the Brazilian scientific production on image and audiovisual archives in the field of Information Science. To this end, we began by revisiting the issue of image archives and the role that photography plays in the historical development of this theme, subsequently opening up space for other types of imagery. Next, in order to provide methodological support for the work, domain analysis was used to characterize scientific production contexts, notably in their interdisciplinary dialogues, with special emphasis on the bibliometric approach proposed by Hjørland (2002). The results, based on a free search (in the title, abstract, keywords, or body of text) in the BRAPCI database using the terms "image archives" and "audiovisual archives" resulted in 35 documents in which the authorship, institutional affiliations, publication vehicles, chronology of works, most cited theoretical references, and thematic approaches evidenced in the keywords were analyzed. It was concluded that the topic has been receiving effective attention from Brazilian Information Science environment, under different interdisciplinary approaches that, in turn, are based on diverse theoretical premises that underpin this discipline and its fundamental characteristics.

Keywords

Image archives. Audiovisual archives. Domain analysis. Scientific production.

1 INTRODUÇÃO

A imagem cotidiana de um arquivo remete tradicionalmente a caixas de documentação textual, notadamente para fins burocráticos. No entanto, as imagens — fotografias, audiovisual, mapas, gravuras, plantas e arquivos digitais — constituem uma parte vital e relevante do patrimônio documental.

Diferente de uma coleção de museu, onde uma imagem pode ser valorizada puramente por sua estética ou autoria artística, no arquivo a imagem é, antes de tudo, um documento. Ela é um registro de uma atividade, uma prova de um acontecimento ou o subproduto de uma função administrativa.

Para compreender as imagens nos arquivos, é preciso entender que elas não são peças soltas (avulsas), na medida em que possuem organicidade em virtude de seu

vínculo com o produtor (seja ele uma pessoa ou uma instituição) e mesmo o contexto dessa produção, aspectos que lhe asseguram a preservação de um valor probatório. A isso se alia sua natureza polissêmica pois, diferentemente do documento textual, abre margem a diversas interpretações. No entanto, em sua organização arquivística, é necessário que se atenha às funções para as quais aquele documento imagético foi criado.

A existência de imagem em Arquivos remonta há séculos, pois os mapas, enquanto registros oficiais de explorações, documentos militares, tratados de limites e levantamentos cadastrais, já faziam parte da documentação oficial. A isso se aliam as plantas arquitetônicas e de engenharia, os retratos, os esboços em estudos científicos, e toda uma diversidade de diversos registros visuais criados manualmente.

No entanto, a guarda de imagens em arquivos começou a se intensificar no final do século XIX e início do século XX, acompanhando a popularização da fotografia e o reconhecimento do seu valor probatório e histórico. Nesse período, inicia-se o reconhecimento e primazia da tecnologia, primeiramente da fotografia, posteriormente das imagens em movimento e finalmente do digital, como arquétipo na produção de imagens.

As imagens nos arquivos são divididas em grandes categorias segundo o Dicionário Brasileiro de Terminologia Arquivística (2005): Cartográficas (representações gráficas da superfície terrestre ou de corpos celestes e desenhos técnicos, como mapas, plantas, perfis e fotografias aéreas), Iconográficas (imagens fixas), Audiovisuais (imagens, fixas ou em movimento, e registros sonoros, como filmes e fitas videomagnéticas) e Digitais (codificado em dígitos binários, acessível por meio de sistema computacional).

Nesse contexto, e dada sua ampla variedade e utilização para fins diversos, bem como seu inegável valor probatório para fins arquivísticos, o presente trabalho volta-se especificamente às imagens fixa e em movimento, tendo por objetivo identificar a produção científica brasileira na área de Ciência da Informação a partir do enfoque metodológico da análise de domínio (Hjørland, 2002), notadamente no que tange à dimensão bibliométrica, a partir da Base Referencial de Artigos de Periódicos em Ciência da Informação – BRAPCI.

2 ARQUIVOS DE IMAGENS

Ao analisarmos atentamente nossa realidade, deparamo-nos com imagens em, praticamente, quase todas as nossas atividades cotidianas. Nosso mundo é regido por figuras e objetos idealizados, que vemos e aceitamos inconscientemente. Imagens e



seus suportes tornaram-se próprios de determinadas épocas, representativos de um momento histórico.

As formas de reprodução de imagens foram se modificando e incorporando descobertas de química, ótica e a própria criação de dispositivos e equipamentos técnicos que possibilitavam uma intermediação mais mecânica e objetiva pelo uso de diversas máquinas para desenhar e retratar. Segundo Sougez (2001, p.18) a "síntese de todas estas máquinas de desenhar são as câmaras lúcidas⁴ (ou câmaras claras) que aparecem no princípio do século XIX. Os seus aperfeiçoamentos são principalmente de ordem óptica". A autora destaca ainda o uso milenar da câmara escura, na qual a luz de um objeto passa por um pequeno orifício e projeta sua imagem invertida em uma superfície oposta.

Antes da fotografia, a reprodução em série dependia de técnicas como a xilogravura (madeira), a gravura (metal) e a litografia (pedra). Embora permitissem cópias idênticas a partir de uma matriz, todas exigiam a intervenção direta da mão humana. A invenção da fotografia rompeu esse paradigma.

As transformações tecnológicas do final do século XIX alteraram profundamente a cultura e o cotidiano, exigindo uma percepção visual mais veloz e verossímil (Sevcenko, 2001; Costa, 2000). Essa busca pela "cópia fiel" da realidade já havia sido sedimentada pela perspectiva linear renascentista — um sistema geométrico que projeta o espaço tridimensional em um plano bidimensional a partir de um ponto de fuga fixo. Essa forma de representação tornou-se uma forma natural e todos os artistas ocidentais passaram a utilizar suas normas e regras na tentativa de copiar a natureza o mais fielmente possível (Machado, 2015).

Esta proposta que vinha se desenvolvendo de acordo com os valores artístico-sociais das sociedades ocidentais, considerava que a obra figurativa deveria ser a representação mais fiel possível das coisas existentes no universo e principalmente sem a intermediação humana (Francastel, 1993).

A fotografia foi o coroamento desse processo. Diferente da pintura, a imagem fotográfica foi celebrada como a "transposição exata" do real, supostamente isenta da subjetividade humana por ser um processo automático. Segundo essa ideia, a câmara, as lentes e o processo de fixação da imagem não interferiam no resultado final. Como aponta Walter Benjamin:

Pela primeira vez no processo de reprodução da imagem, a mão foi liberada das responsabilidades artísticas mais importantes, que agora

⁴ Segundo definição do Dicionário Michaelis, a Câmara Lúcida é um instrumento que consiste em uma caixa, dentro da qual, por meio de um prisma de forma peculiar, um arranjo de espelhos ou um microscópio, se faz projetar, sobre papel, em sua verdadeira perspectiva, o objeto que se deseja desenhar

cabiam unicamente ao olho. Como o olho apreende mais depressa do que a mão desenha, o processo de reprodução das imagens experimentou tal aceleração que começou a situar-se no mesmo nível que a palavra oral. (Benjamin, 1994, p.167).

Nesse sentido percebe-se que a fotografia, que é um processo de fixar uma imagem em uma emulsão fotossensível, se torna um dispositivo tecnológico no sentido de propiciar um tipo de produção imagética peculiar. Não mais pela mediação do lápis ou do pincel e nem pelo olhar e pela representação do artista, mas, pela mediação de uma máquina, de uma tecnologia que se propõe a fazer algo mais que a representação: a reprodução da realidade. É desta forma que Rouillé apresenta o fazer da fotografia:

Com a fotografia, a produção das imagens obedece a novos protocolos. Enquanto o desenhista ou o pintor depositam manualmente uma matéria bruta e inerte (os pigmentos) sobre um suporte, sem que ocorra nenhuma reação química, enquanto suas imagens surgem no decorrer de seu processo de fabricação, com a fotografia acontece de maneira diferente. A imagem fotográfica surge de uma só vez, e ao final de uma série de operações químicas, no decorrer das quais as propriedades interferem com os dos sais de prata. A imagem latente (invisível) torna-se visível somente depois de ter sido tratada quimicamente, segundo um conjunto de procedimentos precisos, que necessitam de um espaço adaptado: o laboratório. (Rouillé, 2009, p.35).

Tem-se, assim, que as imagens, antes reproduções da realidade, podem agora ser uma cópia exata do momento, sem a interferência das interpretações e escolhas do humano, mas captadas e fixadas diretamente por um aparelho técnico, com regras óticas, mecânicas e físicas.

Essa suposta "objetividade científica" facilitou a entrada da fotografia nas instituições de custódia. No século XIX, o conceito de Arquivo transformou-se: de depósitos de documentos legais de governantes, passaram a ser locais de garantia de direitos e acesso ao cidadão. A fotografia encaixou-se perfeitamente nessa nova mentalidade, servindo como "(...) uma forma de comunicar fatos empíricos – "fatos brutais" – visualmente, supostamente sem mediação, através do espaço e do tempo. O testemunho fotográfico tornou-se um substituto para o testemunho ocular". (Schwartz, 2000, p. 11, tradução nossa).

Esse caráter de testemunho e prova que impingiram a fotografia e a suposta teoria da transposição literal do real para o suporte fotográfico seja ele de qualquer espécie, ainda encontra, hoje, defensores, pois se acredita que o objeto a ser capturado, eternizado pela imagem, necessariamente, parte da realidade.



Com o entendimento de cópia do real, dá-se sua introdução nas instituições arquivísticas de diversas formas e com intencionalidades variadas. A autora Nancy Bartlett identifica que existem referências ao uso da fotografia desde 1840, como os arquivos de fugitivos criminais das polícias da Bélgica, Suíça e do estado americano da Califórnia (Bartlett, 1996). As administrações públicas e diversas instituições incorporaram essa técnica em suas rotinas, mas por terem esse caráter de prova e registro eram acumuladas diferentemente do restante dos documentos.

Tagg (2005, p.12, tradução nossa) também destaca o papel da fotografia, para as novas normas das sociedades industriais, em virtude do "desenvolvimento de uma rede de instituições disciplinares – polícia, prisões, manicômios, hospitais, departamentos de saúde pública, escolas e inclusive o próprio sistema fabril moderno".

O uso da imagem como prova documental consolidou-se quando os tribunais passaram a aceitá-la como evidência legal entre meados do século XIX e início do XX. Nesse sentido, destaca Carter (2010, p.26-27, tradução nossa):

Foi somente no final da década de 1850 nos Estados Unidos, no início da década de 1860 na Grã-Bretanha e no início do século XX no Canadá que as provas fotográficas foram mencionadas em casos contestados, e que relatórios discutindo decisões sobre fotografias começaram a aparecer em registros de processos de tribunais de apelação e em periódicos jurídicos da época.

O mito da objetividade fotográfica, legitimado social e institucionalmente, tratou a imagem como uma técnica extremamente científica. Essa compreensão equivocada postergou por décadas o devido tratamento arquivístico das fotografias, ignorando seu contexto de produção e sua organicidade. Ao mesmo tempo que instituições passavam a guardar fotografias em arquivos técnicos, elas as tratavam de forma isolada, separando-as dos demais documentos. Esse isolamento ignorava a natureza orgânica do registro fotográfico, descontextualizando-o de sua origem administrativa ou histórica. (Madio, 2016).

Contudo, essa compreensão da fotografia como "verdade absoluta" e puramente técnica acabou por atrasar seu tratamento arquivístico adequado. Por muito tempo, as fotografias foram tratadas como "documentação especial", sendo apartadas dos demais documentos e isoladas de seu contexto orgânico (Madio, 2016). Paradoxalmente, embora Benjamin tenha apontado que a reprodutibilidade técnica retiraria a "aura" da obra única, a prática arquivística tendeu a analisar a fotografia como uma unidade isolada, negligenciando, muitas vezes, sua natureza como parte de um conjunto ou série documental.

Se a fotografia foi legitimada socialmente como testemunho visual do real, em conjunto com alguma contextualização, o audiovisual ampliou essa lógica ao incorporar o movimento, a duração e, posteriormente, o som, intensificando a sensação de presença e de veracidade. A imagem em movimento passou a ser percebida como ainda mais próxima da experiência sensível do mundo, reforçando a ideia de registro fiel dos acontecimentos.

Essa percepção contribuiu para a consolidação do audiovisual como forma de construção de narrativas sobre a realidade, capaz de articular tempo, espaço e ação de maneira contínua. Mas com isso trouxe novas discussões para a área dos arquivos.

No Brasil, a criação de um setor voltado aos documentos audiovisuais no Arquivo Nacional ocorreu ainda no final da década de 1950, com a formalização da Seção de Filmes por meio de regimento institucional. Apesar dessa iniciativa precoce, o setor permaneceu, por um longo período, limitado à guarda de microfilmes, sem assumir plenamente funções relacionadas ao tratamento arquivístico de filmes e vídeos.

Foi apenas a partir da década de 1980 que a unidade passou a desempenhar, de forma mais efetiva, atividades vinculadas à organização, preservação e gestão de documentos audiovisuais, consolidando-se institucionalmente após o recolhimento, em 1982, do acervo de uma agência federal de notícias extinta, episódio que marcou uma inflexão nas práticas arquivísticas voltadas a esse tipo documental (Pamplona, 2021).

Como ocorreu com a fotografia, os dispositivos audiovisuais foram rapidamente apropriados por instituições estatais, científicas, educacionais e administrativas, seja para fins de documentação, controle, difusão ou ensino. Entretanto, a complexidade técnica desses registros, que envolvem múltiplos suportes, formatos e processos de reprodução, contribuiu para que fossem compreendidos prioritariamente como objetos técnicos ou culturais, e não como documentos orgânicos vinculados às atividades que lhes deram origem.

No âmbito arquivístico, essa compreensão reforçou a tendência de tratar os documentos audiovisuais de forma excepcional, apartando-os dos conjuntos documentais aos quais pertenciam, tal qual ocorreu com a fotografia. A ênfase excessiva em seu conteúdo informacional visual ou em seu valor estético obscureceu aspectos fundamentais, como o contexto de produção, a função administrativa e as relações de proveniência.

Para Silva (2013), os documentos audiovisuais, produzidos ou recebidos por pessoas e instituições no exercício de suas atividades, configuram-se como



documentos de arquivo. Contudo, desde seu surgimento, enfrentam dificuldades para serem incorporados e tratados adequadamente pelas instituições arquivísticas.

Essas dificuldades persistem em razão do status diferenciado que lhes é atribuído, associado a entraves como direitos autorais, direitos de imagem e sua recorrente classificação como obra de arte, além de limitações conceituais presentes nos primeiros manuais de Arquivologia, que privilegiavam os documentos textuais. Ainda que o conceito de documento arquivístico tenha sido progressivamente ampliado em consonância com transformações histórico-sociais e técnico-científicas, resistências quanto ao tratamento arquivístico dos documentos audiovisuais permanecem (Silva, 2013).

Como observaram Silva e Madio (2013), existiu uma problemática relacionada a fatores como direitos autorais, reconhecimento como obra de arte, variações terminológicas e questões de direitos de imagem, que desafiam a Arquivologia na incorporação desses documentos como arquivos.

Dessa forma, filmes, registros sonoros e vídeos passaram a ser descritos e organizados de maneira fragmentada, frequentemente desvinculados dos processos institucionais que motivaram sua criação, o que compromete a compreensão plena de seu significado documental.

Diante desse cenário, os documentos audiovisuais nos arquivos ainda exigem a superação do paradigma que os entende apenas como registros diretos da realidade ou como objetos artísticos autônomos. Assim como a fotografia, o audiovisual deve ser reconhecido como resultado de escolhas técnicas, institucionais e políticas, inserido em fluxos de produção e acumulação específicos.

Considerar sua materialidade, suas condições de produção e seu vínculo com as funções das instituições produtoras torna-se fundamental para um tratamento arquivístico adequado, capaz de integrar esses documentos aos demais registros e de garantir sua preservação, acesso e interpretação no longo prazo.

3 A ANÁLISE DE DOMÍNIO COMO PERSPECTIVA TEÓRICO-METODOLÓGICA PARA A CARACTERIZAÇÃO DE CONTEXTOS DE PRODUÇÃO CIENTÍFICA

A Análise de Domínio (AD) tem por intuito estudar, caracterizar e sistematizar os aspectos inerentes à produção de um conhecimento em um dado campo (domínio), a partir de seu contexto, notadamente no que tange ao conhecimento registrado e socializado, qual seja, aquele que é objeto da comunicação científica de modo a que esse conhecimento possa ser organizado, acessado, utilizado e subsidie a construção de um novo conhecimento, em um processo helicoidal contínuo (Guimarães, 2008).

Dialogando com conceitos da Sociologia da Ciência, tais como os colégios invisíveis (Solla Price, 1963, 1966; Paisley, 1972), as comunidades epistêmicas (Haas, 1992; Meyer; Molyneux-Hodgson, 2010), as comunidades discursivas (SWALES, 1990) e ainda com os estudos de metateoria (Ritzer, 1991; Tognoli, 2013), a AD busca melhor compreender os conceitos, atores, processos, instrumentos e produtos de um dado domínio de conhecimento, notadamente a partir do reconhecimento de seus referenciais teóricos, suas escolas de pensamento, e sua terminologia, entre outros aspectos.

Ainda que nascida no âmbito da Ciência da Computação nos anos 1980, no âmbito da engenharia de softwares (Neighbors, 1981), a AD teve sua primeira aproximação com a Ciência da Informação em 1987 quando Prieto-Díaz (1987), ainda no âmbito da engenharia de softwares, “propôs um modelo processual baseado em esquemas de classificação facetados especializados, a fim de estruturar um vocabulário controlado que pudesse ser usado para classificar e descrever títulos em uma coleção específica” (Guimarães, 2024, p. 648).

Mas foi notadamente partir de um trabalho seminal que Birger Hjørland e Hanne Albrechtsen (1995) trouxeram a efetivamente perspectiva da AD para a Ciência da Informação, mais especialmente no campo da Organização do Conhecimento, destacando a centralidade do conceito de domínio que, aos olhos dos referidos autores, encontra-se calcado às “comunidades de pensamento ou comunidades de discurso que integram a divisão social do trabalho” (Hjørland; Albrechtsen, 1995, p.410). Aliando-se à noção de comunidades discursivas, autores como Llorens et al. (2004) e Mai (2005) referem-se ainda a áreas de conhecimento, de especialização ou de atividade humana, pressupondo limites definidos e uma sistemática própria para a criação e estruturação de novos conhecimentos, bem como suas próprias formas de construir e estruturar teorias e metodologias (Thellefsen, 2004; Smiraglia, 2012). Desse modo, a AD pode focar em atores, instituições, processos de comunicação, literatura acadêmica, bancos de dados, entre outros.

Como destaca Guimarães (2024, p 650), pautando-se em Danuello (2007) e Smiraglia (2012):

No âmbito científico, a análise de domínio é especialmente importante para identificar as temáticas e os aspectos que são significativos em um ambiente científico - representado por um conjunto de pesquisadores e pela literatura por eles produzida - ou em uma área de conhecimento, tais como seus padrões, processos, agentes e as tendências que se configuram.

No mencionado artigo de Hjørland e Albrechtsen (1995), os autores defendem que a AD constitui uma importante abordagem para a CI, seja para melhor



compreender a informação seja para contribuir com seus estatuto teórico-metodológico.

No mesmo ano desse artigo seminal, Beghtol (1995) trouxe elementos mais específicos para a realização da AD em CI, ao propor duas etapas consecutivas de natureza operacional: identificar as categorias fundamentais do domínio e analisar detalhadamente os tópicos e questões que lhes são afetas.

Decorridos sete anos da publicação dessa mencionada literatura, Hjørland (2002) retoma o tema da AD, em uma análise mais verticalizada na qual propõe um conjunto de onze abordagens analíticas que, por sua vez, podem ser utilizadas de forma individual ou combinada com outras, a saber: Produção e avaliação de guias de literatura e portais temáticos; Produção e avaliação de classificações especiais e tesouros; Pesquisa sobre competências em indexação e recuperação de informação em especialidades; Conhecimento de estudos empíricos de usuários em áreas temáticas; Produção e interpretação de estudos bibliométricos; Estudos históricos de estruturas e serviços de informação em domínios; Estudos de documentos e gêneros em domínios de conhecimento; Estudos epistemológicos e críticos de diferentes paradigmas, pressupostos e interesses em domínios; Conhecimento de estudos terminológicos, LSP (linguagens para fins especiais) e análise de discurso em áreas do conhecimento; Estudos de estruturas e instituições de comunicação científica e profissional num domínio; Conhecimento de métodos e resultados de estudos analíticos de domínio sobre cognição profissional, representação de conhecimento em ciência da computação e inteligência artificial.

Posteriormente, outras abordagens de AD foram propostas, tais como a proveniência arquivística (Guimarães; Tognoli, 2015); a semântica de bancos de dados (Smiraglia, 2015) e a análise do discurso (Smiraglia, 2015).

No mesmo enfoque de Beghtol (1995), Tennis (2003) propõe dois eixos operacionais a partir dos quais a análise de domínio pode ser abordada: áreas de modulação (extensão), relativas aos limites do domínio, e a graus de especialização (intensão), visando a estabelecer o grau de profundidade do domínio a ser analisado.

Pode-se dizer que natureza da AD reside em um paradigma social (Hjørland; Albrechtsen, 1995) que se insere em um espaço interdisciplinar (Smiraglia; López-Huertas, 2015), trazendo uma perspectiva metateórica para CI (Hjørland; Hartel, 2003), e contribuindo significativamente para a construção de uma agenda de natureza sociocultural na medida em que permite que os conteúdos (sejam eles temas, autores, veículos, instituições) "deixem de ser entidades em si mesmas para transformarem-se em decorrências de contextos que, por sua vez, situam-se no tempo e no espaço" e,

destarte, privilegiando a natureza social e ecológica do conhecimento. (Guimarães, 2024, p 670).

4 METODOLOGIA

Visando a atingir os objetivos propostos, realizou-se busca livre (no título, resumo, palavras-chave ou no corpo do texto) na base BRAPCI, na data de 12 de janeiro de 2026, a partir dos seguintes termos de busca “arquivos de imagens” e “arquivos audiovisuais”, recuperando-se 57 documentos pelo primeiro termo e 52 documentos pelo segundo termo. Em seguida, foram eliminados os itens repetidos (que figuravam sob ambos os termos), assim como trabalhos que fogem da especificidade do tema em análise, como os que se voltam à imagem do arquivo enquanto instituição, sem relação direta com os processos de representação, organização ou tratamento documental, ou à construção da imagem pública de indivíduos ou instituições, priorizando abordagens comunicacionais ou midiáticas, entre outros. Desse modo, chegou-se a um corpus final de 35 documentos, listados em apêndice.

Os resultados da busca foram, então, registrados em fichas individuais, contendo as seguintes informações: Referência bibliográfica completa, resumo, palavras-chave e tipo de documento ((artigo de revista, tese, dissertação, capítulo de livro, livro, trabalho em anais de evento).

Esse conjunto de fichas subsidiou o desenvolvimento da AD a partir de duas das abordagens propostas por Hjørland (2002): bibliométrica e terminológica. A abordagem bibliométrica, visando a caracterizar a comunidade discursiva e a produção científica brasileira no âmbito da CI, relativamente à temática analisada. Nesse sentido, analisaram-se aspectos relativos à autoria (autores mais produtivos, vinculações institucionais etc), aos veículos de comunicação científica, bem como realizou-se uma análise diacrônica da produção. No âmbito terminológico, as palavras-chave dos artigos foram analisadas no sentido de verificar as subtemáticas (ou enfoques) predominantes, assim como os aspectos interdisciplinares ocorridos, no intuito de identificar como, nesse domínio, os conceitos são nomeados.

5 RESULTADOS

Relativamente à autoria, obteve-se um total de 72 autores, o que perfaz uma média de 2 autores por trabalho, sendo 14 trabalhos (40%) em autoria única, 13 (37%) em autoria dupla; 4 (11%) e 4 (11%) em autoria múltipla (mais de três autores). Esse panorama evidencia uma prática autoral das Ciências Humanas e Sociais em que as



colaborações ocorrem de maneira mais restrita se comparadas àquelas nas ciências biológicas e exatas.

Observa-se, ainda que 5 autores (7% do universo) possuem dois ou mais trabalhos (correspondendo a 49% das publicações): Miriam Paula Manini (UnB) – 4; Rosa Inês Novais Cordeiro (UFF) – 3; Alessandro Ferreira Costa (UFMG) – 2; Vânia Mara Alves Lima (USP) – 2; André Porto Ancona Lopez (UnB) – 2; Artur Simões Rozestraten (USP) – 2; e Luís Antônio Santana da Silva (UFAM) – 2. Tais resultados demonstram que o tema estudado vem recebendo uma disseminada produção científica e tal dispersão de autores pode ainda sinalizar para uma preocupação científica ainda recente na área em estudo. Por outro lado, os autores mais produtivos acima citados evidenciam efetivo foco investigativo na temática em estudos, senão vejamos:

- a) Míriam Manini, professora da Universidade de Brasília (UnB) na área de Ciência da Informação (falecida), é graduada em Ciências Sociais, com Mestrado em Multimeios pela UNICAMP; Especialização em Conservação e Preservação Fotográfica pelo Centro de Conservação e Preservação Fotográfica da FUNARTE; Especialização em Organização de Arquivos pelo Instituto de Estudos Brasileiros da USP; e Doutorado em Ciências da Comunicação (Área: Ciência da Informação) pela ECA/USP, com ênfase investigativa na análise documentária de fotografias;
- b) Rosa Inês Novais Cordeiro, graduada em Biblioteconomia e em Arquivologia, é professora da Universidade Federal Fluminense (UFF) na área de Ciência da Informação, possui mestrado e doutorado em Comunicação pela UFRJ e Especialização e Organização de Arquivos pela UFF, com ênfase investigativa na representação da documentação fílmica;
- c) Alessandro Ferreira Costa, professor da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) na área de Ciência da Informação, possui graduação em Artes Visuais e doutorado em Ciência da Informação, todos pela UFMG, com ênfase investigativa em cinema de animação e gestão arquivística de cinema digital;
- d) Vânia Mara Alves Lima, professora da Universidade de São Paulo (USP), é graduada em Biblioteconomia, com mestrado e doutorado em Ciência da Comunicação pela USP, com ênfase investigativa na organização e representação do conhecimento;
- e) André Porto Ancona Lopez, graduado em História, é professor da Universidade de Brasília (UnB) possui mestrado e doutorado em História Social pela USP e Especialização em Organização de Arquivos, com ênfase investigativa na organização arquivística de documentos imagéticos;

- f) Artur Simões Rozestraten, graduado em Arquitetura e Urbanismo, é Professor da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, possui mestrado e doutorado em Estruturas Ambientais Urbanas pela USP. Apresenta ênfase investigativa em fotografia de arquitetura;
- g) Luís Antônio Santana da Silva, professor da Universidade Federal do Amazonas (UFAM), é graduado em Arquivologia e em Relações Públicas, com mestrado e doutorado em Ciência da Informação pela Unesp. Sua ênfase investigativa reside nos documentos audiovisuais no âmbito arquivístico.

Em termos de contextos institucionais desses autores, obteve-se um conjunto de 29 instituições⁵ sendo 21 instituições de ensino superior (duas das quais do exterior: Espanha e Portugal) e, as demais, referem-se a institutos de pesquisa, arquivos e redes de telecomunicação, entre outras. Nesse contexto, 11 instituições (38% do total) apresentam ao menos duas autorias em artigos, o que evidencia que essa procedência é ainda bastante dispersa. No entanto, a Universidade de Brasília, a Universidade de São Paulo, a Universidade Estadual Paulista e a Universidade Federal de Minas Gerais respondem, juntas, por 40% dessas autorias. Tal fato se explica em virtude de a UnB, Unesp e UFMG possuírem cursos de graduação e programas de pós-graduação já consolidados na área de Arquivologia, com ênfase, entre outros aspectos nos arquivos de imagens e, no caso da USP, observa-se uma abordagem convergente entre as Faculdades de Comunicação e Artes e de Arquitetura e Urbanismo.

Foram identificados 22 veículos de publicação⁶ (o que perfaz uma média de 1,6 trabalhos por veículo). Trata-se de revistas, com uma única exceção – o ENANCIB.

⁵ Universidade de Brasília – UnB (10); Universidade de São Paulo – USP (7); Universidade Estadual Paulista – UNESP (6); Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG (5); Universidade Federal do Espírito Santo – UFES, Universidade Federal Fluminense – UFF; Universidade Federal da Paraíba – UFPB (3 autores cada); Fundação Instituto Oswaldo Cruz – Fiocruz; Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais – PUC/MG; Universidade Federal do Amazonas – UFAM e Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC (2 autores cada); e Arquivo Nacional, Arquivo Público e Histórico de Ribeirão Preto; Rede Globo Minas de Televisão; Centro de Estudos e Sistemas Avançados do Recife; Escola Técnica Estadual/Itapeva-SP; Faculdade de Tecnologia/Marília-SP; Fundação Mineira de Educação e Cultura; Museu de Astronomia e Ciências Afins; Universidad de Murcia; Universidade de Évora; Universidade do Porto; Universidade Federal da Bahia; Universidade Federal de Campina Grande; Universidade Federal de Juiz de Fora; Universidade Federal de Pernambuco; Universidade Federal de São Carlos; Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro; Universidade Federal do Rio de Janeiro (1 autor cada).

⁶ Ágora; Ciência da Informação; Archeion; Arquivo & Administração; DataGramaZero; ENANCIB; InCID; Informação & Informação; Informação & Sociedade; Informação & Tecnologia; Informação em Pauta; Liinc em revista; Museologia & Interdisciplinaridade; OFFICINA; Páginas A&B; Perspectivas em Gestão & Conhecimento; Pesquisa Brasileira em Ciência da Informação e Biblioteconomia; Ponto de Acesso;



Nesse contexto, 5 veículos se destacam por haverem publicado dois ou mais trabalhos, nomeadamente: ENANCIB (8 trabalhos); Ponto de Acesso (4 trabalhos); Ágora: Arquivologia em debate (3 trabalhos); Ciência da Informação (2 trabalhos) e Perspectivas em Gestão & Conhecimento (2 trabalhos). Esse conjunto de veículos responde por 54% da produção analisada. A predominância de publicações oriundas do ENANCIB já era esperada uma vez que este constitui o maior fórum científico brasileiro na área de Ciência da Informação, contando hoje com doze grupos de trabalho temático⁷. Cumpre destacar que as temáticas relativas à questão audiovisual são transversais a todos esses nichos temáticos, dependendo da abordagem que se lhes imprima no âmbito da Ciência da Informação.

A configuração cronológica (datas de publicação) dos trabalhos analisados (publicados entre 2005 e 2025) revela uma certa constância, sendo que o período de 2012 a 2018 revela uma maior produção, com 21 trabalhos, sendo responsável por 60% da produção. É interessante observar que a produção científica brasileira sobre a temática em estudo, no âmbito da CI, pode ser considerada ainda recente, pois remonta tão somente às duas últimas décadas – quando a produção científica da CI no Brasil remonta aos anos 1970, podendo ser considerada recente, mas se verifica a sua ascensão, especialmente em virtude do universo digital. As demais revistas, por sua vez, têm revelado escopo editorial que abrange, entre outros aspectos, discussões no âmbito arquivístico.

De modo a identificar as bases teóricas que sustentam essa literatura, foram analisadas as referências dos artigos que compuseram o corpus, tendo sido identificado um total de 550 referências, o que perfaz uma média de 13 referências por trabalho. Desse universo foram selecionados os trabalhos autorais, de tal modo que se eliminaram textos legais e de entidades coletivas etc. Com isso, chegou-se a um total de 267 autores diferentes citados.

Para análise dos autores citados, utilizou-se a lei do elitismo, proposta por Derek de Solla Price (1963)⁸ segundo a qual a elite de um dado campo científico – ou área

Revista Acervo; Revista Eletrônica da ABDF; Revista Eletrônica de Comunicação, Informação e Inovação em Saúde; e Revista Interamericana de Bibliotecología.

⁷ Os Grupos de Trabalho da ANCIB referem-se, atualmente, a aspectos históricos epistemológicos da CI, organização e representação do conhecimento, Mediação, Circulação e Apropriação da Informação, Gestão da Informação e do Conhecimento, Política e Economia da Informação, Informação, Educação e Trabalho, Produção e Comunicação da Informação, Dados, Informação e Tecnologia, Museu, Patrimônio e Informação, Informação e Memória, Informação e Saúde; e Informação, Estudos Étnico-Raciais, Gênero e Diversidades.

⁸ Derek de Solla Price (1922-1983) é considerado o “pai da cientometria”, na medida em que voltou grande parte de sua produção científica para caracterizar e analisar o comportamento de ciência a partir da produção e da comunicação científica. Observa-se, outrossim, que a Lei de elitismo de Price

temática – se evidencia, na produção científica partir do cálculo da raiz quadrada do número total de autores⁹. Desse modo, e contabilizando-se ou autores citados em ordem decrescente de número de citações recebidas¹⁰, aplicou-se a raiz quadrada, chegando-se a um conjunto de 18 autores, que receberam 5 ou mais citações cada. São eles: Roland Barthes, Roland (13 citações); Miriam Manini (12 citações); André Porto Ancona Lopez (10 citações); Philippe Dubois (9 citações); Susan Sontag; Boris Kossoy, e Walter Benjamin (8 citações cada); Aline Lopes de Lacerda (7 citações); Heloísa Bellotto, e Michel Foucault (6 Citações Cada); Rosa Inês Novais Cordeiro; Theodore Schellenberg;; Ana Carolina Simionato; Carmen Agustín Lacruz; Paul Ricoeur, Jacques Aumont, e André Rouillé (5 citações cada).

Desse conjunto de autores citados, observa-se que Manini, Lopez e Cordeiro figuram não apenas no grupo dos mais produtivos como também no grupo dos mais citados. Relativamente aos demais autores citados – e suas respectivas obras – observa-se que os referentes teóricos integram uma matriz notadamente interdisciplinar em que se tem as seguintes áreas de especialidade: a) Arquivologia (André Porto Ancona Lopez, Aline Lopes de Lacerda, Heloísa Liberalli Bellotto, Theodore R. Schellenberg, e Rosa Inês de Novais Cordeiro); b) Organização e Representação do Conhecimento (Miriam Manini, Carmen Agustín Lacruz e Rosa Inês de Novais Cordeiro); e c) Documentos audiovisuais, seja no âmbito da fotografia, do cinema ou da pintura (Miriam Manini, André Porto Ancona Lopez; Philippe Dubois; Susan Sontag, Boris Kossoy, Walter Benjamin, Aline Lopes de Lacerda, Carmen Agustin Lacruz, André Rouillé, Jacques Aumont, Rosa Inês de Novais Cordeiro). A esse universo aliam-se influências de escopo mais abrangente, oriundas da Filosofia (Susan Sontag, Michel Foucault, Paul Ricoeur), da Semiologia (Roland Barthes), da Sociologia (Walter Benjamin, Michel Foucault) e da História (Boris Kossoy).

Por fim, adentrou-se ao campo temático dessa produção, para verificar quais os subtemas ou abordagens predominantes. Para tanto, valeu-se do conjunto de palavras-chave atribuídas pelos autores nos documentos analisados. Desse modo, obteve-se um conjunto de 133 palavras-chave (levando a uma média de aproximadamente 4 palavras-chave por documento). Desse universo foram eliminadas as palavras vazias ou redundantes, e aplicou-se um controle de vocabulário principalmente para agrupar as variações sinonímicas de um mesmo conceito. Desse

foi originalmente concebida relativamente a autores mais produtivos, mas, no presente trabalho ela é utilizada para identificar uma elite de referentes teóricos que subsidiam a produção analisada.

⁹ Para o cômputo dos autores que integram o elitismo de Price consideraram-se apenas aqueles que figuram nominalmente nas referências como primeiro autor, uma vez que a literatura considera este como o responsável principal pela concepção e elaboração do artigo.

¹⁰ Para tanto, contabilizou-se apenas o primeiro autor no caso de obras em coautoria.



modo, e para melhor identificar as especificidades e/ou abordagens desse conjunto documental, realizou-se uma categorização temática das palavras-chave a partir das seguintes categorias: Áreas de conhecimento ou de especialidade; Processos e procedimentos; Ambiências; Fontes documentais; Atores, e Discussões e abordagens específicas.

Na categoria *Áreas de conhecimento ou de especialidade*, as palavras-chave referiram-se a Arquivologia (com 7 incidências, aqui incluídas especificidades como Organicidade arquivística; Princípios arquivísticos e Tipologia documental); Ciência da informação (6 incidências); Biblioteconomia (4 incidências); Cinema (4 incidências); Memória (4 incidências, incluindo questões ligadas a Patrimônio digital); Tecnologias da informação (3 incidências); e ainda Museologia; Comunicação; Documentação; e Análise do discurso (com 1 incidência cada).

Em termos de *Processos/procedimentos*, a ênfase esteve em Representação documentária (10 incidências, incluindo os Metadados); Recuperação da informação (7 incidências); Análise documentária e Indexação (4 incidências cada); Preservação (3 incidências); Decupagem, Gerenciamento de riscos e Leitura documentária (2 incidências cada); e Catalogação, Conversão / Transdução, Descrição, Desmaterialização, Gestão da informação, Mediação da informação e Planejamento estratégico (1 incidência cada).

As *Ambiências* referem-se a Arquivos (19 incidências, sejam eles de imagens, fotográficos, públicos, privados, televisivos e pessoais), Televisão, Repositórios e Mídias sociais (3 incidências cada); Unidades de informação (2 incidências); e Ambientes colaborativos, Ambientes digito-virtuais, Centros de documentação e Web (1 incidência cada).

No que tange às *Fontes documentais*, preponderam as Fotografias (19 incidências, incluindo Fotografia digital; Fotografia como documento; Fotografia de arquitetura; Fotografia e memória; Fotografia em arquivos; Fotografia de família; e Imagem vernacular), seguidas das Imagens em movimento (16 incidências, incluindo Imagem fílmica; Imagem tecnológica; Cinema documentário; Vídeo digital; Filme de arquivo, e *Found footage*). Tem-se ainda ambiências mais abrangentes, tais como os Documentos (12 incidências, incluindo Documento audiovisual; Documento de arquivo; Documento digital; e Documento imagético), os Acervos (4 incidências, incluindo Acervo fílmico e Acervo imagético), as Coleções (4 incidências), a Informação (5 incidências, incluindo especificamente a informação imagética e a metainformação); e os Documentários e a Multimídia (1 incidência cada).

Relativamente aos *Atores* envolvidos, tem-se a menção ao Arquivista e ao Fotógrafo (1 incidência cada). Por fim, observam-se palavras-chave representativas de

Discussões / Abordagens específicas (7 incidências, incluindo Amnésia digital; Estereótipos; Movimentos raciais; Imagem como testemunho; Imagem e informação; e Papel social da fotografia).

6 CONCLUSÃO

A Análise de Domínio demonstrou ser fundamental para identificar o núcleo de autores na base BRAPCI com a temática de Arquivos de Imagem e Arquivos de Audiovisual. Essa abordagem permitiu a construção de quadros que favorecem uma compreensão que extrapola a autoria, mas possibilita perceber conceitos, referências e temáticas frequentes e consagradas, que refletem a perspectiva desta comunidade.

A pesquisa evidenciou o quanto este grupo é incipiente e amplo em suas abordagens, demonstrando o quanto a área da CI carece de maiores aprofundamentos e estruturação de conceitos padronizados e universais nestas duas temáticas. Destaca-se que a imagem está presente praticamente desde o século XIX nos Arquivos e ainda não há um consenso sobre terminologias e classificações, sendo os termos utilizados, muitas vezes, como sinônimos, sem explicitar procedimentos, processos e funções na elaboração destes documentos.

O levantamento, do período de 2005 a 2025, trouxe 35 artigos, com um total de 72 autores em 22 periódicos científicos, tendo maior frequência de publicações no período de 2012 a 2018. Na identificação dos contextos institucionais dos principais autores, corrobora-se a relevância de escolas com graduação e pós-graduação na área de Arquivologia.

Foi possível, também identificar 267 autores distintos referenciados nos artigos, salientando correntes teóricas e conceituais preconizadas pelo grupo, enfatizando a grande variedade de áreas de especialidade, ratificando a falta de consenso nos fundamentos e pressupostos das áreas.

Sabe-se que esta falta de consenso reflete a complexidade dos temas, já que o objeto de estudo é dinâmico e influenciado por contextos históricos e culturais, porém deve-se pensar que ao se propor discutir Arquivo de Imagem e Arquivo Audiovisual, tenha como fundamento as premissas teóricas que sustentam esta disciplina e suas características fundamentais.

REFERÊNCIAS

ARQUIVO NACIONAL (BRASIL). **Dicionário brasileiro de terminologia arquivística**. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2005.



BARTLETT, N. Diplomats for photographic images: academic exoticism? **The American Archivist**, v. 59, p.486-494, 1996.

BEGHTOL, C. Domain analysis, literary warrant, and consensus: the case of fiction studies. **Journal of the American Society for Information Science**, v.46, n.1, p.30-44, 1995.

BENJAMIN, W. **A obra de arte Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994; Obras escolhidas, v. 1.

COSTA, A. M. SCHWARCZ, L. M. (Coord.). **1890-1914**: no tempo das certezas. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. (Série Virando Séculos).

DANUELLO, J. C. **Produção científica docente em tratamento temático da informação no Brasil**: uma abordagem métrica como subsídio para a análise do domínio. Marília : Unesp, 2007. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação).

FRANCASTEL, P. A realidade figurativa. São Paulo: Perspectiva, 1993.

GUIMARÃES, J.A.C. A análise de domínio como perspectiva teórico-metodológica uma análise dos aspectos teóricos na literatura internacional na organização do conhecimento. **Revista Ibero-americana de Ciência da Informação**, v. 17 n. 3, p.644-677, 2024.

GUIMARÃES, J.A.C. Ciência da Informação, Arquivologia e Biblioteconomia: em busca do necessário diálogo entre o universo teórico e os fazeres profissionais. In: FUJITA, M. S. L.; GUIMARÃES, J. A. C. (Org.). **Ensino e Pesquisa em Biblioteconomia no Brasil**: a emergência de um novo olhar. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2008, p. 33-44.

HAAS, P. M. Epistemic communities and international policy coordination. **International Organization**, v. 46, n. 1, p. 01-35, 1992.

HJØRLAND, B. Domain analysis in information science: eleven approaches-traditional as well as innovative. **Journal of Documentation**, v.58, n.4, p.422-462, 2002.

HJØRLAND, B.; ALBRECHTSEN, H. Toward a new horizon in information science: domain-analysis. **Journal of the American Society for Information Science**, v 46, n.6, p.400-425, 1995.

HJØRLAND, B.; HARTEL, J. Introduction to a Special Issue on Domain Analysis. **Knowledge Organization**, v.30, n.3/4, p.125-127, 2003.

LLORENS, J. et al. Automatic generation of domain representations using thesaurus structures. **Journal of the American Society for Information Science and Technology**, v. 55, n.10, p.846-858, 2004.

MACHADO, A. A ilusão especular – **Uma teoria da Fotografia**. São Paulo: Gustavo Gili, 2015

MADIO, T. C. C. **Documento de Arquivo**: fotografia Tese (Livre-Docência), 2016 - Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Faculdade de Filosofia e Ciências.

MAI, J.-E. Analysis in indexing: Document and domain centered approaches. **Information processing and management**, n.41, p.599-611, 2005.

MEYER, M.; MOLINEUX-HODGSON, S. Introduction: the dynamics of epistemic communities. **Sociological Research Online**, v. 15, n.2, p.109-115, 2010.

NEIGHBORS, J. M. **Software Construction Using Components**. University of California, Irvine, 1981. (Doctoral Dissertation). Department of Information and Computer Science.

PAMPLONA, W. M. Década de 1980: os primeiros anos de atuação da seção de filmes do Arquivo Nacional. **Archeion Online**, v. 9, n. 2, 2021.

PRIETO-DIAZ, R. Domain Analysis for Reusability. In: **Proceedings of COMPSAC'87**, Tokyo, 23-29 Oct. 1987.

PRIETO-DIAZ, R. Domain analysis: an introduction. **Software Engineering Notes**, v. 15, n.2, p. 47-54, 1990.

RITZER, G. **Metatheorizing in Sociology**. Lexington: Lexington Books, 1991.

ROUILLÉ, A. A fotografia: entre documento e arte contemporânea. São Paulo: Editora Senac, 2009.

SCHWARTZ, J. M. **Records of Simple Truth and Precision**: Photography, Archives, and the Illusion of Control. In *Archivaria: the journal of the Association of Canadian Archivists*, Ottawa, n. 50, p. 1-40, 2000.

SEVCENKO, N. A corrida para o século XXI: no loop da montanha russa. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. (Série Virando Séculos).

SILVA, L. A. S.; MADIO, T. C. C. Documentos audiovisuais são arquivos? reflexões a partir de conceitos clássicos e contemporâneos. **Ágora: Arquivologia em debate**, v. 23, n. 47, 2013.

SILVA, L. A. S. da. **Abordagens do documento audiovisual no campo teórico da arquivologia**. [S.l.]: Universidade Estadual Paulista (Unesp), 17 jun. 2013.

SMIRAGLIA, R. P. ; LÓPEZ-HUERTAS, M. J. Domain analysis redux: an introduction. **Knowledge Organization**, v.42, n.8, p. 553-556, 2015.

SMIRAGLIA, R. P. Domain analysis of domain analysis for knowledge organization: observations on an emergent methodological cluster. *Knowledge Organization*, v. 42, n.8, p.602-611, 2015.

SMIRAGLIA, R. P. Epistemology of domain analysis. In: SMIRAGLIA, R.P.; LEE, H.-L. (Eds.) **Cultural frames of knowledge**. Wurzburg : Ergon, 2012, p. 111-124.



SOLLA PRICE, D. J. de.; BEAVER, D. Collaboration in an invisible college. **American Psychologist**, v.21, n.11, 1011–1018, 1966.

SOLLA PRICE, D. J. de. **Little Science, Big Science**. New York: Columbia University Press, 1963.

SOUGEZ, M. L. **História da Fotografia**. Lisboa: Dinalivro, 2001.

SWALES, J. The concept of discourse community. In: **Genre analysis**: English in Academic and Research Settings. Boston: Cambridge University Press, 1990. p. 466-480.

TAGG, J. **El peso de la representación**. Barcelona: Gustavo Gilli, 2005.

TENNIS, J. T. Two axes of domain analysis. **Knowledge Organization**, v. 30, n.3/4, p.191-195, 2003.

THELLEFSEN, T.I.; THELLEFSEN, M. M. Pragmatic semiotics and knowledge organization. **Knowledge Organization**, v. 31, n.2, p. 177-187, 2004.

TOGNOLI, N.B. **A construção teórica da Diplomática**: em busca de uma sistematização de seus marcos teóricos como subsídio aos estudos arquivísticos. 2013. Tese (Doutorado em Ciência da Informação) - Universidade Estadual Paulista.

APÊNDICE: corpus de análise

ALVES, C. D. Metadados para a recuperação de imagens na web: utilizando o software adobe bridge. Ponto de Acesso, v. 6, n. 1, 2012.

ANTUNES, M. N.; et al.. Arquivos visuais relacionados ao vírus zika: imagens no instagram como parte da constituição de uma memória da epidemia. Revista Eletrônica de Comunicação, Informação e Inovação em Saúde, v. 10, n. 3, 2016.

ARAKAKI, A. C. S.; SANTOS, P. L. V. A. C. Modelo conceitual dilam: integração entre arquivos, bibliotecas e museus. Informação & Sociedade: Estudos, v. 27, n. 2, 2017.

BORBA, V. R.; et al.. Políticas de formatos de arquivos para objetos de aprendizagem: preservação digital no saber tecnologias educacionais e sociais. Informação & Tecnologia, v. 2, n. 1, 2015.

CORDEIRO, R. I. N. Análise de imagens e filmes: alguns princípios para sua indexação e recuperação. Ponto de Acesso, v. 7, n. 1, 2013.

CORDEIRO, R. I. N.; AMANCIO, T. Análise e representação de filmes em unidades de informação. Ciência da Informação, v. 34, n. 1, 2005.

COSTA, A. F.; LIMA, E. B. A representação do arquivista em obras de ficção: perspectivas do profissional sob o olhar do cinema e da televisão. Perspectivas em Gestão & Conhecimento, v. 2, n. 1, 2012.

ESPERANCA, E. J. Espelhos que congelam a imagem. Museologia & Interdisciplinaridade, v. 6, n. 11, 2017.

FROTA, M. G. C. Retratos e testemunhos nas memórias da repressão e da resistência: uma interpretação do filme retratos de identificação dirigido por Anita Leandro. In: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO, 18., 2017. Anais [...] XVIII Encontro Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Ciência da Informação, 2017.

KATAHIRA, I. K.; et al.. Fusão de dados para análise de imagens registradas por satélites: proposta de modelo de metadados. Ciência da Informação, v. 49, n., 2019.

LEAO, D. V. O arquivo futuro: as imagens vernaculares como arquivo de um documentário contemporâneo. Ágora: Arquivologia em debate, v. 34, n. 69, 2024.

LIMA, V. M. A.; SANTOS, C. A. C. M.; ROZESTRATEN, A. S. Arquigrafia: a web collaborative environment for architecture images. In: ENCONTRO NACIONAL DE



PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO, 19., 2018. Anais [...] XIX Encontro Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Ciência da Informação, 2018.

LOPES, A. Q.; et al.. O processo de gestão de documentos de imagens em movimento em emissoras de televisão. *Informação & Informação*, v. 23, n. 2, 2018.

LOPEZ, A. P. A. Imagens e documentos fotográficos em arquivos. *Arquivo & Administração*, v. 8, n. 1, 2009.

MALVERDES, A.; LOPEZ, A. P. A. A fotografia e seus tentáculos: interpretações possíveis no universo dos arquivos. *InCID: Revista de Ciência da Informação e Documentação*, v. 8 n. 1, n. 1, 2017.

MANINI, M. P. A leitura de imagens fotográficas: preliminares da análise documentária de fotografias. In: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO, 2011. Anais [...] XII Encontro Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Ciência da Informação, 2011.

MANINI, M. P. Acervos audiovisuais em Brasília: imagem, memória e informação. In: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO, 01., 2015. Anais [...] XVI Encontro Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Ciência da Informação, 2015.

MANINI, M. P. Acervos imagéticos e memória. *Ponto de Acesso*, v. 10, n. 3, 2016.

MANINI, M. P. Aspectos informacionais do tratamento de documentos fotográficos tradicionais e digitais. In: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO, 10., 2009. Anais [...] X Encontro Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Ciência da Informação, 2009.

MURGUIA MARAÑON, E. I.; REGISTRO, T. C. O arranjo arquivístico como escrita: uma reflexão sobre a narrativa em imagens a partir do fundo Pedro Miranda no arquivo público e histórico de Ribeirão Preto. In: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO, 06., 2005. Anais [...] VI Encontro Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Ciência da Informação, 2005.

MARIZ, A. C. A.; CORDEIRO, R. I. N. A importância do contexto para as fotografias de arquivos: uma análise de literatura. In: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO, 19., 2018. Anais [...] XIX Encontro Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Ciência da Informação, 2018.

PATERNOT, V. F.; HOLLOS, A. C. Futuro da memória digital audiovisual. *Revista Eletrônica da ABDF*, v. 4, n. esp, 2020.

PAULINO, M. C. P.; ALBUQUERQUE, M. E. B. C. Fotografias de arquitetura e paisagem urbana: a representação de uma tipologia documental. *Pesquisa Brasileira em Ciência da Informação e Biblioteconomia*, v. 18, n. 1, 2023.

RODRIGUES, J. S. O papel do documento fotográfico nos arquivos. *Páginas A&B, Arquivos e Bibliotecas (Portugal)*, v., n. 8, 2017.

RODRIGUES, M. P. Fotografia e imagem: percurso fotoautobiográfico no arquivo de Rossini Perez. In: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO, 01., 2016. Anais [...] XVII Encontro Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Ciência da Informação, 2016.

ROSA, C. A. J.; CASTRO FILHO, C. M. Reapropriação de arquivos cinematográficos em tempos de Youtube. *Ágora: Arquivologia em debate*, v. 26, n. 53, 2016.

ROZESTRATEN, A. S.; et al.. Reflexões sobre o patrimônio digital a partir da experiência do projeto arquigrafia | digital heritage: reflections on the arquigrafia project. *Liinc em revista*, v. 11, n. 1, 2015.

SA, A. G. T. Em pauta a informação, imagens e arquivos. *Ponto de Acesso*, v. 6, n. 1, 2012.

SANTOS, A. S.; AZEVEDO, D. P. A fotografia-documento e a importância de saberes especializados dos profissionais da informação para a memória. *Informação em Pauta*, v. 6, n. esp, 2021.

SANTOS, F. E. P. Documentos e informações audiovisuais: a teoria arquivística e as técnicas da biblioteconomia aplicadas à organização de arquivos de tv. *DataGramaZero*, v. 14, n. 5, 2013.

SILVA, L. A. S.; SILVA, C. C. T. Documentos audiovisuais como produtos das imagens tecnológicas: inserções histórico-teóricas na arquivologia. *Ágora: Arquivologia em debate*, v. 32, n., 2022.

SILVA, S. C.; SANTANA, R. C. G.; JORENTE, M. J. V. Transduções informacionais na biodisponibilidade de representações imagéticas. *Revista Interamericana de Bibliotecología (Colombia)*, v. 48, n. 1, 2025.

SILVA, S. M.; LACERDA, A. L. A análise documental de imagens como processo de mediação da informação nos arquivos. *Revista Acervo (Arquivo Nacional)*, v. 31, n. 3, 2018.



SILVA, V. L.; OLIVEIRA, B. M. J. F. O arquivo pessoal de Heliton Santana: memória do movimento negro da paraíba. OFFICINA - Revista da Associação de Arquivistas de São Paulo, v. 2, n. 2, 2023.

TAVEIRA, A. S.; SILVA, L. A. S.; GUIMARAES, P. R. Estratégias arquivísticas para preservação digital de documentos arquivísticos digitais (DAD) em formato de imagem. Archeion Online, v. 10, n. 1, 2022.

Recebido em 30/01/2026
Aprovado em 07/07/2026



Licença de Atribuição BY do Creative Commons
<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0>



**DA CRIAÇÃO CINEMATOGRAFICA À ORGANIZAÇÃO ARQUIVÍSTICA:
comportamento informacional, gênese documental e o arquivo pessoal de
Helena Solberg**

From the filmmaking process to archival organization: information behavior,
documentary genesis and Helena Solberg's personal archive

ROSA INÊS DE NOVAIS CORDEIRO¹

MARINA CAVALCANTI TEDESCO²

Resumo

Discussão das relações entre comportamento informacional, processo criativo, gênese documental e organização de arquivos pessoais de cineastas. O campo empírico é o arquivo pessoal de Helena Solberg. Parte-se do entendimento de que o processo de realização audiovisual fornece a base conceitual para compreender a produção, a acumulação e os vínculos entre os documentos que compõem esses arquivos pessoais e, no caso deste estudo, os de mulheres cineastas. Propõe-se um arranjo fundamentado nas funções e atividades que caracterizam a realização cinematográfica, representadas pelas fases de pré-produção, produção, pós-produção e divulgação.

Palavras-chave

Arquivos pessoais em cinema. Organização da documentação de cinema. Comportamento informacional (cinema). Processo criativo. Solberg, Helena, 1938- .

¹ Professora Titular da Universidade Federal Fluminense (UFF). Docente do Departamento de Ciência da Informação e do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação. Arquivista e bibliotecária. E-mail: rosanovais@id.uff.br.

² Professora Associada da Universidade Federal Fluminense (UFF). Docente do Departamento de Cinema e Vídeo e do Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual. Cineasta e diretora de fotografia. E-mail: marinatedesco@id.uff.br.



Abstract

Discussion of the relationships among information behavior, the creative process, documentary genesis, and the organization of filmmakers' personal archives. The empirical field is the personal archive of Helena Solberg. The study is based on the understanding that the audiovisual production process provides the conceptual foundation for understanding the production, accumulation, and relationships among the documents that constitute these personal archives and, in the case of this study, those of women filmmakers. An archival arrangement grounded in the functions and activities that characterize the filmmaking process, represented by the phases of pre-production, production, post-production, and distribution, is proposed.

Keywords

Personal archives in cinema. Organization of film documentation. Information behavior (cinema). Creative process. Solberg, Helena, 1938– .

1 INTRODUÇÃO

As discussões que articulam cinema e gênero vêm ampliando sua presença na pesquisa acadêmica. Se os estudos sobre representações de personagens e atrizes sociais seguem tendo centralidade, crescem as investigações dedicadas aos processos de produção, circulação e recepção de obras audiovisuais. Sob essa perspectiva, as realizações cinematográficas de mulheres se destacam por revelarem trajetórias que desafiam padrões historicamente consolidados e diversificam as possibilidades de expressão no audiovisual. Assim, a participação delas no cinema é cada vez mais bem compreendida para além das telas, abarcando, também, suas atuações como criadoras, produtoras de sentido e protagonistas na construção da linguagem cinematográfica.

Ao mesmo tempo, reconhece-se que a organização e a análise da documentação produzida durante a realização dos filmes, especialmente aquela preservada nos arquivos pessoais de cineastas mulheres, constituem uma dimensão fundamental tanto para a preservação da memória quanto para a apreensão dos processos criativos envolvidos na cadeia produtiva do audiovisual. Registros textuais, visuais e sonoros permitem acessar não apenas a obra concluída, mas também as diferentes etapas de sua elaboração, as decisões tomadas, as negociações estabelecidas e os contextos que marcaram a realização.

O diálogo entre a Arquivologia, a Ciência da Informação e o campo do Cinema potencializa as possibilidades de entender a informação e a produção documental inerentes à atividade cinematográfica, assim como o envolvimento de quem dirige nas diferentes etapas de feitura do filme e nos processos de busca, uso e produção de informações que permeiam suas práticas. Essa aproximação contribui para a visão da documentação cinematográfica e dos arquivos dela decorrentes como registros da memória social e cultural e como parte do patrimônio documental e audiovisual. A organização e a análise desses documentos favorecem estudos sobre os processos de criação, produção e circulação das obras, além de contribuir para dar maior visibilidade às trajetórias de cineastas mulheres, até hoje pouco reconhecidas.

Desde a década de 1970, as teorias feministas do cinema, ao introduzirem novas perspectivas de análise, têm promovido mudanças significativas na interpretação de filmes e das experiências dos públicos (Johnston, 1973; Mulvey, 1975). E, como em outros campos do conhecimento, passaram por revisões e desdobramentos ao longo de sua trajetória (Mulvey, 1989; Lauretis, 1994; Hooks, 2019). Conforme observa Chaudhuri (2006), a partir dos anos 1980, intensificaram-se os questionamentos tanto às primeiras teorias feministas do cinema quanto às teorias cinematográficas de modo geral, especialmente em relação à complexidade de sua linguagem e ao emprego de conceitos considerados excessivamente abstratos. Longe de representar um enfraquecimento, tais debates contribuíram para ampliar perspectivas teóricas e evidenciar diferentes formas de compreender a participação das mulheres na produção, na representação e na recepção.

No contexto brasileiro, embora a presença de diretoras tenha crescido nos últimos 50 anos, sua participação ainda permanece reduzida. Estudos indicam que esse percentual passou de menos de 1% nas décadas de 1960 e 1970 para aproximadamente 15% entre 2001 e 2010 (Orlandi, 2021; Alves; Alves; Silva, 2012). Entre 2011 e 2021 (ANCINE, 2023), este número não aumentou nem 10% e a sub-representação das mulheres negras seguiu brutal, o que demonstra a persistência de desigualdades estruturais e reforça a necessidade de pesquisas que contribuam para maiores conhecimento e visibilidade das trajetórias das cineastas.

Na literatura, embora existam contribuições relevantes sobre comportamento informacional de artistas, processos de criação, arquivos pessoais e documentação cinematográfica, essas abordagens ainda têm sido desenvolvidas, em grande medida, de forma independente. Permanecem pouco exploradas as relações entre o comportamento informacional de quem dirige, os meandros da realização cinematográfica, a produção e a acumulação dos documentos e sua organização



arquivística, limitando o entendimento da gênese documental dos filmes e da constituição dos arquivos pessoais de quem os faz.

É nesse contexto que se insere este artigo, que propõe uma base conceitual voltada às relações entre comportamento informacional, processo criativo, realização cinematográfica, gênese documental e organização arquivística de arquivos pessoais de cineastas. Tendo como campo empírico o arquivo pessoal de Helena Solberg, parte-se do pressuposto de que o conhecimento do processo de realização audiovisual constitui uma base teórica para se apreender a produção, a acumulação e os vínculos estabelecidos entre os documentos que compõem o arquivo pessoal de quem dirige. Nessa perspectiva, fundamenta a proposição de um arranjo nas funções e atividades que caracterizam a feitura do filme, representadas pelas fases de pré-produção, produção, pós-produção e divulgação.

2 COMPORTAMENTO INFORMACIONAL, PROCESSO CRIATIVO E GÊNESE DOCUMENTAL DOS FILMES

Nesta seção, abordaremos as relações entre processos criativos de cineastas e as atividades que desenvolvem ao longo da cadeia produtiva do audiovisual, desde a concepção da ideia até a divulgação e exibição. Contudo, salientamos que sempre há particularidades, uma vez que as formas de inserção nas diferentes etapas, os papéis assumidos, as condições de trabalho, os recursos financeiros disponíveis e as dinâmicas de colaboração variam significativamente entre pessoas e contextos. Também influenciam as características da própria obra, como ocorre, por exemplo, nos documentários de arquivo, cuja realização frequentemente demanda tarefas específicas de pesquisa, seleção, licenciamento, organização e ressignificação de documentos audiovisuais preexistentes.

Toda essa diversidade repercute tanto nos referidos processos quanto nos documentos produzidos e acumulados ao longo das atividades. Em muitos casos, o trabalho de diretoras resulta em configurações documentais particulares e reveladoras de seus modos de atuação, uma vez que, frequentemente, trata-se de trajetórias que envolvem o exercício concomitante de diversas funções e uma participação direta em diferentes etapas do fazer cinematográfico.

Pretende-se destacar como essas distintas etapas dão origem a um conjunto variado de documentos que plasam decisões, práticas e interações inerentes à realização audiovisual. Produzidos e acumulados ao longo do exercício da direção, podem, a depender do comportamento informacional, vir a conformar um arquivo pessoal, configurando um conjunto orgânico de registros fundamentais para o

entendimento do percurso de filmes e cineastas e dos processos de criação que os sustentam. Considerados em conjunto, permitem reconstituir aspectos da produção cinematográfica e apreender as muitas dimensões de um audiovisual. Além disso, podem impactar decisivamente o exercício artístico.

Estudos demonstram que o comportamento informacional integra o próprio processo criativo de artistas. No cinema, entretanto, as ações relacionadas à concepção, captação, finalização e difusão também resultam, conforme já apontamos, na produção (e muitas vezes acumulação) de um conjunto diversificado de documentos, cuja compreensão demanda considerar as especificidades da realização cinematográfica.

Sob diferentes perspectivas, a Ciência da Informação tem procurado entender as necessidades de informação de artistas, pesquisando tanto seus comportamentos de busca, usos e apropriações da informação durante os processos de criação quanto aos documentos produzidos e acumulados em decorrência de suas atividades. Mencionaremos, a seguir, algumas pesquisas, representativas de diferentes abordagens empreendidas até o momento na área.

Ao estudar um escultor, um pintor, uma artista têxtil e um artista que trabalhava com metal, Cobbledick (1996) observou que recorriam intensamente a bibliotecas e materiais impressos, buscando informações em fontes de natureza bastante diversificada, não se restringindo à literatura especializada em arte. A autora constatou, ainda, que a obtenção de informações ocorria frequentemente por meio da navegação em áreas temáticas de interesse, e que fontes interpessoais desempenhavam papel central na obtenção de saber técnico e sobre o cenário artístico local. Ao analisar esse trabalho, Cordeiro (2013) destacou as categorias de fontes de informação identificadas por Cobbledick como relevantes para a construção de conhecimento e a tomada de decisão dos artistas pesquisados: fontes de inspiração, fontes de informação visual específica, fontes de informação técnica e fontes voltadas ao acompanhamento dos desenvolvimentos de sua própria área de atuação ou de outras.

Gorichanaz (2018) estudou o comportamento informacional de artistas visuais a partir da perspectiva da fenomenologia da prática, procurando entender como diferentes experiências do cotidiano contribuem para a construção da compreensão durante o processo criativo. Entre suas motivações, estava a observação que os estudos sobre comportamento informacional tendem a privilegiar fontes informacionais tradicionais e registradas, deixando em segundo plano fenômenos informacionais presentes no dia a dia. Sete artistas produziram autorretratos e registraram seus processos de criação, posteriormente discutidos em entrevistas semiestruturadas. Foram relatados os resultados de quatro deles.



O autor concluiu que o conceito de compreensão oferece uma forma de apreender os processos pelos quais os indivíduos constroem conhecimento, articulando fontes informacionais heterogêneas, muitas delas vinculadas à experiência cotidiana e frequentemente negligenciadas pelas pesquisas em comportamento informacional. Para ele, a informação deve ser considerada não apenas como algo registrado ou recuperado em fontes formais, mas também como fenômeno presente nas experiências, relações, memórias e interações que participam da construção de sentidos e da compreensão do mundo. Essa perspectiva aproxima a informação dos processos criativos ao evidenciar que a criação artística mobiliza múltiplas formas de informação que emergem da própria experiência vivida.

Fleming-May (2025), a partir da abordagem da meta-etnografia, analisou estudos publicados entre 2019 e 2024 que tratavam do comportamento informacional de profissionais envolvidos com atividades criativas. Com isso, corroborou resultados já apontados na literatura, segundo os quais a exploração pessoal, o conhecimento tácito e as informações internalizadas ou experienciais constituem elementos fundamentais de seus processos informacionais, relacionando-se ao conceito de informação incorporada. A autora também destacou – e esse é um aspecto fundamental para nosso artigo – que artistas recorrem continuamente aos próprios registros, experiências e projetos anteriores como fontes de informação para alimentar novas criações, reforçando o caráter processual, experiencial e cumulativo da atividade criativa.

Por fim, Darnell (2026), ao investigar cineastas independentes, demonstrou que a pesquisa, as experiências pessoais, as interações sociais e o contato com diferentes recursos informacionais constituem elementos essenciais na formulação de ideias, na resolução de problemas e na tomada de decisões que orientam a criação e a produção cinematográficas.

[A] ‘informação’ é compreendida de forma ampla, como qualquer fenômeno — pessoal ou externo, consciente ou inconsciente — capaz de desencadear ou moldar a direção criativa em constante desenvolvimento de cineastas. Isso pode incluir fontes convencionais de informação (como materiais de pesquisa, roteiros, tutoriais ou *feedback*), mas também indícios, restrições materiais, intuições estéticas e a atmosfera sociocultural circundante. Ao integrar ideias oriundas das teorias experiencial e ecológica da informação à teoria da criatividade, o quadro analítico aqui utilizado favorece a investigação das condições sob as quais novas possibilidades criativas se tornam perceptíveis a quem dirige, mesmo quando tais momentos não são imediatamente reconhecidos como ‘informação’ em seu sentido tradicional (Darnell, 2026,

p. 396, tradução nossa).

Entre as fontes formais e intencionais de busca da informação, a autora identificou que essa atividade era orientada pelas necessidades de cada projeto, incluindo desde assistir a vídeos tutoriais e ler livros até pesquisar locações virtual e/ou presencialmente, assim como consultar especialistas ou colegas. No que se refere a como a informação influenciou a criatividade na realização cinematográfica, constatou seis processos inter-relacionados: a atenção ao ambiente e ao projeto em desenvolvimento, a utilização de conhecimentos tácitos e experiências prévias, a geração de informações por meio da imaginação, a produção de informações decorrentes da experimentação, as trocas sociais e a colaboração, assim como a busca ativa por informação.

Darnell (2026) comenta que, no contexto estudado, observou que o envolvimento de cineastas nas diversas fases de realização dos filmes corrobora a ideia de Gorichanaz (2018), ao salientar a informação como um processo vivenciado, e não como um objeto estático. "A informação adquiria significado por sua capacidade de moldar e dar forma à obra criativa à medida que esta se desenvolvia" (Darnell, 2026, p. 404, tradução nossa). A autora aponta ainda, a partir de revisão bibliográfica, que a obra pode ser pensada como um processo adaptativo, "[...] no qual a direção criativa evolui em paralelo com as descobertas em tempo real" (Darnell, 2026, p. 400, tradução nossa).

Os textos citados indicam que a criação artística envolve um conjunto complexo de tarefas sustentadas pela busca, acesso, uso e apropriação da informação. Ao longo desse percurso, os diferentes tipos de artistas, inclusive cineastas, mobilizam referências, conhecimentos técnicos, experiências pessoais, redes de colaboração e diferentes recursos informacionais para orientar decisões relacionadas à concepção, produção, circulação e divulgação de suas obras. A informação, portanto, não atua apenas como recurso de apoio, mas integra os próprios processos de criação, influenciando escolhas e contribuindo para a construção artística.

Embora essas pesquisas privilegiem a dimensão da informação das atividades artísticas, é imperativo recordar que as ações que elas abordam também produzem documentos referentes às múltiplas etapas do trabalho criativo e produtivo. Projetos, roteiros, anotações, correspondências, documentos de produção, materiais de divulgação e registros financeiros, entre outros, inscrevem decisões, interações e atividades desenvolvidas ao longo das trajetórias de cineastas. Quando acumulados ao longo do tempo, podem constituir arquivos pessoais que oferecem importantes subsídios para a compreensão dos processos de criação, das condições de produção e



difusão e dos contextos dos filmes, ao mesmo tempo em que têm o potencial de se converterem em fontes para futuros projetos.

Conforme apontado anteriormente, particularidades (tais como as formas de inserção nas diferentes etapas, condições de trabalho, recursos financeiros disponíveis, dinâmicas de colaboração, características das obras etc.) repercutem nos documentos produzidos e acumulados ao longo das atividades envolvidas na realização audiovisual – e depois, nos arquivos pessoais. Portanto, por um lado, é impossível saber, *a priori*, que documentos serão produzidos ao longo da realização de um filme.

Por outro lado, parte expressiva dos recursos do cinema nacional, de meados da década de 1990 para cá, provém de leis de incentivo fiscal, fundos setoriais, arranjos regionais e editais que, com variações, demandam a confecção de determinados documentos para ingressar na concorrência. Nessas seleções, proponentes (que podem ser pessoas físicas, mas, na maioria das vezes, são pessoas jurídicas) devem apresentar um conjunto expressivo de informações, as quais ultrapassam aspectos meramente administrativos e de identificação, não raramente os mesmos.

Podemos citar como exemplos dessa convergência algumas chamadas recentes. A primeira delas, de 2026, é a Chamada Pública FSA/BRDE³ - Coprodução Brasil - Argentina 2026. No que se refere aos documentos que explicam a obra à comissão avaliadora, é preciso fornecer, já na inscrição, "Para obras de Ficção: Roteiro; para obras de Documentário: Roteiro ou Estrutura de Documentário; para obras de Animação: Roteiro (ou *storyboard*) e Bíblia, caso não tenha sido apresentado link de acesso a esta no 'Formulário do projeto de obra audiovisual'" (ANCINE; FSA, 2026).

Trazendo para um universo mais próximo do nosso estudo de caso, que se situa na cidade do Rio de Janeiro, analisamos três editais da RioFilme de grande demanda: "Edital Nº 1: Produção de Longa-Metragem – Ficção ou Animação" (2025), "Edital Nº 1 – Produção de Curta-Metragem ou Webséries" (2026) e "Edital Nº 4 – Desenvolvimento de Projetos" (2025). Todos eles exigiram visão/abordagem estética da direção, pontos altos da proposta, plano de financiamento e desenho de produção, orçamento e cronograma. E dois deles solicitaram sinopse, perfil do público-alvo e estratégias para alcançá-lo, descrição de personagens e conceito visual (apenas para animações).

Em alguns itens, inclusive o número de caracteres era o mesmo, assim como as planilhas a serem preenchidas, mesmo sendo para audiovisuais tão diferentes. Ou seja, vem ocorrendo, nos últimos anos, uma padronização que pode ter impacto nos acervos pessoais, e não apenas ao assemelhar os formatos de entrega da

³ FSA/BRDE são as siglas para Fundo Setorial do Audiovisual e Banco Regional de Desenvolvimento do Extremo Sul.

documentação obrigatória. Afinal, os resultados aos quais deve-se chegar impactam diretamente no caminho percorrido durante a pesquisa e a criação.

De qualquer maneira, independente do pontuado no parágrafo anterior, essas demandas demonstram que o fazer audiovisual envolve um conjunto amplo de atividades intelectuais, criativas, técnicas e gerenciais que requerem a busca, seleção, análise, uso e produção de informações em diferentes momentos do processo. Ao mesmo tempo, dão origem a uma diversidade de documentos que registram escolhas, negociações, planejamentos e decisões fundamentais para a concretização da obra, muitos dos quais passam a integrar os arquivos pessoais de cineastas e demais profissionais envolvidos.

E, se as atividades desenvolvidas ao longo da realização cinematográfica evidenciam que elas resultam não apenas em um produto, mas também em um conjunto expressivo de documentos confeccionados e acumulados durante seu desenvolvimento e depois, compreender a gênese documental decorrente desses processos constitui um passo fundamental para sua organização arquivística, uma vez que as funções e ações quem dirige e ocupa outros cargos fornecem elementos cruciais para interpretar as relações estabelecidas entre os documentos e orientar sua classificação.

3 GÊNESE DOCUMENTAL E ORGANIZAÇÃO ARQUIVÍSTICA DE ARQUIVOS PESSOAIS DE CINEASTAS

A fundamentação teórica proposta neste artigo dá continuidade às reflexões iniciadas por Cordeiro (2000) sobre a organização da documentação cinematográfica, posteriormente aprofundadas, debatidas e amadurecidas em investigações desenvolvidas de forma colaborativa com pesquisadores da Arquivologia, da Ciência da Informação e do campo do Cinema⁴. Os resultados desse percurso estão baseados em práticas observadas em arquivos de cineastas, nos quais a documentação reúne registros produzidos ao longo do ciclo de realização e circulação dos filmes, reforçando a pertinência dessa abordagem para a organização de tais arquivos.

Parte-se do pressuposto de que o conhecimento do processo de realização das obras audiovisuais é imprescindível para compreender sua gênese documental e fundamentar a organização arquivística. E do entendimento que a documentação decorrente da realização cinematográfica constitui um conjunto orgânico de registros das funções, atividades e ações desenvolvidas ao longo do criar e fazer um filme. Por

⁴ Entre outras publicações: Cordeiro; La Barre (2011); La Barre; Cordeiro (2012, 2016); Tedesco; Cordeiro (2024); Cordeiro; Guimarães; Guimarães (2025).



essa razão, a organização arquivística deve considerar as relações estabelecidas entre os documentos desde sua produção, possibilitando interpretar sua gênese e preservar sua organicidade e vínculo arquivístico. Eles mantêm relações orgânicas entre si, uma vez que resultam de atividades interdependentes desenvolvidas por quem dirige e demais agentes envolvidos na realização cinematográfica.

Grande parte da bibliografia do campo do Cinema afirma que pré-produção, produção e pós-produção correspondem às principais etapas da realização de um filme. Essas etapas constituem um referencial para se apreender o contexto em que os documentos foram produzidos e acumulados, permitindo organizá-los de acordo com as funções, atividades e ações desempenhadas por cineastas e preservando as relações que expressam sua organicidade e seu vínculo arquivístico.

Entretanto, muitos arquivos pessoais de diretoras e diretores chegam às instituições custodiadoras de forma fragmentada, em decorrência de doações parciais, sucessivas transferências de guarda, perdas documentais ou intervenções ocorridas ao longo de sua trajetória. Nesses casos, a história arquivística do acervo, associada ao conhecimento do processo de realização, possibilita identificar a família de documentos de cada filme, seu ciclo de produção e as relações orgânicas estabelecidas entre os documentos dele resultantes, favorecendo, sempre que possível, a reconstrução da ordem original ou a elaboração de um quadro de arranjo que preserve sua organicidade e seu vínculo arquivístico. Ao tomar como referência essas funções, atividades e ações, o modelo conceitual proposto preserva as relações contextuais de produção e acumulação dos documentos, tornando mais claras as conexões entre o processo criativo, a realização cinematográfica e a constituição do arquivo pessoal.

Nos arquivos relacionados ao cinema, particularmente nos acervos de cineastas, a documentação pode ser organizada por filme ou projeto. Dentro desses agrupamentos, os documentos acompanham as diferentes etapas do processo de realização, podendo reunir materiais de pré-produção, produção, montagem, pós-produção, distribuição, divulgação e recepção. Essa organização acompanha a divisão clássica do processo cinematográfico, adotada em arquivos de cinema e centros de documentação audiovisual. Como exemplo, pode ser citado o acervo de Martin Scorsese, preservado pelo *American Film Institute (Martin Scorsese Papers)*.

O acervo reúne roteiros, recortes de imprensa, correspondência, *storyboards*, materiais efêmeros, fotografias, documentos audiovisuais, desenhos arquitetônicos e anotações relativas ao enredo, à música, à montagem e ao elenco, relacionados à produção e à recepção de longas-metragens, curtas-metragens, peças teatrais e produções para televisão. Abrange desde o início da carreira do cineasta até Cabo do

Medo (1991), sendo que a documentação referente ao período posterior encontra-se atualmente sob custódia do *Wesleyan University's Cinema Archives*.

Sobre o acervo do diretor Martin Scorsese, preservado pelo *American Film Institute (Martin Scorsese Papers)*, Wittenberg (2017, p. 2) afirma:

A ordem original dos materiais foi preservada em toda a coleção. Os materiais estão organizados em nove séries: Produções Cinematográficas, Curtas-Metragens, Longas-Metragens (como Montador), Longas-Metragens (como Produtor), Peças de Teatro, Arquivos Pessoais, Fotografias, Oversize e Materiais Audiovisuais. Cada série, com exceção das séries de *Oversize* e Materiais Audiovisuais, está organizada pelo título do filme ou projeto — com títulos provisórios entre colchetes —, seguindo uma ordem cronológica e, posteriormente, o formato conforme o cronograma de produção: começando pelos roteiros e geralmente concluindo com recortes de imprensa. A manutenção da ordem do cronograma de produção mostrou-se lógica, pois ofereceu uma visão valiosa das etapas de produção cinematográfica, desde o roteiro inicial até a escolha do elenco, filmagem, montagem, lançamento e recepção do público e/ou legado da obra.

No que se refere aos arquivos pessoais, a ampliação dos estudos sobre eles tem favorecido um maior reconhecimento do seu valor, posto que, em muitos casos ao longo da história, não foram considerados legítimos para a custódia arquivística. Esses conjuntos documentais eram, no máximo, encaminhados a bibliotecas, museus ou outras instituições.

Tais pesquisas também reforçaram uma revisão crítica de pressupostos consolidados da tradição arquivística, historicamente construída a partir de documentos produzidos por instituições públicas e administrativas. Cook (1998) lembra que a Arquivologia se consolidou, durante extenso período, a partir da experiência dos arquivos estatais. Como consequência, seus princípios, métodos e práticas foram formulados tendo como principal referência os documentos produzidos por instituições governamentais e suas estruturas administrativas, refletindo as características desses contextos de produção documental.

Para o mesmo autor,

[...] a própria natureza dessas mudanças conceituais transforma a tarefa dos arquivistas, tanto dos arquivos institucionais quanto dos pessoais, e oferece uma perspectiva compartilhada sobre arquivos que, por sua vez, pode levar a uma nova unidade nos esforços da arquivística, centrada na formação da memória da sociedade (Cook, 1998, p. 132).



No caso das mulheres cineastas, essas discussões, tanto de valor quanto procedimentais, assumem particular relevância. Seus arquivos pessoais não apenas documentam a realização de filmes, mas também registram, mesmo que não de forma explícita, as condições de produção, as estratégias de inserção profissional, as redes de colaboração e os desafios enfrentados para construir e consolidar trajetórias em um campo historicamente marcado por desigualdades de gênero (que podem se interseccionar com desigualdades de classe e raça, entre outras). Portanto, uma organização arquivística fundamentada no conhecimento da realização cinematográfica e nas questões trazidas pelo fortalecimento das pesquisas sobre arquivos pessoais amplia as possibilidades de compreender não apenas a constituição do arquivo pessoal, mas também as condições de viabilidade e reconhecimento do trabalho das mulheres no audiovisual. É sob tal enfoque que se desenvolve, na seção seguinte, a aplicação do referencial teórico ao arquivo pessoal de Helena Solberg.

3.1 Helena Solberg – Processo de criação e arquivo pessoal

Observa-se, na última década, a formação crescente de acervos pessoais de cineastas, que costumam incluir documentos relacionados à produção e circulação de obras e, em muito menos casos, registros da vida privada. Esses conjuntos documentais evidenciam as inter-relações entre esfera pessoal e criação artística, permitindo compreender como aspectos biográficos, sociais e culturais influenciam o fazer cinematográfico. A título de ilustração, podem-se citar o *Archivo Reversible* e o *Acervo Paul Leduc*.

Do ponto de vista arquivístico, os acervos pessoais de cineastas apresentam desafios específicos relacionados à sua organização, preservação e acesso. Muitos deles encontram-se em âmbitos domésticos e em condições instáveis, o que pode comprometer sua integridade e dificultar sua utilização como fonte de pesquisa. Além disso, a fragmentação documental e a ausência de registros de determinadas etapas dos filmes constituem obstáculos recorrentes.

Nesse cenário, o arquivo pessoal de Helena Solberg destaca-se tanto pela sua produção cinematográfica, expressiva qualitativa e quantitativamente, quanto pela riqueza da documentação acumulada ao longo de seis décadas de atividade. Sua filmografia reúne 19 obras que trazem um olhar crítico para questões sociais, políticas e de gênero. A organização de seu acervo amplia as possibilidades de pesquisa sobre sua trajetória e a participação das mulheres na história do cinema, uma vez que reúne roteiros, anotações, correspondências, registros audiovisuais, materiais de produção, entre outros documentos.

Entre os diversos estudos dedicados à diretora, recorremos, como fonte principal, ao artigo de Tedesco (2022) intitulado *The Women's Film Project: an international collective in the career of Helena Solberg* (partes 1 e 2), que analisa a atuação da cineasta durante a experiência coletiva no *International Women's Film Project* (IWFP). Segundo esta autora, o percurso de Solberg foi marcado pelas tensões entre as expectativas sociais destinadas às mulheres brasileiras de sua raça, classe e geração e o desejo de construir uma carreira intelectual e artística.

Nascida em 1938, criada no Rio de Janeiro e oriunda de uma família de classe média alta, recebeu uma educação tradicional em um contexto no qual a instrução era frequentemente orientada para o casamento e a maternidade. Ao optar por ingressar no ensino superior, contudo, seguiu um caminho pouco esperado para muitas mulheres de sua época. E foi durante sua graduação em Letras, na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), que se aproximou de jovens intelectuais e futuros diretores que, mais tarde, destacar-se-iam no cenário cultural brasileiro. Essa convivência favoreceu sua inserção em círculos ligados ao cinema, embora sua filmografia não possa ser plenamente associada ao Cinema Novo – tanto por algumas características de seus curtas-metragens dos anos 1960 quanto pela posição marginal que ocupou em um ambiente predominantemente de homens:

[...] os membros do Cinema Novo nunca a reconheceram como uma das suas, já que o grupo era conhecido por ser um clube para 'Os Rapazes' (um grupo exclusivo para homens, inspirado no desenho animado *Luluzinha*). Em diversas ocasiões, a própria cineasta falou sobre a atitude condescendente que enfrentou por parte de seus amigos homens — embora ela tenha aproveitado seus contatos para facilitar seus próprios projetos (Tedesco, 2022, tradução nossa).

Os primeiros passos de Solberg no campo cinematográfico ocorreram a partir de sua atuação no jornal estudantil *O Metropolitano*, experiência que ampliou sua rede de contatos e possibilitou a formação da equipe responsável pela realização de *A Entrevista* (1966), sua primeira obra (Tavares, 2014). Foi também nesse período que conheceu Affonso Beato, com quem posteriormente colaboraria em produções que citaremos adiante.

A consolidação de sua carreira, entretanto, ocorreu de forma distinta daquela vivenciada por muitos de seus contemporâneos. Em depoimento, a cineasta destaca que o casamento e a maternidade impuseram condicionantes à sua trajetória profissional, evidenciando, no cinema, desigualdades de gênero presentes na sociedade brasileira como um todo. Enquanto seus colegas homens conseguiam conciliar a paternidade com as atividades profissionais, as responsabilidades familiares



recaíam majoritariamente sobre as mulheres, limitando suas oportunidades de atuação e projeção (Burton, 1986).

Sobre os processos de criação de Helena Solberg, eles podem ser divididos em dois momentos com durações muito distintas: a fase da experiência coletiva e a fase autoral. Três média-metragens, cuja direção é assinada por ela, são resultantes dessa experiência de criação coletiva entre mulheres: *The Emerging Woman* (1974), que marcou o surgimento do *International Women's Film Project*, inicialmente denominado *Women's Film Project* (WFP); *The Double Day* (1975); e *Simplesmente Jenny* (1977). Ao longo de seu percurso, integrou apenas esse coletivo, cuja singularidade decorria de diferentes fatores, entre eles sua localização nos Estados Unidos, sua orientação internacionalista e o fato de a direção estar sob a responsabilidade de uma mulher proveniente do então chamado Terceiro Mundo (Tedesco, 2022).

Esses filmes eram concebidos e realizados a partir de um planejamento coletivo. Conforme Tedesco (2022), embora as integrantes desempenhassem funções específicas, o processo criativo envolvia a leitura e a discussão conjunta de textos, a seleção de fotografias e de outros documentos, assim como a definição da estrutura narrativa dos filmes em reuniões. A pesquisa, a organização documental e as decisões de montagem constituíam, portanto, atividades compartilhadas pelo grupo, favorecendo o intercâmbio de conhecimentos entre as participantes, uma vez que cada integrante contribuía com suas experiências e competências e, simultaneamente, aprendia com as demais durante o desenvolvimento dos projetos.

O documentário *The Emerging Woman* (1974), com duração de 40 minutos e dedicado à história do feminismo nos Estados Unidos, mobiliza numerosas imagens e registros documentais, entre fotografias, gravuras, desenhos, registros audiovisuais e discursos históricos, articulados por uma trilha sonora predominantemente extradiegética e por diferentes vozes que contextualizam as lutas das mulheres ao longo do tempo. Sua feitura demandou aproximadamente um ano de investigação em arquivos, seguido por seis meses dedicados às filmagens, à montagem e à gravação das narrações, confirmando o papel fundamental da pesquisa documental na construção do filme.

As reflexões suscitadas durante *The Emerging Woman*, segundo Helena Solberg (Burton, 1986), conduziram o coletivo ao desenvolvimento de *The Double Day* (1975), documentário dedicado à realidade das mulheres latino-americanas. Antes do início das filmagens, a cineasta aprofundou seus conhecimentos sobre a realidade da região ao participar de um seminário dedicado às perspectivas marxistas (algumas delas, feministas) elaboradas no subcontinente, incorporando referenciais teóricos que

orientaram a concepção da obra. Já as captações ocorreram durante uma extensa viagem por diferentes países da América Latina.

Tudo isso resultou em anotações, na elaboração de esquemas, entrevistas e documentos de trabalho, entre outros materiais, que constituíram a base documental do filme e, posteriormente, foram incorporados ao arquivo pessoal de Solberg. Outra vez, embora houvesse divisão de funções entre as integrantes do grupo, a autoria era construída de forma colaborativa. Sendo as decisões de edição e montagem discutidas entre a diretora e algumas integrantes do IWFP, percebe-se que o documentário também resultava da interpretação coletiva dos materiais produzidos durante o processo.

E o amplo conjunto de materiais decorrentes desse processo levou à realização do terceiro documentário da trilogia feminista (Tavares, 2014), *Simplesmente Jenny* (1977), centrado nas trajetórias de três adolescentes internadas em um reformatório na Bolívia. Conforme relato de Solberg (Tedesco, 2022), *Simplesmente Jenny* foi elaborado basicamente a partir do que fora captado para *The Double Day*. Ou seja, documentos produzidos para um projeto foram reorganizados e reinterpretados para dar origem a uma nova obra, o que reforça que registros de um processo criativo anterior permanecem como fontes para elaborações futuras.

Em conjunto, *The Emerging Woman*, *The Double Day* e *Simplesmente Jenny* demonstram como a pesquisa e o processo de criação cinematográfica envolvem a produção, a organização, a interpretação e a reutilização de documentos que subsidiam a realização dos filmes e, posteriormente, passam a integrar o arquivo pessoal de quem o dirigiu. Em consonância com os estudos já apresentados sobre o comportamento informacional de artistas, observa-se que esses documentos ultrapassam sua função de registro e passam a constituir recursos informacionais essenciais aos processos criativos, contribuindo para a formulação, o desenvolvimento e a continuidade de novos projetos cinematográficos.

Em relação ao que denominamos fase autoral dos processos de criação da cineasta (ou seja, aqueles nos quais a estrutura tradicional do cinema é reproduzida), tampouco ela se afasta do apontado nas bibliografias citadas. Por meio da observação, constatamos que, ao definir um tema para um documentário, ou mesmo para uma ficção, a Solberg inicia verdadeiras imersões. Lê livros, acompanha o que é publicado na mídia, participa de atividades de formação e estabelece interlocuções com pessoas que, futuramente, podem se tornar personagens e que, independentemente disso, constituem importantes fontes de informação para o desenvolvimento do projeto.

Se alguns realizadores desenvolvem suas obras sem uma pesquisa prolongada, Solberg segue caminho distinto. Seu cinema demanda intensa busca de informações,



a partir das quais produz diferentes documentos, como minibiografias de possíveis personagens, recortes de jornais, fichamentos bibliográficos e estruturas narrativas continuamente atualizadas à medida que a investigação avança. Alguns desses materiais correspondem, com variações, a documentos exigidos em editais de desenvolvimento e realização. Entretanto, eles não são produzidos em função dessas exigências; ao contrário, constituem documentos orgânicos e indissociáveis de seu processo criativo.

Em seu documentário mais recente, *Um Filme para Beatrice* (2024), no qual se propôs a tentar responder à complexa pergunta “Como vão as mulheres no Brasil?”, feita a ela por uma jornalista italiana, sua trajetória como diretora contribuiu novamente para o processo criativo. Porém, dessa vez, isso foi levado às telas. Trechos de sua filmografia, parcialmente restaurada nos últimos anos, fizeram parte da montagem.

Documentos que compõem as árvores genealógicas (Cordeiro, 2000) de suas produções, tais como fotografias de cena, reunidos ao longo de décadas em seu arquivo pessoal, também foram utilizados. E o acesso a parte deles se deu de forma rápida e digital graças ao projeto “Arquivos pessoais de mulheres do cinema: acervo Helena Solberg”, desenvolvido desde 2022 na Universidade Federal Fluminense.

O arquivo pessoal de Helena Solberg, à semelhança do que ocorre com diversos cineastas, e especialmente cineastas mulheres, na América Latina, permanece, em grande medida, no espaço doméstico, frequentemente em condições precárias de organização e preservação, à margem das instituições de salvaguarda da memória audiovisual. Ao nos somarmos ao esforço coletivo e feminista de mudança desse quadro⁵, temos aplicado procedimentos metodológicos que vêm sendo testados e validados para uma organização orgânica da documentação fílmica, sempre tendo em vista as etapas de pré-produção, produção e pós-produção que compõem a família de documentos das obras. Buscamos, assim, assegurar o contexto de produção dos documentos e as narrativas que atravessam esse processo.

Também consideramos que os conceitos e as metodologias da Arquivologia, como ocorre em outras áreas do conhecimento, foram historicamente formulados a partir da noção de um suposto sujeito universal que, como já se reconhece, é atravessado por marcadores de classe, gênero, raça, orientação sexual, localização geográfica, entre outros. Portanto, sem desconsiderar a relevância da tradição da área, anterior, inclusive, à sua constituição como campo científico, reconhece-se dificuldades recorrentes em lidar com o que não se inscreve na esfera pública. Tal limitação torna-

⁵ Sobre este tema, consulte: Ramírez-Soto; Seguí, Isabel; Tedesco (2023).

se evidente no tratamento de arquivos pessoais conformados por mulheres, como no caso do acervo de Helena Solberg, cujas especificidades demandam abordagens sensíveis às dimensões privadas, autorais e socioculturais que atravessam sua constituição (Tedesco; Cordeiro, 2024).

Para a organização deste acervo, exploramos um dos aspectos da noção de ordem nos arquivos debatida por Brothman (2018, p. 90), entre outros autores, quando ele retoma e desenvolve a ideia de ordem pertencente ao espaço que os documentos ocupam em um acervo e a ordem intelectual, evidenciando-se “uma ordem que incorpora os valores da sociedade”. Essa discussão é primordial para a Arquivologia porque se relaciona diretamente a dois de seus princípios fundamentais: a ordem original e a proveniência. Nessa perspectiva, a organização arquivística não se restringe à disposição física ou intelectual dos documentos, mas envolve a compreensão das relações estabelecidas entre eles e dos contextos sociais, históricos e culturais que orientaram sua produção, acumulação e preservação⁶.

Assim, por um lado, dividimos, após adaptarmos a periodização proposta por Tavares (2014), a trajetória profissional de Solberg em quatro grandes fases: 1) a feminista (de meados dos anos 1960 até o final da década de 1970, quando a maioria dos seus filmes abordava pautas centrais para as lutas das mulheres, como a conquista do voto e a dupla jornada); 2) a militante (do final da década de 1970 a 1990, voltada para problemas estruturais da América Latina, como a dívida externa e a opressão dos povos originários, destacando-se também diferentes formas de resistência social); 3) a de reaproximação com o Brasil (do começo dos anos 1990 até 2002, que tem como marcos o lançamento de *Carmen Miranda: Bananas Is My Business*, em 1994, e o retorno definitivo para o Brasil, no começo do século XXI); e 4) a de atuação no Brasil, que perdura até hoje, posto que a diretora segue em atividade.

A despeito de todos os problemas envolvidos na classificação de um percurso de vida em etapas, em linhas gerais estas refletem as mudanças temáticas, contextuais e nos modos de produção que permearam a carreira da cineasta. Logo, é uma estrutura que preserva a cronologia da atuação de Helena Solberg e permite acompanhar a continuidade de seu processo criativo, favorecendo a compreensão da evolução de seus projetos, redes de colaboração estabelecidas e práticas de produção documental.

Por outro lado, se temos ciência, conforme exposto acima, de que os conceitos e as metodologias tradicionais da Arquivologia se baseiam em um sujeito universal

⁶ Dentro dessa perspectiva, expomos nossa opção teórica de trabalho. No campo específico dos arquivos pessoais, recorremos a Bellotto (2004), Hobbs (2017, 2018) e McKemmish (2018). Valemo-nos, ainda, das ideias arquivísticas que compreendem a produção documental e as práticas arquivísticas como construtos e representações sociais, desenvolvidas por Cook (1998, 2001, 2017, 2018), Bellotto (2014), Brothman (2001, 2018), Cox (2017), Heymann (2013, 2018) e Cordeiro (2000).



que certamente não é mulher, e se a própria realizadora pontuou que as trajetórias das mulheres são diferentes das dos homens no cinema (Burton, 1986) – além de dedicar um de seus primeiros documentários à dupla jornada –, não era possível ignorar a sua vida pessoal, especialmente casamentos e maternidade. Conforme já defendemos em outro texto, “não trazer, de alguma forma, a esfera privada para junto da documentação profissional é optar, de forma consciente ou não, por seguir com teorias e práticas que invisibilizam a importância do gênero para as carreiras das mulheres no audiovisual” (Tedesco; Cordeiro, 2024, p.179).

Isso gerou uma questão pois, em geral, nos arquivos pessoais das diretoras latino-americanas só se encontram documentos relacionados ao trabalho, o que ocorre tanto pela dicotomia hegemônica nas sociedades ocidentais entre esfera pública e privada quanto pela necessidade de se valorizar enquanto profissional em um campo que durante a maior parte do tempo as apagou e/ou não as viu dessa forma. Logo, como trazer tais aspectos determinantes sem ferir princípios basilares da área, como o da proveniência?

A alternativa que nos pareceu mais adequada, o acesso ao acervo documental da cineasta apenas por meio de uma linha do tempo que mesclará informações públicas e privadas, funciona somente para o ambiente digital. Essa limitação, porém, em breve será minimizada. A partir do lançamento da primeira etapa do projeto “Arquivos pessoais de mulheres do cinema: acervo Helena Solberg” em um site construído especificamente para tal fim, que ocorrerá ainda este ano, o acesso online será a maneira mais comum de acessar este acervo – ao contrário do que acontece atualmente, quando as pessoas precisam entrar em contato diretamente com a realizadora.

Nessa linha do tempo, a partir da seleção de um filme, a organização e exposição documental se desenvolvem em séries correspondentes às etapas do processo de realização cinematográfica: pré-produção, produção, pós-produção, divulgação e, quando pertinente, distribuição e recepção. Essas séries desdobram-se em subséries que reúnem documentos decorrentes do exercício das diferentes funções e atividades relacionadas à realização de cada obra.

Buscou-se, assim, preservar as relações orgânicas estabelecidas entre os documentos desde sua produção, refletindo a dinâmica de criação e materialização audiovisual. Roteiros, argumentos, projetos submetidos a editais, pesquisas, correspondências, contratos, planos de produção, fotografias de cena, registros de filmagem, anotações de montagem, materiais de divulgação, recortes de imprensa, programas de festivais, cartazes e demais documentos deixam de ser compreendidos como registros isolados e passam a ser interpretados como evidências das diferentes

atividades que estruturam o processo cinematográfico, em sua indissociabilidade com a própria vida.

4 CONCLUSÃO

As reflexões desenvolvidas neste artigo partiram do pressuposto de que a organização arquivística da documentação produzida durante a realização cinematográfica deve ser fundamentada no conhecimento do seu processo de produção, entendido aqui como elemento primordial para interpretar a gênese documental, orientar a classificação funcional e preservar a organicidade e o vínculo arquivístico dos documentos. Também tiveram como base que o trabalho com arquivos pessoais de cineastas mulheres, ao mesmo tempo em que se vale dos princípios tradicionais da Arquivologia, precisa avançar na reflexão crítica sobre eles antes de simplesmente reproduzi-los.

A partir desses entendimentos, expusemos como o ambiente digital do arquivo pessoal de Helena Solberg foi concebido para evidenciar as relações entre comportamento informacional, processo criativo, fazer cinematográfico, produção documental, organização arquivística e gênero, articulando esses elementos em uma mesma estrutura de representação e acesso à informação. Nesse sentido, a linha do tempo mencionada na seção anterior deixa de ser apenas uma interface de acesso e passa a favorecer a apreensão dos nexos entre os documentos resultantes da realização dos filmes, permitindo que sua organização reflita não apenas a sequência das atividades desenvolvidas, mas também o processo de criação e o momento de vida e sociais que lhes deram origem.

Tal forma de organização dialoga com o campo de estudos sobre comportamentos informacionais de artistas. As já referidas investigações de Cobbledick (1996), Gorichanaz (2018), Fleming-May (2025) e Darnell (2026) demonstram que a criação artística é sustentada por um processo contínuo de busca, produção, compartilhamento e uso de informações provenientes de diversas fontes, entre elas pesquisas, experiências pessoais, redes de colaboração, processos de experimentação, conhecimentos acumulados e documentos produzidos ao longo da realização das obras. No caso do fazer cinematográfico, essas práticas informacionais materializam-se em um conjunto diversificado de documentos que acompanham todas as etapas de produção do filme (e que podem ser guardados por quem dirige ou não). A organização implementada permite o acompanhamento do processo criativo de Helena Solberg, com suas permanências e mudanças, das necessidades de informação da cineasta e da gênese documental que constitui seu arquivo pessoal.



Devido à natureza teórico-empírica do projeto “Arquivos pessoais de mulheres do cinema: acervo Helena Solberg”, vem sendo possível refletir sobre dimensões ainda pouco exploradas, de forma articulada, nos estudos sobre a organização do conhecimento aplicada aos arquivos pessoais de realizadoras. Porém, nossos grandes objetivos com este projeto são ampliar a discussão sobre o tema de forma interdisciplinar, de modo a contribuir para a construção de base conceitual e de práticas que levem em conta o uso coletivo dessa documentação e a preservação da memória cultural e do patrimônio audiovisual brasileiro, especificamente no que se refere às produções de mulheres. Por isso, pensamos em uma proposta de organização que ultrapassasse a função de disponibilizar documentos e permitisse compreender as relações entre a trajetória pessoal-profissional de Solberg, suas práticas de informação, a produção de documentos para a viabilização de seus filmes e de seu arquivo pessoal. Não se pretende propor uma abordagem única para a organização, e sim fortalecer a preservação, o acesso e o uso dos acervos documentais de diretoras latino-americanas, processo que não pode se dar de outra forma que não coletivamente.

REFERÊNCIAS

AGÊNCIA NACIONAL DO CINEMA (ANCINE); FUNDO SETORIAL DO AUDIOVISUAL (FSA). **Chamada pública FSA/BRDE: Coprodução Brasil – Argentina**. Rio de Janeiro: ANCINE; FSA, 2026. Disponível em: <https://brde.com.br/wp-content/uploads/2026/05/2-ANEXO-I-%E2%80%93-DOCUMENTOS-PARA-INSCRICAO-1.pdf>.

AGÊNCIA NACIONAL DO CINEMA (ANCINE). **Participação por gênero e por raça nos diversos segmentos da cadeia produtiva do audiovisual**, 2011-2021. Rio de Janeiro: ANCINE, 2023. Disponível em: <https://www.gov.br/ancine/pt-br/oqa/publicacoes/arquivos.pdf/Estudo%20genero%20e%20raca%20no%20setor%20audiovisual.pdf/@display-file/file>.

ALVES, Paula; ALVES, José E. Diniz; SILVA, Denise B. do Nascimento. Mulheres no cinema brasileiro. **Caderno Espaço Feminino**, Uberlândia, v. 24, n. 2, p.365-394, 2012.

BELLOTTO, Heloísa Liberalli. Arquivos pessoais como fonte de pesquisa. *In*: BELLOTTO, Heloísa Liberalli. **Arquivos permanentes: tratamento documental**. 2. ed. rev. Rio de Janeiro: FGV, 2004. p. 263-270.

BELLOTTO, Heloísa Liberalli. Arquivos pessoais em face da teoria arquivística tradicional: debate com Terry Cook. *In*: BELLOTTO, Heloísa Liberalli. **Arquivo: estudos e reflexões**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2014. p. 107-114.

BROTHMAN, Brien. Ordens de valor: questionando dos temas teóricos da prática

arquivística. In: HEYMANN, Luciana; NEDEL, Letícia (org.). **Pensar os arquivos**: uma antologia. Rio de Janeiro: FGV, 2018. p.83-120.

BROTHMAN, Brien. The past that archives keep: memory, history, and the preservation of archival records. **Archivaria**, Ottawa, v.51, p. 48-80, 2001.

BURTON, Julianne. **Cinema and social change in Latin America**: conversations with filmmakers. Austin: University of Texas Press, 1986.

CHAUDHURI, Shohini. **Feminist film theorists**: Laura Mulvey, Kaja Silverman, Teresa de Lauretis, Barbara Creed. Abingdon: Routledge, 2006.

COBBLEDICK, Susie. The information-seeking behavior of artists: exploratory interviews. **The Library Quarterly**, Chicago, v.66, n.4, p. 343-372 Oct. 1996.

COOK, Terry. Archival science and postmodernism: new formulations for old concepts. **Archival Science**, Dordrecht, v. 1, n. 1, p. 3-24, 2001.

COOK, Terry. Arquivos pessoais e arquivos institucionais: para um entendimento arquivístico comum da formação da memória em um mundo pós-moderno. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 11, n. 21, p. 129-149, 1998.

COOK, Terry. **O conceito de fundo arquivístico**: teoria, descrição e proveniência na era pós-custodial. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2017.

COOK, Terry. O passado é prologo: uma história das ideias arquivísticas desde 1889 e a futura mudança de paradigma. In: HEYMANN, Luciana; NEDEL, Letícia (org.). **Pensar os arquivos**: uma antologia. Rio de Janeiro: FGV, 2018. p.17- 81.

CORDEIRO, Rosa Inês de Novais. Análise de imagens e filmes: alguns princípios para a sua indexação e recuperação. **PontodeAcesso**, Salvador, v.7, n.1, p.67-80, abr. 2013.

CORDEIRO, Rosa Inês de Novais. **Imagem e movimento**: uma ciência da arte fílmica. Niterói: UFF, Programa de Pós-Graduação em Ciência da Arte, 2000.

CORDEIRO, Rosa Inês de Novais; GUIMARAES, J. A. C.; GUIMARAES, F. P. O. C. Knowledge organization and film production: interdisciplinary dialogues on film indexing under a socio-cultural perspective. **Informatio**, Montevideo, v. 30, p. e207, 2025.

CORDEIRO, Rosa Inês de Novais; LA BARRE, Kathryn. Análise de facetas e obra fílmica. **Informação & Informação**, Londrina, v. 16 n. 3, p. 180 – 201, jan./ jun. 2011.

COX, Richard J. **Arquivos pessoais**: um novo campo profissional – leituras, reflexões e reconsiderações. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2017.

DARNELL, Heather M. Creative encounters of the information kind: how filmmakers engage with information. **Journal of Documentation**, Leeds, v.82, n.2, p.393-406, 2026.



FLEMING-MAY, R. The information needs and behaviours of creative artists: a meta-ethnography of research. **Information Research**, Borås, v. 30, p. 551-566, 2025.

GORICHANAZ, T. Understanding and information constellations in ultrarunning. **Library Trends**, Champaign, v. 66, n. 3, p. 329-350, 2018.

HEYMANN, Luciana. Arquivos pessoais em perspectiva etnográfica. *In*: TRAVANCAS, Isabel; ROUCHOU, Joëlle; HEYMANN, Luciana (org.). **Arquivos pessoais: reflexões multidisciplinares e experiências de pesquisa**. Rio de Janeiro: FGV, 2013. p. 67-76.

HEYMANN, Luciana; NEDEL, Letícia (org.). **Pensar os arquivos: uma antologia**. Rio de Janeiro: FGV Ed., 2018.

HOBBS, Catherine. O caráter dos arquivos pessoais: reflexões sobre o valor dos documentos de indivíduos. *In*: HEYMANN, Luciana; NEDEL, Letícia (org.). **Pensar os arquivos: uma antologia**. Rio de Janeiro: FGV, 2018. p.261-274.

HOBBS, Catherine. Vislumbrando o pessoal: reconstruindo traços de vida individual. *In*: EASTWOOD, Terry; MACNEIL, Heather. **Correntes atuais do pensamento arquivístico**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2017. p.303-341.

HOOKS, Bell. O olhar opositor. *In*: HOOKS, Bell. **Olhares negros: raça e representação**. São Paulo: Elefante, 2019.

JOHNSTON, Claire. **Notes on women's cinema**. London: Society for Education in Film and Television, 1973.

LA BARRE, Kathryn; CORDEIRO, Rosa Inês de Novais. Film retrieval on the web: sharing, naming, access and discovery. *In*: FOSTER, Allen; RAFFERTY, Pauline (ed.). **Managing digital cultural objects: analysis, discovery, retrieval**. London: Facet Publishing, 2016. Parte III, p.199-217.

LA BARRE, Kathryn; CORDEIRO, Rosa Inês de Novais. That obscure object desire: facets for film access and discovery. *In*: NEAL, Diane Rasmussen (Ed.). **Indexing and retrieval of non-text information**. Berlin: De Gruyter, 2012. Part II, chapter 10, p.234- 262

LAURETIS, Teresa de. A tecnologia do gênero. *In*: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). **Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

MCKEMMISH, Sue. Provas de mim... *In*: HEYMANN, Luciana; NEDEL, Letícia (org.). **Pensar os arquivos: uma antologia**. Rio de Janeiro: FGV, 2018. p.239-259.

MULVEY, Laura. Afterthoughts on visual pleasure and narrative cinema inspired by King Vidor's *Duel in Sun* (1946). *In*: MULVEY, Laura. **Visual and other pleasures**. Bloomington: Indiana, 1989.

MULVEY, Laura. Visual pleasure and narrative cinema. **Screen**, London, v.16, n.3, 6-18, 1975.

ORLANDI, Ana Paula. O cinema delas. **Pesquisa Fapesp**, São Paulo, n. 299, p.83-85, jan. 2021.

RAMÍREZ-SOTO, Elizabeth; SEGUÍ, Isabel; TEDESCO, Marina Cavalcanti. Guerrilla archiving: documents for a feminist history of Latin American cinemas. **Studies in Spanish & Latin American Cinemas**, Bristol, v.20, p. 139-144, 2023. Disponível em: https://intellectdiscover.com/content/journals/10.1386/slac_00123_2.

RIOFILME. **Editais n.4: 2025**: desenvolvimento de projetos. Rio de Janeiro, 2025. Disponível em: <https://riofilme.com.br/editais/edital-no-4-desenvolvimento-de-projetos/>.

RIOFILME. **Editais 2025, 2026**. Rio de Janeiro, 2025-2026. Disponível em: <https://riofilme.com.br/editais/>.

TAVARES, Mariana R. S. **Helena Solberg**: do cinema novo ao documentário contemporâneo. São Paulo: Imprensa Oficial, 2014.

TEDESCO, Marina Cavalcanti; CORDEIRO, Rosa Inês Novais de. The personal is political — and professional: reflections on personal archives of women in cinema based on the research on filmmaker Helena Solberg's Archive (inglês/português). In: Lizelle Bisschoff; Ana Grgić; Stefanie Van de Peer. (org.). **Stretching the archives toward a global women's film heritage**. Berlin: Archive Books, 2024. p. 161-208.

TEDESCO, Marina Cavalcanti. The Women's Film Project: an international collective in the career of Helena Solberg (partes 1 e 2). **Jump Cut: A Review of Contemporary Media**, n.61, 2022.

WITTENBERG, Emily. **Finding aid for the Martin Scorsese Papers**. Los Angeles: American Film Institute Archives, 2017. Revisado em 2026 por Joel Parham. Disponível em: <https://www.afi.com/archive-print-collections/>.

Recebido em 20/07/2026

Aprovado em 28/07/2026



Licença de Atribuição BY do Creative Commons
<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0>



REPRESENTAÇÃO TEMÁTICA DE FOTOGRAFIAS: entre fundamentos teórico-metodológicos e tecnologias emergentes

Subject representation of photographs: between theoretical-methodological foundations and emerging technologies

CÉLIA DA CONSOLAÇÃO DIAS¹

Resumo

O artigo analisa a representação temática de fotografias no contexto formativo, articulando abordagens teórico-metodológicas da área e uso de Inteligência Artificial. Trata-se de estudo qualitativo baseado em experimento realizado em uma disciplina de Biblioteconomia. Os resultados indicam que a fundamentação teórica favoreceu a consistência na atribuição de palavras-chave, evidenciou limites dos vocabulários controlados e mostrou que a IA atua como ferramenta auxiliar, mantendo central o julgamento intelectual do indexador.

Palavras-chave

Representação temática. Indexação de fotografias. Vocabulário controlado. Inteligência artificial.

Abstract

This article analyzes the subject representation of photographs in an educational context, articulating theoretical and methodological approaches from the field with the use of Artificial Intelligence. It is a qualitative study based on an experiment conducted in a Library Science course. The results indicate that theoretical grounding favored consistency in keyword attribution, highlighted limitations of controlled vocabularies, and showed that AI functions as a supporting tool, while intellectual judgment remains central to the indexing process.

¹ Professora Associada do Departamento de Organização e Tratamento da Informação da Escola de Ciência da Informação da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

Keywords

Thematic representation. Photo indexing. Controlled vocabulary. Artificial intelligence.

1 INTRODUÇÃO

As fotografias constituem objetos informacionais complexos, amplamente presentes em arquivos, bibliotecas e museus. Enquanto registros visuais, não apenas documentam acontecimentos, mas produzem significados que variam conforme o contexto de criação, circulação e uso (Manini, 2008). Sua inserção em acervos institucionais exige tratamento documentário sistemático, envolvendo descrição física e representação temática.

Na Biblioteconomia e Ciência da Informação, a indexação de fotografias apresenta especificidades que impedem a simples transposição de procedimentos desenvolvidos para documentos textuais (Smit, 1996). A análise temática da imagem envolve múltiplas camadas de informação descritivas, contextuais, interpretativas e técnicas que demandam referenciais teórico-metodológicos consolidados para orientar a leitura técnica, a descrição e a seleção de conceitos.

Paralelamente, a incorporação de ferramentas de inteligência artificial aos processos de organização do conhecimento tem ampliado o debate sobre a automatização da descrição de imagens. Embora tais ferramentas sejam capazes de gerar descrições rápidas e identificar elementos visuais, permanecem questões quanto à sua capacidade de representar dimensões interpretativas e simbólicas da fotografia.

Apesar da relevância do tema, ainda são incipientes os estudos que articulem formação acadêmica, aplicação de abordagens teórico-metodológicas da área voltadas à indexação de imagens e experimentação com ferramentas de IA em contexto formativo. Há, portanto, uma lacuna na compreensão de como essa formação influencia a qualidade da representação temática de fotografias e na análise crítica dos limites da automatização nesse processo.

Diante desse cenário, este artigo tem como objetivo analisar a aplicação de diferentes metodologias de indexação de fotografias em uma disciplina de graduação em Biblioteconomia, examinando os resultados produzidos pelos estudantes e discutindo o uso de ferramentas de inteligência artificial na representação temática de imagens. Ao articular formação teórica e prática aplicada e reflexiva, o estudo contribui para o debate sobre a preparação profissional em organização de acervos imagéticos em contextos diversos.



O artigo está organizado da seguinte forma: na seção 2, apresenta-se o percurso metodológico, com a descrição do desenho do experimento, do corpus analisado e das categorias analíticas adotadas. A seção 3 discute os fundamentos da representação temática e as principais abordagens teórico-metodológicas aplicadas à indexação de fotografias, culminando em um quadro-síntese das metodologias analisadas. Na seção 4, são apresentados e discutidos os resultados do experimento, organizados segundo as categorias analíticas definidas, contemplando o uso de linguagem natural, vocabulário controlado, ferramentas de IA e a percepção formativa dos estudantes. Por fim, apresentam-se as considerações finais, nas quais se retomam os objetivos do estudo e se discutem suas contribuições e limitações.

2 PERCURSO METODOLÓGICO

Trata-se de um estudo de abordagem qualitativa, de caráter exploratório e aplicado, pois busca compreender como alunos em formação no processo de indexação de fotografias articulam teoria e prática, interpretando as experiências vivenciadas. O contexto do estudo é a disciplina *Estudo e Prática de Indexação de Fotografias*, ofertada no curso de Biblioteconomia.

2.1 Desenho do experimento

Os participantes da pesquisa foram os alunos matriculados nos últimos períodos do curso de Biblioteconomia, organizados em grupos de até quatro integrantes, que realizaram a atividade didática intitulada “Experimento de indexação de fotografias com uso de duas metodologias de representação”. Cada grupo teve liberdade para escolher o domínio do conhecimento e o acervo fotográfico que foi analisado, respeitando o limite de quatro fotografias por participante.

Os requisitos para realização do experimento compreenderam: aplicação de duas metodologias discutidas em sala de aula; definição de uma mini política de indexação; indexação das fotografias com uso de linguagem natural e de vocabulário controlado; e utilização de ferramenta de inteligência artificial para descrição temática de duas fotografias do acervo.

No que se refere ao uso de Inteligência Artificial, os grupos utilizaram ferramentas generativas de acesso público disponíveis no período do experimento (segundo semestre de 2025). Dois grupos empregaram o ChatGPT (versão gratuita, incluindo o modelo GPT-4o) e um grupo utilizou o Gemini Pro. As ferramentas foram utilizadas como recurso exploratório de apoio à descrição temática das imagens.

O relatório final deveria contemplar, além da descrição das etapas realizadas, uma análise crítica dos resultados sob a perspectiva da organização e da recuperação da informação, considerando os impactos das escolhas terminológicas e metodológicas na representatividade temática e na possibilidade de acesso pelo público-alvo definido. E por fim, indicar também a experiência do grupo e de cada aluno e apontar suas considerações acerca da disciplina para a sua formação como bibliotecário.

2.2 Corpus analisado e procedimentos de análise

A pesquisa documental teve como *corpus* os relatórios finais produzidos pelos três grupos participantes da disciplina. Os dados foram organizados em seis quadros-síntese:² (1) síntese por grupo; (2) linguagem natural; (3) vocabulário controlado; (4) uso de IA; (5) dimensão formativa; e (6) matriz comparativa dos aspectos analisados.

As categorias analíticas foram alinhadas aos objetivos da disciplina e às variáveis estabelecidas no experimento, a saber: variação de palavras-chave na linguagem natural; adequação do vocabulário controlado; uso da IA; nível interpretativo alcançado; e percepção formativa.

A análise consistiu na identificação das ocorrências, justificativas e reflexões registradas pelos grupos, buscando evidenciar como as decisões tomadas no processo de indexação impactaram a organização e a recuperação da informação.

3 REPRESENTAÇÃO DE INFORMAÇÃO E INDEXAÇÃO DE FOTOGRAFIAS

A organização da informação compreende o arranjo de objetos informacionais por meio da descrição de seus atributos físicos e de seu conteúdo temático (BRÄSCHER; CAFÉ, 2008). Enquanto a representação descritiva incide sobre atributos do objeto, a representação temática opera no plano conceitual, uma vez que não são os documentos, mas os conceitos contidos nos documentos que são classificados (Alvarenga, 2003). Nesse sentido, a recuperação da informação depende da identificação e representação adequada desses conceitos, que funcionam como pontos de acesso ao conhecimento registrado (Alvarenga, 2003).

A indexação constitui um dos principais processos de representação temática, envolvendo a análise de assunto e a tradução dos conceitos identificados para uma linguagem controlada. A etapa de análise de assunto exige leitura técnica e identificação das ideias presentes no objeto informacional, os conceitos; a etapa de

² Dado o limite de páginas recomendado pela revista, o arquivo com os dados não foi anexado ao artigo.



tradução, por sua vez, demanda adequação terminológica ao vocabulário adotado, considerando contexto, usuários e política de indexação (Fujita, 2012).

Ambas as etapas do processo de indexação podem ser realizadas para todo o objeto de informação. A coerência da indexação consiste "...na concordância quanto aos termos a serem usados para indexar um assunto tratado em diferentes documentos". Trata-se como um dos desafios complexos enfrentados neste processo. (Strehl, 1998).

No caso das fotografias, a complexidade da indexação se intensifica. Diferentemente dos textos, as imagens demandam leitura que articule atributos visuais, contexto de produção e dimensões interpretativas. Lancaster (1993) faz distinção entre indexação baseada em conceitos e a indexação baseada em conteúdos. Especificamente em relação as imagens, Lancaster (1993) distingue a indexação baseada em conceitos da indexação baseada em atributos visuais, indicando diferentes níveis de mediação na descrição de imagens.

A compreensão da fotografia como objeto informacional exige reconhecer sua inserção em redes de significado. Para Abril (2013), a imagem configura-se como texto visual, cuja interpretação é atravessada por fatores culturais e sociais, de sua relação com algum imaginário social compartilhado. Por esse motivo, ela não pode ser compreendida isoladamente, ou seja, não é possível reconhecer as fotografias fora das redes virtuais e de sua conexão com outras fotos. (Silva; Dias, 2020). A análise documental da fotografia ultrapassa a descrição do que é visível, exigindo consideração de contextos e sentidos compartilhados.

No âmbito da organização da informação, a política de indexação configura-se como um plano de ação com diretrizes que orientam as decisões relativas à representação do assunto, articulando objetivos institucionais, sistema de recuperação de informação e necessidades dos usuários (Fujita, 2012). Mesmo em contexto arquivístico, no qual a proveniência ocupa papel central, a identificação do assunto permanece relevante para atender demandas informacionais específicas (Monção, 2006).

Dessa forma, a análise de fotografias para fins documentários requer a articulação entre atributos descritivos, identificação conceitual, compreensão contextual, elementos técnicos fundamentos que sustentam as metodologias de indexação de imagens que serão discutidas adiante.

3.1 Os estudos sobre as metodologias de indexação de fotografias

A fotografia constitui um objeto informacional complexo, resultante de uma intencionalidade de produção e influenciado por dimensões sociais, culturais e políticas. Como registro visual, pode assumir múltiplos significados, dependendo do contexto de criação, circulação e da interpretação do indexador. Inserida em acervos institucionais, pessoais, fundos ou coleções, a fotografia adquire valor documental e demanda representação tanto de seus atributos descritivos quanto de seu conteúdo temático, com vistas à recuperação e ao acesso.

A análise e descrição da fotografia exige a identificação de diferentes camadas de informação, para além do que é visível em primeiro plano. Jorgensen (2003) destaca que os atributos da imagem abrangem não apenas características visuais, mas também dimensões cognitivas, espaciais, semânticas e afetivas. Tal amplitude coloca ao indexador a questão sobre quais elementos devem ser considerados na representação temática, especialmente na ausência de um modelo estruturado de leitura.

A literatura da Ciência da Informação tem se incubido de responder a essa complexidade por meio da proposição de metodologias específicas para a análise e indexação de imagens. Smit (1996) alerta que procedimentos desenvolvidos para documentos textuais não podem ser transpostos mecanicamente para o documento fotográfico, exigindo adaptação conceitual e metodológica. Nesse sentido, a representação da fotografia mobiliza contribuições oriundas tanto da tradição documentária da biblioteconomia e Ciência da Informação quanto de campos como a História da Arte, notadamente com o método iconológico de Panofsky, e da Comunicação Visual.

Em contexto arquivístico, a inserção da fotografia em fundo ou coleção requer atenção à sua relação orgânica com outros documentos. Manini (2012) ressalta a importância de contextualizar a imagem, privilegiando, quando pertinente, a temática maior do fundo e registrando sua vinculação documental. Assim, a indexação da fotografia não se limita à cena representada, mas envolve a compreensão de sua inserção institucional e de suas relações documentais.

A consolidação dessas metodologias de indexação de imagens, aliada à demanda formativa identificada na graduação, fundamentou a organização da disciplina *"Estudo e Prática de Indexação de Fotografia"*, cujo propósito foi articular referenciais teóricos e aplicação prática na representação temática de imagens, incluindo neste cenário, também a experimentação com o uso de ferramentas de inteligência artificial.



3.2 Metodologias para representação de fotografias

A indexação, no âmbito da Organização e Representação do Conhecimento, constitui atividade estratégica da Biblioteconomia e da Ciência da Informação, marcada por interlocuções interdisciplinares com a Linguística, a Semiótica, a Ciência Cognitiva e, mais recentemente, a Ciência da Computação, sobretudo no contexto da indexação automatizada (Fujita, 2013).

Aplicada a diferentes tipos de objetos informacionais, inclusive acervos arquivísticos e museológicos, a indexação contribui para a visibilidade, integração e recuperação de conteúdos. Neste contexto o uso de vocabulários controlados auxilia na padronização dos termos usados para a representação, facilita a comunicação no processo de recuperação da informação e viabiliza ações como a integração de objetos em rede e o reuso em compartilhamento de dados com outras instituições

Lacerda (1983) afirma que a fotografia reúne três dimensões articuladas: conteúdo, forma e expressão. Esta última refere-se à linguagem própria da imagem, envolvendo técnica, enquadramento, iluminação e outros elementos constitutivos da mensagem visual e que será posteriormente abordado por Smit (1993). A consideração dessas dimensões amplia a compreensão da fotografia como objeto informacional, exigindo metodologias que ultrapassem a descrição meramente referencial.

As seguintes metodologias são apresentadas em ordem conceitual, evidenciando a ampliação das camadas de análise da imagem no campo da Ciência da Informação, são de autoria de Panofsky; de Bléry; de Shatford; de Smit e Torezan.

3.2.1 O método iconológico de Panofsky

O método iconológico de Panofsky (1955) para descrever uma obra de arte originalmente desenvolvido na História da Arte, foi incorporado à Ciência da Informação. O autor propõe três níveis de análise: o pré-iconográfico (descrição formal dos elementos visíveis), o iconográfico (identificação de temas e motivos convencionais) e o iconológico (interpretação do significado intrínseco, considerando contexto cultural e histórico).

Do ponto de vista da representação documental, esses níveis correspondem a camadas progressivas de leitura da imagem. Smit (1996) ressalta que, embora o nível iconológico possa apresentar limites operacionais para sistemas de recuperação generalistas, a distinção entre as camadas é fundamental para não reduzir a representação ao plano exclusivamente descritivo. Contudo, o último nível de Panofsky demanda a realização intensa de pesquisa, inclui interpretação, o que por sua vez exige do indexador um sólido conhecimento da cena retratada na imagem. A adoção do

método nos três níveis, portanto, exige ponderação quanto ao perfil dos usuários e aos objetivos do sistema de informação.

3.2.2 As categorias de Bléry

Ginette Bléry (1976) propõe uma estrutura categorial operativa baseada nas perguntas Quem, Onde, Quando e Como/O quê, organizando a descrição da imagem a partir de eixos semânticos fundamentais. Essa abordagem favorece a sistematização da leitura técnica e auxilia o indexador na identificação de elementos relevantes da cena representada, incluindo ações, contextos espaciais e temporais, bem como aspectos técnicos da produção fotográfica.

A amplitude da categoria "Quem", que pode abarcar sujeitos humanos, objetos animados ou inanimados, evidencia a necessidade de compreensão conceitual ampliada na representação da fotografia.

3.2.3 A proposta de Shatford

Shatford (1986) introduz as categorias *Ofness* e *Aboutness* para a descrição de imagens. O *Ofness* refere-se ao que a imagem é "de", correspondendo aos elementos concretos e identificáveis; o *Aboutness* diz respeito ao que a imagem é "sobre", contemplando dimensões mais abstratas e conceituais. Essa distinção aproxima-se da diferenciação entre níveis descritivos e interpretativos, permitindo compreender a coexistência de aspectos genéricos e específicos na representação temática.

A articulação entre essas metodologias evidencia que a indexação de fotografias envolve múltiplas camadas de leitura descritiva, contextual e interpretativa, cuja mobilização depende do domínio conceitual do indexador e dos objetivos do sistema de informação.

3.2.4 A expressão fotográfica de Smit

Smit (1996) critica a transposição mecânica dos procedimentos de análise documentária textual para a representação de imagens, ressaltando que a fotografia não se baliza apenas por seu conteúdo informacional, mas também por sua expressão fotográfica. Para a autora, a imagem deve ser tratada considerando dois componentes indissociáveis: o documento fotográfico e o referente, o objeto representado. A fotografia não se confunde com o objeto retratado, mas o representa, o que exige mediação conceitual no processo de indexação.

Smit (1996) resgata Lacerda (1983) e categoriza três parâmetros de análise: o que a fotografia mostra que revela o conteúdo informacional; como a fotografia



mostra que compreende a forma usada para mostrar tal conteúdo: a Dimensão Expressiva e por último, onde a fotografia mostra que aborda o documento fotográfico enquanto objeto físico. (Manini, 2002)

Nesse contexto, Smit (1996) introduz a categoria “expressão fotográfica”, que abrange elementos técnicos da produção da imagem, como enquadramento, angulação, luminosidade, tempo de exposição e uso ou ausência de cor (SMIT, 1996). Além disso, destaca a relevância dos dados do suporte, aproximando-os da dimensão da representação descritiva tradicional. Sua proposta resulta na integração entre conteúdo temático, expressão técnica e elementos materiais do documento.

A autora sistematiza essa abordagem por meio de uma grade de leitura do conteúdo informacional estruturada nas categorias Quem, Onde, Quando e O quê, articuladas aos níveis de *Ofness* e *Aboutness* propostos por Shatford (1986), reforçando a necessidade de leitura técnica orientada e conceitualmente fundamentada.

3.2.5 A dimensão expressiva de Manini

Trata-se da técnica fotográfica utilizada na produção da fotografia. Manini (2002) amplia a discussão “expressão fotográfica” anteriormente introduzida por Smit (1993) ao propor a inclusão da Dimensão Expressiva da imagem na análise documentária da fotografia. Para a autora, além do conteúdo representado e dos elementos descritivos tradicionais, a fotografia carrega marcas da intencionalidade do fotógrafo e das condições de produção da imagem, que influenciam a construção de sentido. Essa dimensão envolve aspectos técnicos como enquadramento, foco, luminosidade e angulação, que interferem diretamente na leitura e interpretação do registro fotográfico.

Ao integrar conteúdo informacional e dimensão expressiva, a proposta de Manini reforça a necessidade de uma abordagem que ultrapasse a mera identificação de objetos representados pelos atributos da fotografia, incorporando elementos que contribuem para a compreensão mais ampla da mensagem visual. Tal perspectiva dialoga com as contribuições de Smit e Lacerda, ao reconhecer que a fotografia não se esgota naquilo que representa, mas também na forma como representa.

3.2.6 Níveis de análise propostos por Torezan

Inspirada no método iconológico de Panofsky, Torezan (2007) propõe uma metodologia estruturada em quatro etapas: Análise Primária, Análise Secundária, Análise Complementar e Pesquisa Histórica. As duas primeiras correspondem às

camadas descritiva e interpretativa da imagem, enquanto a Análise Complementar amplia o escopo para contemplar informações relativas ao suporte e à produção técnica do documento fotográfico.

Ao integrar aspectos iconográficos, dados materiais e elementos técnicos, a proposta de Torezan aproxima-se das discussões sobre expressão fotográfica e reforça a articulação entre representação descritiva e temática na organização de acervos imagéticos.

Torezan (2007) detalha sua metodologia por meio de etapas que orientam a identificação geral dos elementos da imagem, a elaboração de síntese descritiva e a seleção de palavras-chave, com possibilidade de uso de vocabulário controlado. As fases iniciais concentram-se na descrição e interpretação da cena, enquanto a Análise Complementar incorpora informações relativas ao suporte, autoria, procedência, referência temporal e produção técnica.

O resultado do processo é a sistematização de um conjunto integrado de dados descritivos e temáticos, passível de registro em ficha estruturada aplicável tanto a fotografias digitais quanto analógicas. A proposta destaca-se pela articulação entre conteúdo, aspectos materiais e elementos técnicos da imagem, aproximando dimensões documentárias e arquivísticas e reforçando a necessidade de padronização na geração de dados para representação temática.

**Quadro 1** – Síntese das metodologias de indexação de fotografias

Metodologia/Autor	Foco principal	Contribuição para a a indexação de fotografias
Método Iconológico Panofsky	Introduz ideia de camadas de sentido. Identifica e especifica os atributos, Base interpretativa. Três níveis: pré-iconográfico, iconográfico, iconológico.	Introduz níveis interpretativos da imagem
Categorias de Bléry	Categorias estruturantes: Quem, Onde, Quando, Como/O quê. Organiza a leitura em perguntas operacionais.	Estrutura leitura em perguntas operacionais para a análise
Shatford	<i>Ofness / Aboutness</i>	Genérico e específico. Integra descrição objetiva e dimensão abstrata
Smit	Expressão fotográfica	Crítica à transposição de procedimentos textuais. Introduz expressão fotográfica. Integra referente + documento + técnica.
Manini	Dimensão expressiva	Amplia análise para intencionalidade e produção da fotografia
Torezan	Sistematização aplicada	Integra conteúdo, suporte e técnica em modelo estruturado

Fonte: elaborado pela autora a partir da literatura

As metodologias apresentadas revelam que a indexação de fotografias exige leitura técnica orientada por diferentes camadas de análise, que articulam descrição dos elementos do suporte, contexto, interpretação e expressão a depender das necessidades de informação. De forma complementar, conta com o uso de vocabulários controlados com vistas a padronizar os termos representados. Tal arcabouço teórico fundamenta a prática formativa analisada neste estudo, permitindo

examinar de que modo diferentes abordagens influenciam a qualidade da representação temática de fotografias.

A síntese apresentada no Quadro 1 evidencia que as metodologias analisadas não são excludentes, mas complementares, oferecendo distintas camadas de leitura da imagem. Foi a partir desse repertório teórico que se estruturou o experimento descrito na seção seguinte.

4 A PRÁTICA FORMATIVA E A ANÁLISE DOS RESULTADOS

Com base nos referenciais discutidos, foi proposto, no âmbito da disciplina “Estudo e Prática de Indexação de Fotografias”, um experimento no qual os estudantes aplicaram diferentes metodologias de indexação a um conjunto de fotografias, utilizando linguagem natural, vocabulário controlado e ferramenta de inteligência artificial. O objetivo foi observar padrões na representação produzida, identificar os níveis interpretativos alcançados e analisar as potencialidades e limitações do uso da IA na indexação temática de imagens, refletindo sobre tais resultados do ponto de vista da representação e da recuperação da informação.

Os resultados são apresentados a partir das categorias analíticas definidas no percurso metodológico, organizadas segundo os eixos do experimento. A análise da linguagem natural contempla a variação de palavras-chave; a seção sobre vocabulário controlado discute sua adequação terminológica; e o uso da IA é examinado quanto às suas potencialidades e limitações. O nível interpretativo alcançado constitui dimensão transversal da análise, permitindo avaliar em que medida cada estratégia favoreceu maior aprofundamento na representação temática, culminando na percepção formativa dos estudantes.

4.1 Indexação com uso de linguagem natural

A análise das palavras-chave atribuídas em linguagem natural indicou que a leitura técnica orientada pelas metodologias discutidas em sala contribuiu para a identificação de múltiplas dimensões informacionais nas fotografias. Não se observou variação significativa na atribuição das palavras-chave entre os integrantes de cada grupo; contudo, um dos grupos relatou dificuldade em manter coerência interna na seleção dos termos.

Esses resultados evidenciam que, mesmo em contexto de formação orientada, a linguagem natural exige conhecimento da temática e alinhamento conceitual entre indexadores, especialmente diante da pluralidade de camadas informacionais presentes na imagem fotográfica.



A convergência observada sugere que a fundamentação teórico-metodológica discutida em sala de aula, bem como a realização de sucessivas atividades de análise e discussão, especialmente no que se refere às camadas de análise da imagem contribuiu para fortalecer as escolhas conceituais, mesmo na ausência de vocabulário controlado. Assim, a experiência adquirida pelos alunos na disciplina na análise documentária de fotografias com uso de linguagem natural não evidenciou fragilidade conceitual, mas indicou um aprendizado para olhar para uma fotografia com olhos informacionais, buscando o amadurecimento interpretativo decorrente da formação teórica e prática.

Embora não tenha sido identificada variação significativa na atribuição das palavras-chave no interior dos grupos, um deles apontou dificuldade em manter coerência interna na escolha dos termos, evidenciando a necessidade de discussão e negociação conceitual entre os participantes. Esse aspecto remete a uma característica própria da linguagem natural: a ambiguidade e a variação semântica. A ausência de controle vocabular pode favorecer múltiplas formas de expressão para um mesmo conceito ou o uso de uma mesma palavra para designar conceitos distintos, o que representa um desafio para a recuperação da informação.

Assim, ainda que a formação no uso das metodologias para a indexação de fotografias tenha contribuído para uma leitura técnica mais estruturada das imagens, os resultados indicam que a consistência na representação temática depende não apenas da competência interpretativa do indexador, mas também da existência de diretrizes claras, materializadas em uma política de indexação, habilidade de busca de informação e de estratégias de padronização terminológica.

A análise da indexação realizada em linguagem natural buscou examinar o nível de apropriação conceitual dos estudantes na descrição temática das fotografias, bem como a assertividade na identificação das palavras-chave eleitas para representar o conteúdo das imagens. Diferentemente do que poderia ser esperado em atividades de descrição livre, não se observou variação significativa na atribuição das palavras-chave no interior dos grupos. Tal resultado pode ser relacionado à elaboração da mini política de indexação por cada equipe, que explicitou critérios de seleção e estratégias de padronização terminológica, favorecendo maior coerência interna na representação temática.

Se, por um lado, a linguagem natural revelou apropriação conceitual e relativa coerência interna, por outro, a etapa de tradução para vocabulário controlado evidenciou novos desafios relacionados à adequação terminológica, à especificidade dos termos disponíveis e às lacunas dos instrumentos utilizados.

4.2 Indexação com uso de vocabulário controlado

A aplicação do vocabulário controlado constituiu a etapa de tradução dos conceitos identificados na leitura técnica para termos normalizados, conforme o instrumento selecionado por cada grupo. Essa fase exigiu atenção à correspondência entre conceito e termo disponível, bem como à estrutura conceitual do vocabulário adotado.

Os relatórios evidenciaram limitações quanto à existência e à especificidade de termos adequados para representar determinados elementos identificados nas fotografias. Em alguns casos, o vocabulário escolhido não contemplava tópicos considerados relevantes para o domínio analisado, exigindo a adoção de termos mais amplos, ou aproximações conceituais.

Um dos grupos utilizou o *Thesaurus for Graphic Materials* (TGM), da Library of Congress. No entanto, o instrumento não abrangia termos essenciais para a indexação do acervo, como nomes de esportistas, países e campeonatos. Diante dessa lacuna, o grupo optou por complementar a representação com termos em linguagem natural, mantendo coerência semântica com o vocabulário controlado.

Essa complementação foi prevista na mini política de indexação elaborada pelo grupo, que estabeleceu critérios para padronização de nomes próprios — por exemplo, a adoção do nome pelo qual o atleta é amplamente reconhecido pelo público (“Pelé” sempre como “Pelé”). Também se decidiu incluir nomes de países e competições, considerando possíveis estratégias de busca dos usuários.

Tal postura evidencia compreensão das limitações estruturais dos vocabulários controlados e da necessidade de desenvolver estratégias de adequação ao contexto do acervo e às demandas informacionais do público-alvo. A utilização complementar da linguagem natural não representou abandono do controle terminológico, mas estratégia consciente voltada à garantia da recuperabilidade da informação.

Os resultados indicam que o vocabulário controlado contribui de forma decisiva para a padronização terminológica e para a consistência da representação temática, favorecendo a recuperação da informação. Contudo, evidenciam também limites estruturais relacionados à especificidade, à abrangência e, em determinados domínios, à adequação cultural dos instrumentos utilizados. Diante dessas situações, os grupos mobilizaram estratégias conscientes de complementação e padronização, orientadas pelo contexto do acervo, pela mini política de indexação e pelas possíveis demandas do público-alvo, reafirmando que o uso do vocabulário controlado não elimina a dimensão intelectual e decisória da indexação.

Se, na etapa anterior, a tradução para vocabulário controlado evidenciou tanto o potencial de padronização quanto os limites estruturais dos instrumentos



terminológicos, a utilização de ferramentas de inteligência artificial introduziu uma nova dimensão ao experimento. Diferentemente das estratégias anteriores — centradas na leitura técnica e na decisão intelectual do indexador —, o uso da IA desloca parcialmente o processo de descrição temática para um sistema automatizado, permitindo examinar suas potencialidades e limitações na representação de fotografias.

4.3 Indexação com uso de ferramenta Inteligência Artificial

A utilização de ferramenta de Inteligência Artificial (IA) constituiu uma etapa complementar do experimento, aplicada a duas fotografias selecionadas por cada grupo. O objetivo foi observar como a IA realiza a descrição temática das imagens e em que medida seus resultados dialogam com as metodologias estudadas e com os princípios da representação e recuperação da informação.

Os relatórios evidenciaram percepções distintas entre os grupos. Dois grupos apontaram limitações relevantes no uso da ferramenta. Em um dos casos, a IA indicou não haver elementos humanos na imagem para compor a categoria “Quem”, desconsiderando que essa categoria, conforme discutido nas metodologias aplicadas, abrange tanto seres humanos quanto objetos animados e inanimados. Em outro caso, a ferramenta não identificou aspectos simbólicos ou interpretativos da imagem, limitando-se a uma descrição predominantemente denotativa.

Essas ocorrências indicam que, embora a IA apresente capacidade de reconhecimento de elementos visuais evidentes, sua atuação tende a privilegiar aspectos descritivos mais imediatos, nem sempre alcançando camadas interpretativas mais profundas, especialmente aquelas relacionadas ao nível iconológico ou ao *aboutness*, conforme discutido anteriormente.

Por outro lado, um dos grupos destacou resultados positivos obtidos com o uso da ferramenta Gemini, relatando que a ferramenta descreveu adequadamente as imagens, identificou pessoas e contextualizou historicamente a cena, além de sugerir palavras-chave consideradas pertinentes. Nesse caso, a IA foi percebida pelos estudantes como instrumento de apoio capaz de auxiliar o trabalho do indexador, especialmente na etapa inicial de descrição. Ainda assim, mesmo nos casos em que a ferramenta apresentou desempenho satisfatório na descrição inicial, a mediação humana permaneceu necessária para a tradução terminológica e para o aprofundamento interpretativo.

A análise conjunta desses resultados indica que a IA pode funcionar como ferramenta de apoio à leitura técnica, contribuindo para a identificação preliminar de elementos presentes na imagem. Contudo, não substitui o julgamento intelectual do

indexador, sobretudo no que se refere à interpretação contextual, à adequação terminológica e à tradução para vocabulários controlados, etapa na qual um dos grupos registrou explicitamente que a ferramenta não foi capaz de realizar a conversão da linguagem natural para linguagem controlada.

No que se refere ao nível interpretativo alcançado, observou-se que a IA tende a operar predominantemente no plano descritivo, com maior aderência ao reconhecimento de elementos visíveis (*offness*), apresentando limitações quando demandada a explorar camadas simbólicas, culturais ou abstratas da imagem. Assim, o aprofundamento interpretativo permaneceu condicionado à mediação humana, evidenciando que a complexidade da representação temática de fotografias continua dependente do repertório conceitual e da competência analítica do indexador.

A análise dos relatos indica que as ferramentas de IA utilizadas funcionaram como recurso auxiliar à leitura técnica, contribuindo para a identificação de elementos visíveis nas imagens. Contudo, a tradução para vocabulário controlado e a interpretação de camadas simbólicas ou culturais permaneceram condicionadas à mediação humana. Observou-se que o nível interpretativo alcançado pelas ferramentas se concentrou predominantemente na descrição do visível, primeiro nível de Panofsky, demandando intervenção do indexador para aprofundamento conceitual e adequação terminológica.

Ressalta-se que os resultados refletem o desempenho das versões das ferramentas disponíveis no período do experimento, podendo variar conforme atualizações posteriores.

Os resultados observados no uso das ferramentas de IA, assim como nas etapas anteriores do experimento, evidenciam que a qualidade da representação temática não depende exclusivamente dos instrumentos empregados, mas da formação teórico-metodológica que orienta as decisões do indexador. Nesse sentido, torna-se pertinente analisar como os estudantes perceberam o processo vivenciado e os aprendizados decorrentes da experiência.

4.4 Percepção formativa e aprendizagem reflexiva

A percepção formativa emergiu como dimensão transversal nos relatórios dos três grupos, evidenciando que o experimento ultrapassou a aplicação técnica das metodologias e promoveu reflexão sobre o papel do bibliotecário na organização e representação temática de fotografias.

O Grupo 1 destacou que “a vivência enfatizou a relevância de vocabulários específicos atualizados e de regras de catalogação bem estabelecidas”, reconhecendo a importância de diretrizes formais para orientar o processo de indexação. Tal



posicionamento converge com a perspectiva de Fujita (2012), ao afirmar que a política de indexação define condutas teóricas e práticas das equipes envolvidas no tratamento documentário e contribui para a consolidação de um padrão organizacional coerente com as demandas informacionais da comunidade. A experiência do experimento indicou que a elaboração de uma mini política por cada grupo não garantiu, por si só, estabilidade terminológica, mas favoreceu a explicitação de critérios, a negociação conceitual e a tomada de decisões mais conscientes.

O Grupo 2 ressaltou que a disciplina ampliou sua compreensão sobre a complexidade da indexação de documentos visuais, afirmando que a experiência “expandiu meu olhar enquanto futuro bibliotecário” e evidenciou que a análise de fotografias exige atenção às peculiaridades de cada documento. A fala revela apropriação conceitual do processo de representação temática e reconhecimento da dimensão interpretativa envolvida na leitura de imagens.

Já o Grupo 3, ao trabalhar com fotografias relacionadas ao Candomblé e à Umbanda, destacou que “a indexação de fotografias religiosas exige domínio técnico, mas também sensibilidade epistemológica e ética”, acrescentando que o bibliotecário é “agente fundamental na construção de narrativas visuais que respeitem a pluralidade cultural”. Ao registrar essa reflexão, o grupo evidencia compreensão de que a representação temática não é neutra, mas atravessada por dimensões culturais e simbólicas que exigem responsabilidade profissional.

Em conjunto, os depoimentos indicam que o experimento contribuiu para o desenvolvimento de competências técnicas, interpretativas e críticas, integrando fundamentos teóricos da indexação, aplicação metodológica e análise das potencialidades e limites das ferramentas de inteligência artificial. A experiência formativa demonstrou que o processo de indexação envolve decisões contextualizadas, condicionadas pelo domínio analisado, pelas necessidades informacionais do público e pelas estratégias adotadas para garantir recuperabilidade e consistência na representação temática.

As evidências apresentadas nas diferentes dimensões analisadas, linguagem natural, vocabulário controlado, uso da IA e percepção formativa permitem, compreender que a aplicação de metodologias amplia o repertório interpretativo do indexador, mas não substitui sua responsabilidade intelectual na seleção e definição do que será representado. A partir dessa compreensão, passam-se às considerações finais.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente estudo teve como objetivo analisar o impacto da formação teórico-metodológica na qualidade da representação temática de fotografias, a partir de experimento desenvolvido na disciplina "Estudo e Prática de Indexação de Fotografias". Os resultados indicam que a articulação entre fundamentos teóricos e prática aplicada contribuiu para ampliar o repertório analítico dos estudantes, fortalecendo a compreensão das múltiplas camadas informacionais presentes nas imagens.

A aplicação de diferentes metodologias evidenciou que cada abordagem amplia a leitura da fotografia sob perspectivas complementares, possibilitando a geração de um conjunto expressivo de palavras-chave. Ressalta-se que não foi objetivo desta pesquisa avaliar a qualidade conceitual dessas palavras-chave, tendo em vista a ausência de critérios formais previamente estabelecidos para tal mensuração, o que constitui uma limitação do estudo. Contudo, os resultados demonstraram que a existência de instrumentos estruturados, como vocabulários controlados, não elimina lacunas terminológicas nem dispensa estratégias de adequação ao domínio e às necessidades dos usuários. Assim, a representação temática revelou-se como prática situada, condicionada pelo contexto institucional, pelas necessidades informacionais e pelo conhecimento do indexador.

No que se refere ao uso de ferramentas de inteligência artificial, observou-se potencial de apoio na descrição e identificação de elementos visuais, mas também limitações relacionadas à interpretação metodológica e à tradução para linguagens controladas. Os resultados heterogêneos reforçam a necessidade de postura crítica diante dessas tecnologias, compreendendo-as como instrumentos auxiliares e não como substitutos da mediação intelectual dos indexadores.

As reflexões formativas registradas pelos estudantes evidenciam que o processo de indexação de fotografias exige não apenas domínio técnico, mas também sensibilidade epistemológica e ética, especialmente quando se trata de acervos culturalmente sensíveis. Nesse sentido, o bibliotecário emerge como agente fundamental na construção de narrativas visuais que impactam a memória social e o acesso à informação.

Conclui-se que as metodologias ampliam o repertório de leitura da imagem, revelam suas camadas informacionais e disponibilizam ao indexador um conjunto de conceitos passíveis de representação; entretanto, a decisão sobre o que representar permanece como ato intelectual do indexador. A formação teórico-prática mostra-se, portanto, essencial para preparar profissionais capazes de atuar de forma crítica, estratégica e responsável na organização de fotografias e demais objetos imagéticos em contextos contemporâneos permeados por tecnologias emergentes.



REFERÊNCIAS

- ALVARENGA, Lídia. Representação do conhecimento na perspectiva da ciência da informação em tempo e espaço digitais. **Encontros Bibli: Revista Eletrônica de Biblioteconomia e Ciência da Informação**, Florianópolis, n. 15, p. 18-40, 1. sem. 2003.
- BLÉRY, Ginette. **La mémoire photographique**. Interphotothèque, Paris, v. 41, p. 93-33, 1981.
- BRÄSCHER, Marisa; CAFÉ, Lúcia. Organização da informação ou organização do conhecimento? In: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO, 9., 2008, São Paulo. **Anais...** São Paulo: ANCIB, 2008.
- DUARTE, Cláudio Monteiro. Iconologia e iconografia no estudo da arte paleocristã. **Temporalidades: Revista Discente do Programa de Pós-Graduação em História da UFMG**, Belo Horizonte, v. 7, n. 2, p. xx-xx, maio/ago. 2015.
- FUJITA, Mariângela Spotti Lopes. A importância teórica e prática da indexação na fundamentação científica da organização e representação do conhecimento. In: DOBEDEI, Vera; GUIMARÃES, José Augusto Chaves (org.). **Complexidade e organização do conhecimento: desafios de nosso século**. Rio de Janeiro: ISKO-Brasil; Marília: FUNDEPE, 2013. p. 147-159.
- JÖRGENSEN, Corinne. **Image retrieval: theory and research**. Lanham: Scarecrow Press, 2003.
- LACERDA, Ana Lúcia de. Os sentidos da imagem: fotografias em arquivos pessoais. **Acervo**, Rio de Janeiro, v. 6, n. 2, p. 41-54, 1993. Disponível em: <https://arquivistica.fci.unb.br/au/os-sentidos-da-imagem-fotografias-em-arquivos-pessoais/>. Acesso em: 20 fev. 2026.
- LANCASTER, F. W. **Indexação e resumos: teoria e prática**. Tradução de Antônio Agenor Briquet de Lemos. Brasília: Briquet de Lemos, 1993. 347p.
- LAYNE, S. S. Subject access to art images. In: BACA, Murtha (Ed.) **Introduction to Art image access: issues, tools, standards, strategies**. Los Angeles: Getty Research Institute, 2002. p. 1-19.
- LAYNE, S. S. Some issues in the indexing of images. **Journal of the American Society for Information Science**, Washington, v. 45, n. 8, p. 583-588, Sept. 1994.
- MANINI, Miriam Paula. **A Dimensão Expressiva na Indexação de Documentos Fotográficos**. (s.d) Disponível em: <https://core.ac.uk/download/pdf/33529185.pdf>. 2007. Acesso em: 20 fev. 2026.
- MANINI, Miriam Paula. A fotografia como registro e como documento de arquivo. In: BARTALO, Linete; MORENO, Nádia Aparecida (Org.). **Gestão em Arquivologia: abordagens múltiplas**. Londrina: EDUEL, 2008. p. 119-160.

MIRANDA, Nina Cláudia Mendonça Campos De. **Análise de assunto das imagens dos cartões-postais do acervo Alaíde Lisboa de Oliveira: o uso do Aboutness e do Ofness na extração dos conceitos.** 2019. (Mestrado em Gestão e Organização do Conhecimento) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2019.

MONÇÃO, Jane Lessa. **O conceito assunto na arquivística: uma reflexão em arquivos permanentes a partir do evento: I soggetti e altri apparati di indicizzazione in archivistica: ipotesi di lavoro.** 2006. 97 f. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) – Universidade Estadual Paulista, Marília, 2006.

PANOFSKY, E. **Significado nas artes visuais.** São Paulo: Editora Perspectiva. Coleção Debates 1955.

SHATFORD, Sara. Analyzing the subject of a picture: a theoretical approach. **Cataloging & Classification Quarterly**, New York, v. 6, n. 3, p. 39-62, 1986.

SILVA, Gislene Rodrigues da. **Modelo de leitura para indexação de fotografias baseado no método complexo e nas funções primárias da imagem.** 2018. 144 f. Dissertação (Mestrado em Gestão e Organização do Conhecimento) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2018.

SILVA, Gislene Rodrigues da; DIAS, Célia da Consolação. Indexação de fotografias a partir da “Mirada”: análise de diferentes pontos de vistas acerca de uma fotografia. **Doc. Cienc. Inf.**, v.44, 2020, p. 34-50.

SMIT, J. A representação da imagem. **Informare: Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 2, p. 28-36, jul./dez. 1996.

STREHL, Leticia. Avaliação da consistência da indexação realizada em uma biblioteca universitária de artes. **Ciência da Informação**, Brasília, v. 27, n. 3, p. 329-335, set./dez. 1998. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ci/a/TLq9jdTCfRyS5Dqt4THdJFt/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 20 fev. 2026.

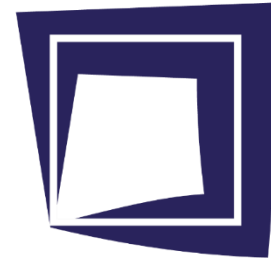
TOREZAN, Isabela Mara Valle. **Fotografia e informação: aspectos gerais de análise e indexação da imagem.** 2007. 121 f. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) – Universidade de Brasília, Brasília, 2007.

Recebido em 20/03/2026

Aprovado em 07/07/2026



Licença de Atribuição BY do Creative Commons
<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0>



CONTRA-ARQUIVO: polissemia de um conceito

Counter-archive: the polysemy of a concept

CAROLINA AMARAL DE AGUIAR¹

PATRÍCIA FURTADO MENDES MACHADO²

THAÍS CONTINENTINO BLANK³

Resumo

Propomos uma reflexão sobre o contra-arquivo como noção em movimento e postura crítica frente aos usos hegemônicos dos arquivos e das imagens de arquivo. Partimos da hipótese de que o contra-arquivo se define por práticas que reconfiguram regimes de visibilidade e memória. A partir de pesquisas contemporâneas e comunicações do Seminário Internacional Arquivo e Contra-Arquivo (2024), analisamos convergências, tensões e limites do conceito.

Palavras-chave

Contra-arquivo. Imagens. Memória.

Abstract

We propose a reflection on the counter-archive as a notion in motion and as a critical stance toward hegemonic uses of archives and archival images. We start from the hypothesis that the counter-archive is defined by practices that reconfigure regimes of visibility and memory. Drawing on contemporary research and papers presented at the International Seminar Archive and Counter-Archive (2024), we analyze the concept's convergences, tensions, and limits.

¹ Professora de História no Instituto de Relações Internacionais da Universidade de São Paulo (IRI/USP). Doutora em História Social pela USP.

² Coordenadora e pesquisadora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PPGCOM/PUC-Rio). Doutora em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

³ Vice-Diretora e Professora Adjunta da Escola de Ciências Sociais da Fundação Getúlio Vargas (FGV CPDOC). Doutora em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e Doutora em Histoire Culturelle et Sociale des Arts pela Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne.

Keywords

Counter-archive. Images. Memory.

1 INTRODUÇÃO

É cada vez mais recorrente, nas análises contemporâneas que abordam o uso de arquivos em práticas artísticas e cinematográficas, o emprego do conceito de contra-arquivo. Já foi dito que há “um impulso arquivístico em operação na arte contemporânea”, como argumenta Hal Foster (2004, p. 3), ou ainda, na reescrita do texto de Foster em forma de paráfrase proposta por Giselle Beiguelman, “um impulso historiográfico”. (2019, p. 4). Por outro lado, no bojo do crescente interesse pelas imagens do passado, observa-se uma perspectiva crítica que desloca a ideia de arquivo de seu lugar tradicional — como espaço de preservação e guarda — para compreendê-lo também como dispositivo de exclusão e de apagamento. Nessa chave, o arquivo deixa de ser apenas o lugar onde se armazenam os vestígios da história e passa a ser interrogado como um campo de forças em disputa: o que se conserva? O que se esquece? Quem tem direito à memória?

Inspirados por Jacques Derrida no livro *Mal de Arquivo* (2001), autores como Achille Mbembe, Sara Ahmed, Saidiya Hartman e Ariella Azoulay têm aprofundado essa crítica ao conceber o arquivo não como instância neutra, mas como operador ativo na produção de narrativas hegemônicas. Em diferentes registros, esses pensadores apontam que todo gesto arquivístico implica um ato político que envolve escolhas, cortes, normatizações e hierarquias de valor. Achille Mbembe (2002) fala em violência arquivística ao destacar que os arquivos são formados a partir de julgamentos que determinam o que merece ser lembrado e o que pode (ou deve) ser esquecido. Sara Ahmed (2019), em *What's the Use?*, nos mostra que mesmo diferentes usos dos arquivos podem ser normatizados: há sujeitos autorizados a consultar, reutilizar, reinterpretar, e há aqueles para os quais os arquivos permanecem opacos ou inacessíveis. Pensar o arquivo, nesse sentido, é pensar também sobre regimes de legitimidade e modos de vida que nele se inscrevem ou dele são sistematicamente excluídos.

Por outro lado, vários autores vêm analisando as possibilidades de agir diante dessa íntima relação entre arquivo e poder hegemônico. Trata-se de pressupostos que consideram a possibilidade de criar novos arquivos ou ainda subverter as práticas arquivísticas excludentes e dominadoras. A própria Ahmed, de modo provocador, propõe a construção de arquivos úteis a partir do trabalho de memória, da busca de



“coisas esquecidas, caminhos não seguidos” (2019, p.20). Ao buscar os arquivos da escravidão e da diáspora africana e lidar com a ausência de registros oficiais sobre os corpos escravizados, Saidiya Hartman (2020, 2021) se recusa a aceitar o silêncio do arquivo como vazio: é nesse silêncio que ela instala sua prática de fabulação crítica, convocando a imaginação como ferramenta ética de reparação histórica. Trata-se de uma prática decolonial que questiona “formas de violência e dominação que produzem o campo de conhecimento e o modo como práticas disciplinares reproduzem essa ordem” (Hartman in Sousa, 2023, p.11). Ariella Azoulay (2019), por sua vez, sugere uma política da desobediência ao arquivo: romper com as classificações imperiais, ler contra as legendas, desmontar as taxonomias herdadas do colonialismo e, com isso, reativar genealogias interrompidas e alianças obliteradas.

Como argumenta Ariella Azoulay (2019, recurso eletrônico, tradução nossa), é preciso “questionar a identificação do arquivo com o passado e o papel declarado do arquivo como guardião do passado”, o que implica abordar as violências que constituem o arquivo. Nesse sentido, essas reflexões, quando aplicadas às imagens de arquivo, abrem espaço para a pesquisa das chamadas imagens não canônicas, que incidem nas disputas que concernem à memória e à história que as atravessam. Não se trata apenas de trazer à cena novas imagens, mas também de refletir sobre seus usos e sobre o reemprego daquelas tradicionalmente relacionadas ao poder. Se as imagens de arquivo, de modo geral, são classificadas e ordenadas conforme protocolos institucionais pré-estabelecidos, as imagens não canônicas – como registros militantes, clandestinos e familiares – podem ser analisadas em seus contextos de produção, migração e reapropriação, explorando suas implicações políticas e históricas.

É nesse campo de deslocamentos e tensões que se insere este artigo. Interessamos refletir sobre o conceito – ou antes, sobre a ideia em movimento – do contra-arquivo, não apenas como categoria crítica, mas igualmente como prática atravessada por escolhas estéticas, políticas e afetivas. Mais do que reorganizar imagens e objetos do passado fora dos marcos do que se convencionou chamar de “arquivos do poder”, o contra-arquivo nos permite pensar formas de dar visibilidade para aquilo que não teve direito à memória. Trata-se, portanto, de imaginar estratégias de pesquisa, curadoria, de montagem e de reinscrição que rompam com os protocolos institucionais e proponham outras formas de relação com o tempo, com o esquecimento e com a história.

Para tanto, nossas reflexões sobre os usos políticos e epistemológicos dos arquivos audiovisuais e das imagens de arquivo serão apresentadas a partir dos debates que ocorreram no âmbito do “Seminário Internacional Arquivo e Contra-

Arquivo: Política e Migração das Imagens”, que organizamos em maio de 2024, no Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil da Fundação Getúlio Vargas (FGV CPDOC), no Rio de Janeiro. Nosso interesse, em especial, foi voltar a atenção para as práticas que tensionam, deslocam ou reconfiguram os modos hegemônicos de arquivamento e dos usos dos arquivos. Reunimos pesquisadoras e pesquisadores, artistas, curadoras e curadores, além de arquivistas, de diferentes instituições e países em torno de uma pergunta comum: o que pode ser considerado contra-arquivo ou uma prática de contra-arquivo?

Neste artigo, propomos uma reflexão sobre o conceito de contra-arquivo e sua colaboração para pesquisas contemporâneas. A partir da experiência do seminário, pretendemos também investigar dois eixos principais que permitem desenvolver essa noção: 1) a constituição de novos arquivos e de arquivos contra-hegemônicos; 2) a ressemantização e o reemprego de arquivos do poder. Cabe destacar, porém, que embora esse conceito tenha sido mobilizado, sobretudo, por meio desses dois eixos, muitas comunicações realizadas do seminário transitaram entre esses acercamentos ou utilizaram o contra-arquivo em chaves divergentes. Portanto, não se trata aqui de esgotar o uso desse conceito, e sim de ampliar e complexificar seu entendimento com base em objetos e temas de pesquisa diversos.

A metodologia que usamos nos permitirá alcançar dois objetivos centrais: primeiro, realizar uma cartografia conceitual do termo contra-arquivo, compreendendo as múltiplas maneiras como ele tem sido mobilizado em pesquisas contemporâneas; segundo, identificar tensões e lacunas dentro dessas abordagens, discutindo seus limites e potencialidades. Mais do que estabelecer uma definição fixa para o conceito, buscamos evidenciar suas transformações ao longo do tempo e suas possíveis ressignificações em diferentes contextos.

2 A NOÇÃO DE CONTRA-ARQUIVO

A noção de contra-arquivo, como já foi dito, está intimamente ligada às reflexões realizadas nas ciências humanas sobre a natureza dos arquivos e das instituições de guarda (museus, bibliotecas, arquivos, cinematecas etc.), além dos processos históricos relacionados à sua criação e perpetuação. Nesse sentido, ela se relaciona a mudanças epistemológicas mais profundas, acarretadas pela emergência dos estudos pós-coloniais a partir das últimas décadas do século XX. Vale ressaltar que esses debates ocorreram de modo paralelo a reivindicações dos movimentos sociais (como o movimento negro, indígena, feminista, LGBTQIAPN+, pelo direito dos migrantes e ecológico), que identificaram que o fim do colonialismo não havia terminado com as desigualdades sociais estruturais. Como coloca Rochona Majumdar



(2010), o termo pós-colonial não foi usado do mesmo modo por todos os autores, no entanto, é possível afirmar que esteve ligado não apenas às regiões periféricas descolonizadas, mas também à perspectiva de que os países centrais pudessem ser mais democráticos e antirracistas.

Nesse sentido, os chamados estudos pós-coloniais apontaram uma forte ligação entre arquivo e legado colonial. Ariella Azoulay (2019), por exemplo, associa a cidadania moderna – que a autora chama de cidadania imperial – ao papel dos museus e arquivos de preservar um passado que a própria modernidade condena a desaparecer. A autora considera que não se trata apenas de inserir novas comunidades nos arquivos, mas considerar que alguns objetos e documentos não foram feitos para habitar essas instituições. Como alternativa, ela sugere a “história potencial”, que ao abalar o próprio caráter imperial da disciplina, ajudaria a transformar a instituição arquivo em ruína.

Embora não empregue o termo contra-arquivo, esse pensamento radical em relação ao arquivo e sua natureza, presente no livro de Azoulay, define uma atitude contestatória sustentada pela noção de contra-arquivo. Para Paula Amad (2010), trata-se de um conceito surgido a partir de uma série de reflexões na história, na filosofia, na arte e nas novas mídias. Léa Denieul-Pinsky (2025) afirma que a emergência do termo ocorreu nos anos 1990, como resposta às instituições acusadas de se apoiarem em uma visão colonial e imperial da história. Ele se popularizou, sobretudo, em propostas artísticas e formas de analisá-las, que mobilizam os arquivos para produzir sentidos contestatórios, contrários à uma prática arquivística próxima ao poder e à história oficial. Assim, foi principalmente na arte, na fotografia e no cinema que o contra-arquivo se disseminou.

Uma questão importante é que o contra-arquivo não encontra uma definição acabada, pois se refere mais a um posicionamento ante o arquivo do que a uma metodologia rigidamente definida. Dessa forma, o que caracteriza o contra-arquivo é um posicionamento epistemológico crítico, que constantemente têm aparecido na prática acadêmica e na prática artística. É a partir desse caráter aplicado, indissociado dos objetos de pesquisa, dos trabalhos artísticos e dos filmes, que optamos por buscar uma noção polissêmica do termo neste texto, relacionada às abordagens e aos modos de entendimento presentes nas comunicações e conferências apresentadas no “Seminário Internacional Arquivo e Contra-Arquivo: Política e Migração das Imagens”.

Acreditamos que, mais do que buscar visibilidade ao reorganizar imagens e objetos do passado dentro do que chamamos de arquivos do poder, essa noção de contra-arquivo nos ajuda a pensar em maneiras pelas quais são produzidas visualidades para aquilo que não teve direito a imagem e a memória. Mais do que

oferecer uma definição fechada de contra-arquivo, nosso objetivo neste artigo é cartografar e refletir sobre os usos, os sentidos, as fricções e as disputas que esse termo tem mobilizado no campo das imagens – entre a teoria a prática, entre a crítica e a curadoria, a preservação e a montagem. Ao tensionar seus limites e multiplicidades, apostamos na expansão da ideia de contra-arquivo como postura epistemológica e política: uma ética do olhar que se refaz a cada gesto de reapropriação, a cada montagem, a cada retorno do que parecia perdido.

Entendemos que, na contemporaneidade, diferentes práticas emergem como formas de contra-arquivo, tensionando a função institucional dos arquivos e propondo modos alternativos de construção da memória. O conceito de contra-arquivo, embora amplamente mobilizado em diversas áreas, permanece em disputa: não se trata apenas de um gesto de resistência ao arquivo institucionalizado, mas de uma reconfiguração ativa dos processos arquivísticos, que pode se manifestar tanto na resignificação dos documentos existentes quanto na criação de novos acervos. Ao invés de apenas reagir ao arquivo, o contra-arquivo atua como um campo dinâmico de experimentação e contestação, permitindo que novas narrativas sejam formuladas a partir de ausências, lacunas e rastros dispersos.

O termo contra-arquivo vem sendo diretamente empregado em projetos de pesquisa coletivos no exterior e no Brasil. Um exemplo é o Archive/Counter-Archive, do Canadá, dedicado aos arquivos audiovisuais dos Povos Indígenas, comunidades negras e racializadas, mulheres, pessoas LGBT2Q+ e comunidades imigrantes. Conforme o site do projeto, trata-se de uma rede de pesquisa que “tem o compromisso de encontrar novas formas de ativar, preservar e restaurar o diverso patrimônio de imagens em movimento”⁴. Percebe-se que a ideia de práticas de reparação está presente nos objetivos do grupo, bem como a criação de novos arquivos dedicados às minorias historicamente silenciadas. No Brasil, o principal projeto que vem utilizando a noção é “Práticas do arquivo e contra-arquivo”⁵, coordenado por Patrícia Machado e sediado na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio). O grupo pesquisa imagens audiovisuais não canônicas e suas trajetórias, produzidas de modo clandestino (como durante a ditadura) ou por grupos minoritários (como as mulheres).

Alguns grupos de pesquisa vêm empregando outras expressões que dialogam de forma próxima com a noção de contra-arquivo, embora não possam ser consideradas seus sinônimos. O “Memories Matter. Materiality and Kinophagy in Film Archives”, ligado à Universidade de Colônia, organizou, em 2024, um colóquio em

⁴ Archive Contraarchive. Disponível em: <https://www.counterarchive.ca/>. Acesso em: 12 nov. 2025.

Todas as citações em língua estrangeira foram traduzidas pelas autoras.

⁵ Disponível em: <https://contraarquivo.com.br/>.



parceria com o Mecila e a Escola de Comunicação e Arte da Universidade de São Paulo em que adotou a expressão “corpo-arquivo”. O pesquisador Marcelo Ribeiro, em seu grupo de pesquisa “(An)arqueologias do sensível”, mobiliza a noção de anarquivo. Assim como contra-arquivo, essas expressões procuram não apenas incluir novos grupos nos arquivos, mas também pensar novas práticas de arquivamento mais participativas. Apesar disso, chamam atenção para aspectos diferentes desses debates. Como colocam Floris Paalman, Giovanna Fossati e Eef Masson, sobre a distinção entre “contra-arquivo” e “anarquivo”: o termo contra-arquivo pode designar práticas arquivísticas de caráter contracultural, político e comunitário, enquanto anarquivo tende a se aplicar a projetos que não se baseiam em princípios de propriedade, controle administrativo ou procedimentos prescritos, e sim em uma lógica de pluralidade, adequada para lidar com eventos, movimentos ou “sensações baseadas no tempo”. (Paalman; Fossati; Masson, 2021, p. 5)

Diante de um conceito maleável e polissêmico como contra-arquivo, neste artigo, nosso objetivo não é apenas cartografar as diferentes abordagens que emergiram durante o seminário, mas também refletir sobre alguns desafios, limites e potências dessa noção, interrogando de que maneira ela pode nos ajudar a repensar as relações entre imagem, arquivo e história. O seminário foi estruturado para permitir um diálogo interdisciplinar sobre os modos de constituição, circulação e contestação dos arquivos. Sua programação se desdobrou em diferentes eixos temáticos, reunindo pesquisadores que trabalham com arquivos institucionais e não institucionais, artistas que desenvolvem práticas contra-arquivísticas e historiadores que questionam as lacunas e ausências dos arquivos oficiais.

A partir desse conjunto de reflexões, nossa metodologia consiste em analisar criticamente parte das comunicações do evento, identificando convergências e tensões nas formas como o conceito de contra-arquivo é empregado. Esse mapeamento permitirá compreender de que maneira o conceito se desdobra em diferentes campos disciplinares e quais são os principais desafios que se impõem à sua aplicação. Para além das falas dos pesquisadores, também consideramos a estrutura do evento como parte do material de análise, pois a própria organização das mesas e os diálogos entre os participantes ajudam a evidenciar as múltiplas camadas da discussão.

A partir do cruzamento entre as discussões do seminário e a literatura especializada mobilizada nas falas, buscamos construir um panorama crítico que não apenas sistematize as abordagens existentes, mas também proponha novos caminhos para o debate. Apesar das referências estrangeiras fundamentais da teoria crítica dos arquivos, como Jacques Derrida (2001), Michel Foucault (2004), Saiidya Hartman (2020, 2021), Ariella Azoullay (2019), é importante ressaltar as contribuições específicas das

pesquisas brasileiras, que lidam cotidianamente com os limites materiais, institucionais e políticos da preservação audiovisual no país, como Maurício Lissovsky (2003), Eduardo Escorel (2003), Márcio Selligman-Silva (2023) e Thais Blank e Patrícia Machado (2020, 2023).

No Brasil, os arquivos, tradicionalmente, não são apenas lugares de silenciamento simbólico, mas também espaços marcados pela precariedade física, pela descontinuidade de políticas públicas e por tragédias anunciadas, como os incêndios que atingiram a Cinemateca Brasileira e o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, além das inundações e perdas de acervo por falta de infraestrutura básica. Ainda hoje é possível encontrar filmes em avançado estado de deterioração, sem qualquer perspectiva de digitalização ou difusão. Nessas circunstâncias, a pesquisa sobre arquivos demanda uma atuação que ultrapassa o campo conceitual: ela implica ações concretas de busca, preservação, negociação institucional e ativação pública dos materiais.

Por fim, cabe destacar que a própria curadoria do “Seminário Arquivo e Contra-Arquivo: Política e Migração das Imagens” foi concebida como um gesto contra-arquivístico. Recebemos 62 propostas válidas, oriundas de 56 instituições diferentes, espalhadas por diversas regiões do Brasil e do exterior. As submissões mobilizavam o conceito de contra-arquivo a partir de múltiplas perspectivas disciplinares – do cinema e da história à museologia, antropologia, curadoria, artes visuais, comunicação e arquivos comunitários. Diante dessa diversidade, nós, organizadoras do seminário, optamos por uma curadoria que não buscasse fixar uma definição única ou normativa do termo. Ao contrário, buscamos operar por montagem e aproximações dissonantes, aproximando abordagens estéticas, políticas, epistemológicas e afetivas que tensionavam as noções tradicionais de arquivo. Nossa curadoria, entendida como prática contra-arquivística, recusou a lógica classificatória e excludente dos arquivos tradicionais. Em seu lugar, propusemos uma organização que privilegiasse o contato entre experiências, saberes e práticas que, frequentemente, operam à margem dos circuitos institucionais dominantes.

Assumimos, assim, o risco metodológico da incompletude e da não totalização. Seleccionamos propostas que performassem o contra-arquivo não apenas como objeto de análise, mas como prática crítica e gesto político. Muitas delas emergiam de experiências em arquivos familiares, redes de ativismo, cinema experimental e acervos informais. Entre os nomes convidados, estiveram Marika Cifor, discutindo os arquivos ativistas da crise da AIDS; Tina Campt, que propôs a escuta como um método contra-arquivístico; Raquel Schefer, com sua noção de arquivos adjacentes no cinema de reemprego; Marina Bedran, com a ideia de um contra-arquivo amazônico. As mesas



temáticas abordaram uma ampla gama de questões, entre elas os arquivos feministas e *queer*, os arquivos indígenas e decoloniais, as imagens de vigilância, os arquivos clandestinos da ditadura militar, e as práticas experimentais de reativação da memória.

O resultado da curadoria, estabelecida a partir das propostas submetidas que se identificaram com a noção de contra-arquivo, resultou em um conjunto de apresentações que dialogaram com um dos dois eixos a seguir: 1) a constituição de novos arquivos e de arquivos contra-hegemônicos; 2) a ressemantização e o reemprego de arquivos do poder. Analisaremos, assim, cada um desses eixos, dando exemplos de pesquisas específicas.⁶

3 NOVOS ARQUIVOS E ARQUIVOS CONTRA-HEGEMÔNICOS

Como veremos, parte das pesquisas apresentadas no seminário dialogaram com reflexões da historiografia pós-colonial, especialmente com a guinada subjetiva ou testemunhal que tensionou a memória nacional para abrir espaço para um saber histórico plural. Como coloca Márcio Seligmann-Silva (2022), esse fenômeno tem como origem autores como Aimé Césaire, Frantz Fanon, Abdias Nascimento, Lélia Gonzalez, Edward Said, Stuart Hall, entre outros, que romperam com o “falso universalismo” do pensamento ocidental. O autor destaca que novas sensibilidades emergiram no contexto pós-colonial e deram ao corpo e à sua localização, legitimidade na construção de narrativas e epistemologias. Em relação às imagens de arquivo, essas reflexões impulsionam iniciativas que buscam a formação de novas coleções e acervos ou, de modo mais geral, dar visibilidade a imagens produzidas *por* ou *em acordo com* grupos historicamente afastados das instâncias de poder – e, portanto, também da formulação da história e da memória oficiais, associadas à imagem da nação. Nesse sentido, podemos pensar que tais reflexões contribuem para conceder o status de arquivo a outras imagens ou ainda a formar arquivos contra-hegemônicos.

Esse enfoque esteve presente na conferência de Marika Cifor, intitulada “Viral Images: Activist Archiving and the Politics of AIDS”, inspirada em seu livro *Viral Cultures: Activist Archiving in the Age of AIDS* (Cifor, 2023). Em sua pesquisa, a autora trabalha com arquivos que procuraram documentar o ativismo em torno da epidemia de AIDS nos Estados Unidos. Cifor abordou questões como o risco de esvaziamento simbólico de imagens ativistas nas dinâmicas digitais contemporâneas. Ao propor o conceito de nostalgia vital, ela chamou atenção para a necessidade de ressignificar esses materiais de forma crítica, evitando sua assimilação por narrativas comerciais ou

⁶ Por uma questão de recorte, nem todas as comunicações serão comentadas. A escolha não se deu por uma hierarquia de grau acadêmico ou atribuição de importância, mas sim por sua aderência aos dois eixos ligados à noção de contra-arquivo que pretendemos desenvolver.

despolitizadas. O contra-arquivo, aqui, é entendido como prática de cuidado com a memória e de reconstrução comunitária das imagens. Essa palestra permitiu ainda inscrever o seminário em um campo mais amplo de estudos *queer* e ativistas, colocando em foco a dimensão afetiva e política dos arquivos construídos a partir de experiências de marginalização e perda. Sua fala destacou como os arquivos de comunidades impactadas pela epidemia da AIDS funcionam como espaços de cuidado, memória e resistência, ampliando nossa compreensão sobre o que constitui um arquivo ativista.

Outra convidada internacional foi Tina Campt, autora, entre outras obras, do livro *Listening to Images* (Campt, 2017), dedicado a analisar fotografias ligadas às subjetividades negras a partir da ideia de diáspora. Em sua conferência, intitulada "Artists Listening to and through the Archives", nos levou a pensar a escuta como método – uma escuta orientada não apenas ao conteúdo dos arquivos, mas aos seus silêncios, hesitações e àquilo que neles vibra como ausência. Sua proposição de escuta *do e através dos* arquivos inspirou diversas falas e retornou ao longo dos dias do seminário como uma das provocações mais potentes. O gesto de escutar as imagens – e não apenas vê-las ou analisá-las – relaciona-se ao esforço de considerar outras epistemologias na análise de fontes visuais e se apresentou como uma chave contra-arquivística fundamental.

Ainda sobre o tensionamento dos arquivos hegemônicos por meio de outros arquivos, a pesquisadora Marina Bedran apresentou a comunicação "Amazônia: a experiência contra a expedição. Arquivo Flávio de Carvalho" sobre a ação midiática "Experiência número 4" desse artista, que consistiu em sua participação em uma expedição de "pacificação" de indígenas do Alto Rio Negro, em 1958. A pesquisadora analisou a relação entre arquivo e arte de vanguarda, bem como a auto-documentação do "fracasso" da experiência pelo próprio Flávio de Carvalho, que não finaliza seu projeto de fazer um filme sobre a expedição. Nessa comunicação, arquivo e contra-arquivo se misturam, pois a impossibilidade de construção do filme enquanto arquivo pode ser interpretada como uma ação contra-arquivística por parte do artista. Em artigo anterior sobre a obra de outra artista, Rosângela Rennó, Bedran traz uma definição da noção de contra-arquivo que se aplica à sua pesquisa sobre Carvalho: "um modo de fazer artístico que trabalha com e contra os arquivos, buscando revelar seu potencial democrático" (Bedran, 2023, p. 27).

O debate sobre a formação de um contra-arquivo da Amazônia trouxe à tona a crítica às narrativas coloniais e a possibilidade de imaginar formas outras de arquivamento da experiência amazônica. Ao contrapor a lógica da expedição à da experiência, Bedran propôs um desvio metodológico que reverberou diretamente nas



mesas dedicadas aos arquivos dos povos da floresta e às lutas descoloniais. Nesse sentido, sua apresentação dialogou com a pesquisa de Clarisse Alvarenga, já que ambas aprofundaram a articulação entre contra-arquivo e territorialidades indígenas. Para Alvarenga, os povos isolados da floresta – como os retratados nos “filmes de contato” (conforme denominação da autora) *Corumbiara* (Vincent Carelli, 2009) e *Os últimos isolados* (Adrian Cowell, 1967-1999) – são em si mesmos contra-arquivos vivos, e a floresta, com seus rastros e sementes, constitui um regime de memória que escapa ao paradigma ocidental de arquivamento. A pesquisa apresentada se relaciona ao seu livro *Da cena do contato ao inacabamento da história: Os últimos isolados (1967-1999), Corumbiara (1986-2009) e Os Arara (1980)*, no qual ela identifica uma tentativa desse corpus fílmico de criar condições para uma “outra cena e uma outra narratividade (Alvarenga, 2017, p. 276-277). De forma parecida ao que propunha Flávio de Carvalho, o arquivo, nesse entendimento, está relacionado à experiência, afastando-se da ideia de que pode servir a uma história acabada e teleológica.

Ainda sobre a possibilidade de o contra-arquivo se abrir à restituição e aos saberes não ocidentais, Suelen Kalonga propôs um deslocamento radical ao reivindicar o jogo de búzios como método de investigação arquivística. Sua fala, baseada na busca pelas origens de fonogramas de cantos afro-brasileiros sequestrados por instituições alemãs, mostrou que o contra-arquivo é também uma prática de restituição espiritual, política e simbólica. Ao devolver os áudios ao terreiro do Bogum, ela subverte a lógica da custódia colonial e propõe um gesto de reintegração dos registros a seus contextos de origem. Aqui, o contra-arquivo é também prática de justiça epistêmica. Sua apresentação, portanto, abordou um aspecto delicado do debate, que é a presença de artefatos, imagens e sons de comunidades em acervos formados a partir da violência colonial. O contra-arquivo seria, portanto, um modo de localização e de restituição, além de desprover esses materiais da sua própria natureza de arquivo ao recuperar usos ancestrais.

A partir desses exemplos, vemos que a noção de contra-arquivo tem uma dimensão prática e epistemológica que não apenas propõe novos arquivos, mas também que eles sejam elaborados com base em outros saberes e critérios afastados das instituições arquivísticas tradicionais. Trata-se de mobilizar novas subjetividades e coletividades, afastar-se da história universal e focar na dimensão sensorial e experimental do arquivo. A radicalização do contra-arquivo pode levar, portanto, à dissolução do próprio arquivo, que deixa de ser um fim em si para se diluir em outras relações com a história e com a memória (baseadas nos relatos orais, nas tradições, na ancestralidade, nos sons, na corporeidade, nas cosmologias etc.).

4 RESSEMANTIZAÇÃO E O REEMPREGO DE ARQUIVOS DO PODER

Muitas pesquisas apresentadas no seminário não trabalharam, propriamente, com arquivos-não hegemônicos, mas procuraram analisar como os “arquivos do poder” podem ser submetidos a práticas que os esvaziam do seu significado original e os ressemantizam. Nesse ponto, questões centrais da discussão, como a migração e a biografia das imagens são fundamentais para entender como os arquivos podem ganhar sentidos diversos àqueles originais. Esse ato radical de subversão pode ser visto como uma prática do contra-arquivo.

Na mesa “Arquivos e descolonização”, uma das apresentações que procurou trabalhar esse enfoque foi a de Raquel Schefer, intitulada “Contra-arquivos e arquivos adjacentes nas práticas cinematográficas de reemprego”. A pesquisadora aprofundou uma discussão que atravessava muitas das comunicações: o uso e reconfiguração de imagens de arquivo no cinema. Sua formulação sobre os “arquivos adjacentes” abriu uma via importante para pensar as imagens que orbitam as instituições sem nelas se fixarem, imagens migrantes, reapropriadas, deslocadas – em suma, imagens que operam à margem ou em fricção com o arquivo tradicional. Schefer refletiu sobre estratégias formais como pós-produção, reenquadramentos, fundidos, apagamentos e inscrições digitais como formas de reapropriação e resistência. Seu foco foi a análise do filme *Recollection* (2015), no qual o realizador palestino Kamal Aljafari utiliza sete filmes de ficção israelitas como arquivo da ocupação de Israel pela Palestina. A manipulação criativa desse material subverte seu potencial colonizador e o transforma em um gesto político de denúncia e resistência.

Ainda diante do genocídio do povo palestino, Ana Caroline de Almeida discutiu como o empreendimento arquivístico do cinema de realizadoras palestinas como Sulafa Jadallah, Khadijeh Habashneh e Azza El-Hassan opera a partir de estratégias contra-colônias em suas formas e conteúdos. Em artigo que desenvolveu após sua fala no seminário, Almeida aprofunda o debate sobre “uma forma de existir na palestina” (2025, p.32) diretamente relacionada aos modos como os arquivos são acionados pelos realizadores. No movimento de escavar, preservar e produzir imagens, propõe a pesquisadora, as cineastas procuram “entender como é possível criar um paralelo entre a sensação de ausência e perdas dos arquivos com as constantes ausências e perdas no cotidiano do povo palestino” (2025, p.40).

Na fala intitulada “Encruzilhadas cosmopoéticas: o filme 25 e o paradigma anarquívico”, Marcelo Ribeiro deu continuidade ao debate sobre arquivos e descolonização a partir da ampliação dos estudos que vem desenvolvendo sobre a inversão do olhar colonial e as formas de imaginação nos cinemas africanos (Ribeiro,



2016). A partir de um estudo do documentário *25* (1977, Zé Celso e Celso Lucas), Ribeiro mobiliza o conceito de paradigma anarquívico, no qual a montagem atua como gesto de desmontagem tanto do arquivo colonial quanto das narrativas oficiais da libertação. Trata-se de um esforço em reconhecer a tarefa estética e política da descolonização como horizonte cosmopoético inaugural dos cinemas africanos, entre a inversão do olhar colonial e o retorno inventivo às origens. Esses trabalhos colocam a estética em tensão com a política, convocando a fabulação, nos termos de Saidiya Hartman (2020, 20021), como método crítico de produção de memória.

A questão da reapropriação do arquivo como prática de contra-arquivo esteve presente na apresentação de Giselle Beiguelman, Ana Gonçalves Magalhães e Eduardo Augusto Costa. Os autores desenvolvem, juntos, o projeto temático Fapesp “Arquivos digitais e pesquisa”⁷. Abordando o documentário produzido pelo próprio grupo, *Domingo no golpe* (Giselle Beiguelmen e Lucas Bambozzi, 2024), feito exclusivamente com imagens de câmera de vigilância do Palácio do Planalto que registraram a tentativa de golpe de Estado de 8 de janeiro de 2023, o filme subverte o princípio panóptico dessas imagens para transformá-las em provas do atentado anti-democrático. Assim, há uma subversão do mecanismo de captura das imagens, assim como a tentativa de construir um arquivo que foi fruto de um apagamento quando os militantes que participaram desse dia procuraram apagar das redes sociais sua presença na cena do golpe.

De modo semelhante, Felipe Polydoro discutiu o trabalho da Forensic Architecture como prática contra-forense, que desarticula a narrativa oficial da polícia e reinscreve a dignidade da vítima. De um lado, Polydoro coloca questões sobre a eficácia política das imagens e se questiona sobre a capacidade que elas têm de produzir efeitos concretos nos debates públicos, na legislação e no campo jurídico. Por outro lado, questiona os limites éticos em jogo sobre a exibição e circulação de imagens que revelam cenas de violência e morte de pessoas racializadas. Em ambos as falas, o contra-arquivo se constrói como prática metodológica e ética, lidando com as imagens tecnicamente produzidas não como evidência neutra, mas como terreno de disputa.

Vemos, nesses exemplos, que a subversão das imagens de poder pode ser feita de muitas maneiras: dando-lhes novos sentidos em sua circulação, alterando sua natureza discursiva ou ainda afrontando o próprio mecanismo de produção de imagens (como no caso das câmeras de vigilância). Dessa forma, o contra-arquivo se manifesta em uma atitude crítica de ressemantização criativa que destitui as imagens

⁷ O site do projeto pode ser acessado em “Acervos digitais e pesquisa: arte, arquitetura, design e tecnologia”. Disponível em: <https://www.acervosdigitais.fau.usp.br/>. Acesso em: 13 nov. 2025.

dos grupos de poder que as criaram. Elas deixam de servir ao colonialismo ou à dominação para atuarem em prol da justiça ou de processos de libertação.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como antecipamos em nossa metodologia, nossa proposta neste artigo foi construir uma cartografia conceitual não para estabilizar sentidos, mas para acompanhar as derivas e fricções que esse conceito convoca em diferentes práticas e campos disciplinares. O que emergiu foi um vocabulário expandido de formas de ver, ouvir, arquivar e resistir, no qual o contra-arquivo se afirma como prática crítica, fabulatória, relacional e sensível.

Essa cartografia não é fechada, ela se propõe aberta, rizomática, em constante transformação. Ainda assim, algumas linhas de força nos parecem importantes de registrar como rastros de um pensamento coletivo em formação. A primeira delas diz respeito ao entendimento de que o contra-arquivo não se define por oposição simples ao arquivo institucional, mas por um conjunto de operações que incidem sobre regimes de visibilidade, temporalidade e autoridade. Seja na constituição de novos acervos, seja na reapropriação crítica de arquivos do poder, o que está em jogo é menos a substituição de um arquivo por outro do que a reconfiguração das condições de produção da memória.

Essa cartografia evidencia que o contra-arquivo não é um conceito unitário, mas um campo de práticas em tensão, cujas fronteiras se reconfiguram a cada gesto de uso, reapropriação ou devolução. Ao abrir espaço para abordagens estéticas, críticas e inventivas, o seminário mostrou que o contra-arquivo não é um lugar, mas um conjunto de práticas que colocam em jogo uma ética da memória e da imagem. Trata-se de uma ética que atravessa tanto os modos de produção e circulação das imagens quanto os modos de escuta, cuidado e responsabilidade diante dos vestígios do passado.

Nesse sentido, uma segunda linha de força que atravessa os debates diz respeito à centralidade da experiência, da corporeidade e da relação com outros regimes de saber. As falas que mobilizaram a escuta, a fabulação, os saberes ancestrais, a restituição espiritual ou a floresta como arquivo deslocaram de maneira radical os parâmetros tradicionais do arquivamento. Em muitos casos, o contra-arquivo apareceu como um processo, ou mesmo como uma recusa à própria forma-arquivo, entendida como tecnologia colonial de captura, fixação, ordenamento e poder.

Ainda que o seminário tenha revelado a força mobilizadora do termo, não deixamos de perceber também seus limites, ambiguidades e riscos de esvaziamento



conceitual. A amplitude com que o conceito foi empregado — ora como metáfora, ora como método, ora como prática estética, política ou institucional —, se por um lado evidencia sua potência transversal, por outro impõe a necessidade de cautela. A polissemia do termo, que constitui uma de suas maiores riquezas, exige também um esforço constante de explicitação de critérios e disputas que cada prática contra-arquivística convoca.

Em algumas falas, percebemos que o termo contra-arquivo era mobilizado como um rótulo ou adjetivação positiva, muitas vezes sem que se explicitassem os critérios ou dimensões do gesto contra-arquivístico em questão. Esse uso amplo pode levar a um processo de inflacionamento ou de estetização do conceito, esvaziando seu potencial crítico. Há, nesse sentido, um risco de que o contra-arquivo se torne apenas um sinônimo de arquivo alternativo, sem que se problematize sua relação com as estruturas de poder, com os regimes de visibilidade ou com as disputas pela memória.

Também nos deparamos com impasses éticos e políticos que o conceito não resolve por si só. A crítica feita por Felipe Polydoro, na linha de Saidiya Hartman (2020), à circulação reiterada de imagens de violência racializada é emblemática nesse ponto. Ainda que inseridas em contextos críticos, essas imagens correm o risco de reproduzir o espetáculo da dor. O contra-arquivo, nesse caso, não é garantia de subversão, ele pode também reiterar padrões de consumo de imagens.

Além disso, os limites materiais e institucionais que pesam sobre muitos arquivos atravessaram de forma contundente as falas do seminário. Como construir um contra-arquivo quando o acesso aos próprios documentos é mediado por burocracias, políticas de sigilo ou estruturas coloniais de custódia, como relatado por Suelen Kalonga? Como sustentar práticas contra-arquivísticas no interior de instituições que operam sob lógicas arquivísticas hegemônicas, marcadas por critérios de classificação, propriedade e controle? Essas questões mostram que o contra-arquivo não é apenas um espaço de invenção simbólica, mas também um campo de negociação, enfrentamento e trabalho cotidiano, atravessado por disputas políticas, institucionais e materiais.

Por fim, talvez o mais importante seja afirmar que o contra-arquivo não oferece uma resposta, mas sim uma pergunta insistente: o que é possível fazer com (e contra) os arquivos hoje? Nesse sentido, a multiplicidade de sentidos reunidos no seminário, longe de fragilizar o conceito, nos aponta para sua principal força: a de se manter em movimento, exigindo de nós não apenas adesão, mas vigilância crítica, sensibilidade e implicação política diante das imagens, dos arquivos e busca pela legibilidade histórica.

REFERÊNCIAS

- AHMED, Sara. **What's the use?** On the uses of the use. London: Duke University Press, 2019.
- ALVARENGA, Clarisse. **Da cena do contato ao inacabamento da história:** Os últimos isolados (1967-1999), Corumbiara (1986-2009) e Os Arara (1980-). Salvador: Editora da Universidade Federal da Bahia, 2017.
- ALMEIDA, Ana Caroline. **O cinema palestino e seus arquivos sumud:** uma abordagem a partir de três diretoras. Revista Alceu, v.25, n.55, 2025.
- AMAD, Paula. **Counter-Archive:** Film, the Everyday, and Albert Kahn's Archives de la Planète. New York; Chichester: Columbia University Press, 2010.
- AZOULAY, Arielle Aisha. **Potential History:** Unlearning Imperialism, London and New York, Verso, 2019.
- BEDRAN, Marina. **Arte of the counter-archive:** Rosângela Rennó's Books and the Secret Files of the Dictatorship. ARTMargins and the Massachusetts Institute of Technology, v. 12, n. 1, p. 26-50, 2023. Disponível em: https://doi.org/10.1162/artm_a_00336. Acesso em: 13 nov. 2025.
- CAMPT, Tina M. **Listening to Images.** Durham: Duke University Press, 2017.
- BLANK, Thais; MACHADO, Patrícia. Em busca de um método: entre a estética e a história de imagens domésticas do período da ditadura militar brasileira. **Intercom:** Revista Brasileira de Ciências da Comunicação, São Paulo, v. 43, n. 2, 2020.
- BLANK, Thais; MACHADO, Patrícia. Inês e Norma: caminhos cruzados em imagens, arquivo e militância. **Acervo**, [S. l.], v. 37, n. 1, p. 1-24, 2023.
- CIFOR, Marika. **Viral Cultures:** Activist Archiving in the Age of AIDS. Old Saybrook: Tantor Audio, 2023.
- DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo:** uma impressão freudiana. Tradução: Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- DENIEUL-PINSKY, Léa. Mapping Colonial Archives as Counter Practice. **ACME:** An International Journal for Critical Geographies, v. 24, n. 1, 2025, p. 26-46. Disponível em: <https://doi.org/10.14288/acme.v24i1.2397>. Acesso em: 13 nov. 2025.
- ESCOREL, Eduardo. **Vestígios do passado.** CPDOC 30 anos / Textos de Célia Camargo... [et al]. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getulio Vargas/CPDOC, 2003.
- FOUCAULT, Michel. **A Arqueologia do Saber.** Rio de Janeiro: Forense universitária, 2004.



HARTMAN, Saidiya. **Perder a mãe**: uma jornada pela rota atlântica da escravidão. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

HARTMAN, Saidiya. **Vênus em dois atos**. Tradução: Fernanda Silva e Sousa; Marcelo R. S. Ribeiro. Revista ECO-Pós, v. 23, n. 3, p. 12–33, 2020.

LISSOVSKY, Maurício. Quatro + uma dimensões do arquivo. In: MATTAR, Eliana (Org.). **Acesso à informação e política de arquivos**. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2003. p. 47–63.

MAJUMDAR, Rochona. **Writing Postcolonial History**. Nova York: Bloomsbury Academic, 2010.

MBEMBE, Achille. The Power of the Archive and its Limits. In: HAMILTON, Carolyn *et al.* (org.). **Refiguring the Archive**. Dordrecht: Springer Netherlands, 2002. p. 19–27.

PAALMAN, Floris; FOSSATI, Giovanna; MASSON, Eef. Introduction: Activating the Archive. **The Moving Image**: The Journal of the Association of Moving Image Archivists, v. 21, n. 1–2, 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.5749/movingimage.21.1-2.0001>. Acesso em: 13 nov. 2025.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **Virada testemunhal e decolonial do saber histórico**. Campinas: Editora da Unicamp, 2022.

RIBEIRO, Marcelo. Cosmopoéticas da desconolonização e do comum: inversão do olhar, retorno às origens e formas de relação com a terra nos cinemas africanos. **Revista Rebeca**, v.5 n.2, 2016.

SELIGMANN-SILVA, M. Acerca do Anarquivamento. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio. **Walter Benjamin e a guerra de imagens**. São Paulo: Perspectiva, 2023.

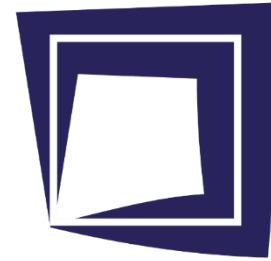
SOUSA, Fernanda Silva. **Eu não sou uma nota de rodapé para o pensamento de grandes homens brancos**: uma entrevista com Saidiya Hartman. Odeere, Vol 8, nº 1, 2023.

Recebido em 14/01/2026

Aprovado em 07/07/2026



Licença de Atribuição BY do Creative Commons
<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0>



NADIE CONSERVA ALGO QUE NO SABE QUE EXISTE:

práticas de arquivo y memoria audiovisual en América Latina

Ninguém conserva algo que não sabe que existe: práticas de arquivo e memória audiovisual na América Latina

No one preserves something they don't know exists: archival practices and audiovisual memory in Latin America

DELFINA ISABEL CABRERA¹
CECILIA NURIA GIL MARIÑO²

Resumen

A partir de iniciativas heterogêneas, tales como proyectos de cines indígenas, archivos comunitarios, cinetecas regionales y festivales de cine, este artículo propone analizar las singularidades de estas prácticas de archivo audiovisual con el fin de indagar en los desplazamientos conceptuales, epistemológicos y materiales sobre los registros de memoria audiovisual. Estas prácticas proponen una noción de "cuerpo-archivo" que hace vivir aquello que el archivo colonial-moderno históricamente ha borrado o excluido.

Palabras clave

Práticas de arquivo audiovisual. Cuerpo-archivo. Memoria audiovisual. Preservación audiovisual.

¹ Pesquisadora do Instituto Luso-Brasileiro da Universidade de Colônia (Universität zu Köln), Alemanha. Doutora em Literatura Comparada pela Université de Perpignan via Domitia (em conjunto com a Università degli Studi di Bergamo) no âmbito do programa de Doutorado Conjunto Erasmus Mundus em Estudos Culturais em Interzonas Literárias.

² Pesquisadora Assistente do Conselho Nacional de Pesquisa Científica e Técnica da Universidad de San Andrés (CONICET/UdeSA), Argentina. Foi pesquisadora de pós-doutorado da Fundação Alexander von Humboldt no Instituto Luso-Brasileiro da Universidade de Colônia (Universität zu Köln) onde colabora como pesquisadora visitante. Doutora em História pela Universidade de Buenos Aires (UBA), Argentina.



Resumo

A partir de um conjunto heterogêneo de iniciativas, tais como projetos de cinemas indígenas, arquivos comunitários, cinematecas regionais e festivais de cinema, este artigo propõe analisar as singularidades dessas práticas de arquivo audiovisual com o objetivo de investigar os deslocamentos conceituais, epistemológicos e materiais que elas introduzem em relação aos registros da memória audiovisual. Essas práticas propõem uma noção de “corpo-arquivo” (cuerpo-archivo), que faz viver aquilo que o arquivo colonial-moderno historicamente apagou ou excluiu.

Palavras-chave

Práticas de arquivo audiovisual. Corpo-arquivo. Memória audiovisual. Preservação audiovisual.

Abstract

Drawing on a heterogeneous set of initiatives—including Indigenous cinema projects, community archives, regional film archives, and film festivals—this article examines the distinctive features of these audiovisual archival practices in order to investigate the conceptual, epistemological, and material shifts they introduce in relation to audiovisual memory records. These practices cultivate the “body-archive” (cuerpo-archivo) as a living repository of memory and knowledge, sustaining what the colonial-modern archive has historically erased, marginalized, or rendered illegible.

Keywords

Audiovisual archival practices. Archive-body. Audiovisual memory. Audiovisual preservation.

1 INTRODUCCIÓN

Hace poco más de treinta años, el 10 y 11 de enero de 1995, la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO) y la Federación Internacional de Archivos Fílmicos (FIAF) celebraron la primera reunión del Fondo UNESCO/FIAF para la Salvaguardia del Patrimonio Cinematográfico, con el propósito de consolidar una agenda internacional para la preservación del patrimonio cinematográfico (UNESCO; FIAF, 1995). Esta reunión se inscribe en un proceso más amplio de articulación institucional entre la UNESCO y la FIAF, iniciado décadas antes mediante contactos informales en los años sesenta, la resolución de 1974 sobre la salvaguardia del patrimonio audiovisual y la Recomendación de 1980

para la Salvaguardia y Conservación de las Imágenes en Movimiento (FIAF, s/d). La convergencia de estas iniciativas en 1995 hizo explícito, además, que las asimetrías en el acceso a recursos, tecnologías e infraestructura entre los distintos países condicionaban no solo las posibilidades efectivas de conservación en cada caso, sino que también demandaban una complejización de las definiciones en torno a qué debía preservarse y bajo qué criterios. En este contexto, el entonces director general de la UNESCO, Federico Mayor, postuló un horizonte patrimonial común, transmitiendo una idea universal de legado cinematográfico. En su discurso, evocó la imagen de la catedral europea como figura paradigmática del patrimonio, una metáfora que remitía a una concepción moderna del archivo como monumento, esto es, una entidad grandiosa y unificada, asentada en un único domicilio y regida por una única ley (Derrida, 1995; Mbembé, 2002; Foster, 2004; Tello, 2018).

Desde ese año a la actualidad, la pretensión de validez universal del discurso archivístico que sustenta esa metáfora ha comenzado, sin embargo, a resquebrajarse desde diversos territorios del denominado Sur Global, donde se vuelve legible su inscripción histórica y la violencia que, al fundarlo, delimita también sus márgenes de exclusión. En este desplazamiento crítico, los archivos audiovisuales emergen como un campo privilegiado de disputas contemporáneas en torno a los regímenes de visibilidad y a las formas de inscripción de la memoria colectiva. En América Latina, la intensidad de estos debates en el campo del cine y del audiovisual no solo han desafiado las historiografías de los cines nacionales y sus discursos de memoria, sino también han transformado los modos de entender las prácticas de archivo y los mecanismos de preservación.

Se generaron, asimismo, profundas relecturas y reactivaciones de los repositorios institucionales desde perspectivas decoloniales e interseccionales que buscan denunciar las violencias intrínsecas sobre las que se fundaron (Freire, 2021; Augusto, 2024; Blank y Mendes Machado, 2015; Guerra y Maan, 2024; Broitman et al. 2022; Peña, 2023, entre otros). Esta labor de releer y vislumbrar esos silencios y borramientos viene renovando los estudios e investigaciones sobre los archivos en la región, colaborando con el desarrollo de un pensamiento situado sobre las prácticas que los sustentan e incentivando la creación de nuevos archivos. ¿Cuáles han sido los regímenes audiovisuales de lo archivable en América Latina y cómo ha sobrevivido lo que históricamente ha sido excluido de las memorias y registros oficiales? En esta renovación el papel de los activismos y organizaciones que buscan contar sus propias historias ha sido y es sustancial.

Este "momento archivos", tal como lo denomina Lila Caimari, surge junto a una "distancia crítica tributaria de la teoría del archivo (cuyos autores, como sabemos, no



necesitaban preocuparse por el asunto porque se inspiraban en archivos contruidos por estados de antiguo régimen a lo largo de muchos siglos)” (2020, p. 228). En las últimas décadas, colectivos audiovisuales, cineastas y comunidades del territorio de América Latina o Abya Yala han desarrollado formas propias y singulares de preservación, catalogación y circulación que interpelan los discursos canónicos del archivo en general y del audiovisual en particular. Al examinar la historia de los archivos audiovisuales desde contextos que exceden el llamado Norte Global, se vuelve evidente la dificultad, cuando no la imposibilidad, de trasladar casi sin mediaciones los modelos europeos y norteamericanos a las realidades materiales, históricas y políticas de las colecciones latinoamericanas (Suárez, 2022). Dichos modelos, consolidados a partir de la profesionalización de la preservación cinematográfica en el período de posguerra, se fundan en una concepción técnico-objetivista del archivo, en la centralidad de la institucionalización y en una noción pretendidamente universal del patrimonio fílmico (Borde, 1992). En este sentido, su aplicación en América Latina ha sido objeto de debate, en la medida en que se parte de supuestos de estabilidad material, institucional y tecnológica cuya correspondencia con las trayectorias históricas de los archivos de la región resulta heterogénea.

Leídos desde sus condiciones de enunciación y legitimación, los modelos hegemónicos de preservación y gestión archivística exhiben limitaciones para dar cuenta de la heterogeneidad de las experiencias y situaciones latinoamericanas. En este sentido, vale aclarar que el enfoque “situado” de las prácticas y de los pensamientos que éstas construyen retoma la propuesta de Donna Haraway (1991), para quien todo conocimiento depende del lugar social, político y material desde el cual se produce, así como también, dialoga con elaboraciones latinoamericanas que han insistido en la relación entre conocimiento, territorio y experiencia histórica, desde las epistemologías del lugar y las políticas de la diferencia (Escobar, 2008; Rivera Cusicanqui, 2010; De la Cadena y Blaser, 2018). Esta perspectiva no implica pensar de modo binario en prácticas situadas y universales, sino en señalar la pretensión de universalismo del conocimiento producido desde los centros de poder.

Las prácticas estandarizadas de catalogación y clasificación tienden a homogeneizar las colecciones, relegando la singularidad de sus trayectorias y contextos de producción, mientras que las normativas internacionales de preservación, aunque operativas en instituciones dotadas de recursos estables, encuentran dificultades de implementación en escenarios atravesados por restricciones presupuestarias y apoyos estatales intermitentes. A su vez, en la medida en que se inscriben en lógicas institucionales propias del Estado-nación, estos modelos son insuficientes para comprender las condiciones de emergencia, sostenimiento y

transmisión de los denominados archivos audiovisuales “menores” (Suárez, 2021). Frecuentemente articulados en torno a comunidades, colectivos y prácticas culturales históricamente marginadas, estos archivos responden a regímenes institucionales y materiales heterogéneos, con formas organizativas, esquemas de financiamiento y recursos tecnológicos que se apartan tanto de los paradigmas europeo-estadounidenses como de las estructuras de las cinematecas estatales.

Esta configuración alcanza un rasgo especialmente crítico en el caso de los archivos audiovisuales de comunidades indígenas, cuyas producciones ya ocupan de por sí un lugar relegado dentro de las tradiciones fílmicas nacionales latinoamericanas (Lacerda, 2018). Tal como remarca Amalia Córdova, la mayoría de las colecciones audiovisuales indígenas está dispersa y compuesta por múltiples soportes analógicos en vías de obsolescencia que no han sido objeto de procesos sistemáticos de preservación ni de digitalización. Por otro lado, al estructurarse su circulación principalmente por circuitos independientes, los propios realizadores asumen las tareas de resguardo y distribución sin disponer de los recursos temporales, humanos o técnicos que tales procesos requieren (Córdova, 2025, p. 199).

En este marco, la emergencia de nuevos archivos audiovisuales en la región puede leerse no solo como una respuesta a la autoridad de las instituciones archivísticas hegemónicas, sino como una reconfiguración de los modos de inscripción, transmisión y activación de la memoria audiovisual. En muchos casos, se trata de iniciativas locales que desplazan los criterios normativos de preservación al habilitar la circulación y programación de materiales previamente excluidos de los circuitos institucionales (como copias incompletas, únicas o deterioradas), cuya materialidad precaria constituye, sin embargo, un soporte fundamental para la memoria de comunidades y sujetos históricamente marginados. Al privilegiar formas de acceso y uso ancladas en la circulación comunitaria de las imágenes, estos proyectos no solo amplían la definición de lo preservable, sino que intervienen en la disputa por las condiciones mismas de reconocimiento y transmisión de la memoria colectiva. En el caso de los pueblos originarios, este desplazamiento adquiere una inflexión más profunda, al poner en tensión los supuestos materiales y epistemológicos del archivo moderno. Las prácticas de memoria que sostienen estas producciones se articulan con frecuencia en torno a formas orales, corporales y performativas de transmisión que desbordan la lógica de fijación documental propia de la archivística occidental (Córdova, 2025). Lo audiovisual no funciona únicamente como registro objetual destinado a la conservación, sino como mediación activa en procesos de rememoración, actualización y circulación comunitaria, donde la imagen y el sonido participan de dinámicas rituales y territoriales de transmisión de saberes. Desde esta



perspectiva, la memoria audiovisual se desplaza desde la acumulación de objetos hacia su reactivación situada en prácticas de narración, presencia y cuidado. Con todo, este desplazamiento conceptual no debe invisibilizar las persistentes dificultades en materia de preservación y accesibilidad que afectan a los archivos cinematográficos y videográficos de los pueblos indígenas. Antes bien, pone de relieve la urgencia de articular marcos de conservación y políticas públicas de colaboración que, como proponen diversas investigaciones en el campo, permitan sostener materialmente estas memorias sin subsumirlas en modelos archivísticos ajenos a sus propias formas de transmisión.

Así, partiendo de iniciativas desarrolladas por colectivos y grupos diversos en el territorio históricamente disputado de América Latina, este artículo propone analizar las singularidades de estas prácticas de archivo audiovisual con el fin de indagar en sus desplazamientos conceptuales, epistemológicos y materiales, al habilitar nuevas formas de pensar la circulación, la conservación y la activación de los registros de la memoria audiovisual. Estas experiencias permiten proponer la noción de "cuerpo-archivo", que a su vez dialoga con la de "corpo-tela" de Leda Maria Martins (2021), como una forma de comprender cómo la memoria audiovisual se inscribe, circula y se reactiva a través de cuerpos y prácticas situadas. Lejos de sustituir al archivo material, este concepto permite pensar cómo determinadas formas de transmisión y cuidado hacen vivir aquello que el archivo colonial-moderno históricamente ha borrado o excluido. De allí que esta propuesta parta de las discusiones sobre las tensiones y expansiones de la noción de archivo para enfocarse en los movimientos propios de las prácticas de archivación. Este desplazamiento permite no solo reconocer la existencia de archivos diversos, sino de prácticas de archivación diferentes, que encarnan formas situadas de entender los registros de memoria audiovisual. Estas prácticas, a su vez, desestabilizan en su propia dinámica la comprensión compartimentada entre archivo y registros de memoria, por lo que este artículo incorpora casos como festivales de cine que proponen una mirada que contempla las cicatrices de los materiales, lo considerado "imperfecto" como testimonio de las condiciones de preservación, o bien, en iniciativas que plantean formas de reactivación de la memoria de los pueblos a través de la circulación de sus materiales.

El trabajo de investigación se centra así en un corpus heterogéneo, que incluye colectivos y proyectos de cine indígena, archivos comunitarios, cinetecas regionales y festivales de cine, seleccionado precisamente por la diversidad de estructuras de funcionamiento, escalas de operación, prácticas de circulación y estrategias de preservación que lo caracterizan, buscando dar cuenta de los alcances, las potencias y las implicancias de los múltiples desplazamientos de la memoria audiovisual en

América Latina. Por último, este artículo se nutre de experiencias de investigación colaborativa, a través de workshops, seminarios y entrevistas con artistas, archivistas e investigadorxs, que hemos ido desarrollando en los últimos años. De ahí, que la selección de los casos también remite a una constelación de colaboraciones de investigación y activistas.

2 ARCONTAS INESPERADAS

El gran problema de los archivos, como nos recuerda Graciela Goldchluk, sigue siendo definir qué es lo que importa (2025). Los debates en torno a esa definición han dado lugar a nuevos archivos con mayor conciencia de su domiciliación, genealogía y condiciones materiales y afectivas de existencia. Esta torsión de los archivos sobre sí mismos fue en gran medida posible gracias al trabajo sostenido de “arcontas inesperadas”, tal como las denomina Goldchluk retomando la lectura derrideana de la figura del arconte, pero subvirtiéndola con la flexión de género. Esta figura de custodia, administración e interpretación del archivo, históricamente vinculada al Estado patriárquico, o incluso, fratriárquico (Derrida, 1995), muestra sus limitaciones en relación a prácticas de archivo que disputan el orden establecido. En Argentina, las arcontas pioneras fueron las Madres de Plaza de Mayo, cuyos

conjuntos documentales [...] donde los recortes y los ‘recuerdos’, y hasta determinados objetos (como lo fueron los pañales de tela de sus hijos convertidos con el tiempo en pañuelos blancos) van adquiriendo una organización que desordena las jerarquías previamente establecidas. Esos archivos responden y no a la noción foucaultiana de archivo en tanto exceden, por presencia, la ley de producción y transformación de los enunciados. Algo hay ahí que no se deja absorber en el sistema de enunciabilidad que parecería abarcarlos y no se trata de un elemento en particular (un pañal o una fotografía) sino más bien de las relaciones y jerarquías que se tejen, del modo anacrónico en que van surgiendo (Goldchluk, 2019, p 139).

Décadas después, el legado de las Madres es retomado por las travestis y trans que fundan el Archivo de la Memoria Trans (AMT), inscribiéndose en una genealogía de resistencia comunitaria y creación política que postula la memoria como derecho³.

³ El Archivo de la Memoria Trans, creado en 2014 por María Belén Correa y Claudia Pía Baudracco, reúne más de 25.000 documentos que abarcan desde comienzos del siglo XX hasta la década de 1990, e incluye fotografías, testimonios, artículos periodísticos, documentos nacionales de identidad, pasaportes, diarios personales y cartas, entre otros materiales. Su objetivo es la protección, construcción y recuperación de la memoria trans. El AMT busca visibilizar aquellas vidas que durante



María Belén Correa, una de las fundadoras y actual directora del archivo, relata que el nombre del archivo surgió a partir del visionado de un documental sobre las Madres, donde señalaban que, pese a la destrucción sistemática de pruebas del terrorismo de Estado por parte del propio Estado argentino, ellas conservaban “lo más importante: la memoria de los sobrevivientes” (Macioci; Goldchluk, 2025).

Tras un exhaustivo trabajo de recopilación, preservación, digitalización y catalogación del archivo fotográfico del AMT, el equipo de la Biblioteca y Museo Claudia Pía Baudracco, que es parte integrante del archivo, ha lanzado en 2025 una campaña para comenzar a armar, preservar y catalogar una colección de sus memorias audiovisuales. El impulso parte de una pequeña colección de cintas en VHS que perteneció a Claudia Pía Baudracco, donde pueden verse registros de la vida cotidiana de la comunidad travesti-trans, como reuniones sociales que se celebraran en la actual sede de la Biblioteca, casa en la que Claudia Pía vivía. Estas imágenes, al igual que otros materiales que no se ajustan a los criterios canónicos del patrimonio audiovisual y que históricamente no encontraron lugar en los archivos cinematográficos, pasan a integrar un nuevo archivo que rearticula el tríptico arcóntico de la guarda, la ley y el poder sobre el sentido. Como parte de este proceso, estas arcontas también deciden cómo nombrarse y nombrar sus imágenes, que encuentran por fin un espacio de visibilidad propia e historia compartida. De allí que el acento de sus prácticas esté puesto tanto en la recolección de los materiales (muchas veces, además, rescatados de instituciones como la prensa, la policía o los hospitales de salud mental) como en su catalogación, en la que priman categorías vinculadas con las vidas de quienes organizan el archivo. En los VHS sobrevivientes, se suceden escenas domésticas y de activismo que van conformando un “álbum de familia” -parafraseando el título de la película de Laura Casabé de 2025 que trabaja con este archivo-, que difícilmente hubiera encontrado refugio en un repositorio audiovisual tradicional. Además de devolverle a la categoría de “familia” la carga política que tiene y que, normalizada, pasa a menudo desapercibida, estos registros y las prácticas que los vuelven archivo desarman las normas de archivación patriarcal. En términos de Ana Bugnone y Victoria Macioci (2023, p. 23), se trata de un archivo instituyente, en tanto “1) es producido y gestionado por la propia comunidad travesti/trans; 2) recoge memorias olvidadas, negadas, invisibilizadas; 3) permite poner imágenes y relatos a la historia de la comunidad”.

La campaña para reunir materiales en cualquier formato audiovisual de la memoria de la comunidad trans en Argentina se abre, entonces, como un espacio de

largo tiempo fueron borradas en la Argentina, así como poner en relieve identidades que, hasta hace apenas algunos años, no contaban con marcos legales que las nombraran ni con escenarios sociales que las reconocieran. Para más información, véase: <https://archivotrans.ar/index.php/videos>.

reencuentro con las imágenes, de resignificación política, de creación de memorias futuras y de posibilidades de reactivaciones artístico-políticas. En esa dirección, el filme *Álbum de familia* (Laura Casabé, 2025) reactiva ese archivo audiovisual de la familia trans y lo pone en contrapunto con el archivo televisivo de un momento en que las travestis comienzan a ir a la televisión y disputar sus propias imágenes públicas y los discursos sobre ellas. La película va entretejiendo materiales sensibles de esas memorias con las luchas públicas de las imágenes para celebrar las redes de sostén, más allá del dolor, el sufrimiento y la pérdida. Realizar ese llamado a la reunión y volver a mirar estos materiales audiovisuales de modo colectivo para pensar en cómo serán archivadas plantea una práctica situada de la catalogación. Reescribir la historia de esas imágenes, sacarlas del olvido y construir tesauros locales a partir de los saberes, las memorias y los cuerpos de las sobrevivientes.

Estas prácticas trascienden la mera recolección y catalogación de materiales, legitimando a los cuerpos travestis y trans como agentes de memoria, derechos, lucha y goce, y situando la corporalidad como eje central de producción, transmisión y activación de saberes colectivos. El archivo se construye mediante la acción política, el cuidado comunitario y la narración de imágenes, proyectándose como plataforma activa de investigación histórica, estética y política, donde el pasado no solo se conserva, sino que se transforma mediante la praxis comunitaria, la visibilidad y la imaginación colectiva. La pregunta en torno a *qué* se conserva, terreno en el que se disputan las jerarquías, se ve cuestionada también por aquella acerca de *cómo* hacerlo, puesto que son las prácticas las que hacen vivir aquello que archivo colonial-moderno borra o excluye.

En este escenario, los trabajos de Leda Maria Martins ofrecen un marco para comprender cómo la corporalidad constituye y transmite memoria, desbordando la lógica de acumulación documental. En la sección siguiente se indagará sobre la noción de "cuerpo-archivo"⁴, partiendo de las conceptualizaciones de Martins y de las experiencias de archivos comunitarios y cines indígenas. Se abordará el festival Kanua en Ecuador y algunos proyectos audiovisuales del pueblo qom, en Argentina, que cuestionan la centralidad y la fijeza del archivo audiovisual, así como sus políticas

⁴ Esta noción, además del diálogo con Leda Maria Martins, se nutre también de los intercambios que tuvieron lugar en el Seminario internacional "Corpo-Arquivo: Práticas, memórias e imaginações audiovisuais", realizado en la ECA-USP (São Paulo, Brasil) los días 17 y 18 de septiembre de 2024, coorganizado por la Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), el Portugiesisch-Brasilianisches Institut de la Universität zu Köln y el Maria Sibylla Merian Centre Conviviality-Inequality in Latin America (MECILA), con el apoyo de la VolkswagenStiftung. El encuentro reunió a investigadorxs, archivistas, curadorxs y cineastas para debatir prácticas, políticas y perspectivas contemporáneas sobre los archivos audiovisuales.



tradicionales de acceso y circulación. Por último, se explorará cómo estas tensiones se proyectan en dimensiones institucionales, a través de prácticas de preservación y programación de cinetecas regionales y festivales de preservación audiovisual como MADO (Más Allá del Olvido), la Semana del Cine Recuperado de Buenos Aires.

3 CUERPO-ARCHIVO

¿Cómo se preserva una forma de cantar, una manera de declamar, un modo de hablar con la tierra, una lengua? En las últimas décadas, y en consonancia con la expansión de nuevas herramientas tecnológicas, el audiovisual se ha consolidado como un medio clave para la preservación de imágenes, voces y memorias de los pueblos indígenas. Tal como señala Córdova (2025), las lenguas y tradiciones indígenas se transmiten principalmente de generación en generación a través de prácticas orales y corporales. Estas formas de transmisión configuran un repertorio —en oposición al archivo escrito— que no solo desborda los sistemas tradicionales de conservación, sino que además se encuentra inmerso en una lucha constante y multinivel por la supervivencia cultural y los derechos básicos.

En este contexto, el audiovisual adquiere una potencia singular: permite registrar aquello que ocurre en el cuerpo, en la voz, en el gesto y en el territorio. Los filmes producidos por comunidades indígenas pueden pensarse, entonces, como archivos en sí mismos, capaces de resguardar memorias que de otro modo permanecerían fuera de los marcos institucionales de lo archivable. Estos trabajos no solo cuestionan qué merece ser conservado, sino que tensionan los propios límites del archivo: qué puede ser fijado, qué se transforma al registrarse y qué, aun así, se resiste a ser plenamente archivado. Al respecto, el cineasta guaraní Alberto Alvares (2022) subraya el giro político, estético y epistémico que implica para las comunidades indígenas dejar de ser objeto de representación para convertirse en productoras de sus propias imágenes; “dejamos de ser caza y nos tornamos cazadores” (Alvares, 2018). Desde su perspectiva, el cine guaraní funciona como una herramienta central en la defensa del territorio frente a los procesos de expulsión y explotación de la tierra, así como en la lucha por el reconocimiento y la valorización de sus modos de vida.

Frente a una historia mediática que ha tendido a proyectar representaciones estereotipadas y romantizadas de las comunidades indígenas, la inversión del punto de vista de la cámara y la producción de registros propios permiten disputar los regímenes dominantes de visibilidad y transmitir una mirada situada, anclada en la experiencia y el conocimiento de las propias comunidades. El giro digital, entonces, ha

abierto múltiples posibilidades de resignificación de las imágenes para los procesos de memoria de muchos de estos pueblos donde el cuerpo, la oralidad, la escucha y el universo onírico tienen un lugar fundante. Uno de los objetivos de la creación del Colectivo Mbyá-Guaraní de Cinema en 2008, fue, en efecto, poder hablarle a los habitantes del municipio de São Miguel das Missões para dar a conocer la cultura guaraní y combatir los prejuicios en su contra que todavía hoy se mantienen. Pero ese gesto hacia afuera convive con otro, igualmente decisivo: interpelar a las generaciones más jóvenes desde formas alternativas de autorrepresentación, capaces de alojar otras estéticas, otros ritmos y otras maneras de mirar, arraigadas en las cosmovisiones de sus pueblos. Como señala la cineasta Patrícia Ferreira Pará Xhapy, las películas del colectivo —realizadas en diálogo con escuelas y con distintos actores de la comunidad— funcionan también como espacios de transmisión de la lengua y de la sabiduría ancestral (entrevista personal, 2025). Siguiendo a Leda Maria Martins, puede sostenerse que los cines indígenas conectan “el cuerpo individualizado” con un “cuerpo colectivo” y un “corpus cultural” (2021, p. 59), posibilitando el anclaje del conocimiento, la memoria, las emociones y las acciones (p. 162). En consecuencia, las formas en que estas producciones audiovisuales son preservadas y circuladas requieren una atención específica, ya que su función dentro de la comunidad va más allá de lo estético o recreativo y cumple un papel esencial en la activación de la memoria colectiva. Como señala Vincent Carelli, impulsor del proyecto pionero Vídeo nas Aldeias, en sintonía con el testimonio de Patrícia Ferreira Pará Xhapy, la circulación de películas indígenas dentro de las comunidades por parte de las generaciones más jóvenes ha facilitado la recuperación de tradiciones olvidadas (2022).

La cineasta destaca, asimismo, el rol central de las mujeres dentro de su cultura, en tanto responsables del cuidado, la educación de lxs niñxs y la transmisión intergeneracional de la lengua. En particular, las mujeres ancianas asumen la tarea de resguardar el conocimiento y hacerlo circular a través de la oralidad, sosteniéndolo en el tiempo mediante la repetición, la escucha y la presencia. Se trata de un saber que no se separa de quienes lo portan, y cuya permanencia depende del acto mismo de ser compartido. Esta lógica se prolonga en el ámbito de la producción audiovisual. En relación con los filmes realizados en el seno de las comunidades, Patrícia Ferreira Pará Xhapy subraya una dinámica de complementariedad entre los trabajos producidos por mujeres indígenas y aquellos realizados por los hombres de sus pueblos. Sin establecer jerarquías, las realizaciones de las mujeres introducen una sensibilidad atenta a lo cotidiano, una mirada que se demora en los gestos, en los vínculos y en las formas de cuidado (entrevista personal, 2025). Lejos de concebir la imagen como un objeto destinado a ser preservado de manera estable y autónoma, estos filmes funcionan



como prácticas que acompañan los procesos de transmisión cultural, inscribiendo en la imagen una ética del cuidado que privilegia la continuidad por sobre la conservación, y la relación por sobre la acumulación.

En el territorio chaqueño, la antropóloga y cineasta argentina Carolina Soler —quien trabaja desde hace más de una década con el pueblo qom— señala que las mujeres qom, además de garantizar la provisión de alimentos recolectados, han sido históricamente las principales responsables de la crianza y el cuidado de lxs niñxs. Esta centralidad se prolonga en su participación en la producción y circulación de filmes, entendidos como una búsqueda por crear nuevas formas de resguardar y transmitir saberes, prácticas cotidianas y la lengua. El registro audiovisual otorga así materialidad a un archivo inmaterial, compuesto por gestos, ritmos y experiencias del cotidiano que, al ser filmados, no se fijan definitivamente, sino que adquieren nuevas condiciones de circulación y transmisión.

El espacio de la producción audiovisual emerge, entonces, en un territorio de cruce entre lo que la tradición occidental ha separado como esferas pública y privada. Lejos de reproducir esta escisión, las prácticas audiovisuales qom activan una continuidad entre ambos ámbitos, donde el cuidado, la vida doméstica y la crianza se inscriben como dimensiones políticamente significativas. En este sentido, resulta especialmente pertinente la reflexión de Rita Segato, quien sostiene que, en los mundos indígenas, “la política como conjunto de deliberaciones que llevan a las decisiones que afectan a la vida colectiva, atraviesa los dos espacios”, y que “el espacio doméstico es dotado de politicidad, por ser de consulta obligatoria y porque en él se articula el grupo corporativo de las mujeres como frente político” (Segato, 2013, p. 88).

Así como estas películas, ancladas en la esfera de lo doméstico y de lo cotidiano, se configuran como espacios privilegiados de transmisión y de cuidado de las memorias comunitarias, la posición que adopta la cámara en esos contextos resulta igualmente significativa. Lejos de imponerse como un dispositivo externo de observación, la cámara busca situarse como un segundo ojo o un segundo oído, prolongando las capacidades perceptivas del cuerpo antes que sustituyéndolas. Esta relación íntima entre cámara y corporalidad se hace explícita en diversos rituales de iniciación a su uso, en los que la tecnología es incorporada progresivamente a las prácticas comunitarias. Tales rituales no solo habilitan el aprendizaje técnico, sino que inscriben a la cámara en procesos más amplios de reapropiación y resignificación tecnológica. En este sentido, el dispositivo audiovisual deja de funcionar como una herramienta de captura para convertirse en un mediador sensible de la experiencia, capaz de acompañar —más que de fijar— las memorias que circulan entre cuerpos, voces y territorios (Huichaqueo, 2025; Tillmann, 2025). Esta noción dialoga

estrechamente con la idea de *corpo-tela* de Leda Maria Martins (2021, p. 175), concebida como “ambiente de saber e da memória, o que faz da superfície corporal, literalmente, texto, e do sujeito, intérprete e interpretante, enunciado e enunciação, conceito e forma, simultaneamente”, acercándose así a una comprensión performática del archivo. En esta perspectiva, la inscripción asociada a la “tela” no es necesariamente discursiva ni narrativa, pero establece y presenta de manera simultánea una noción cósmica, ontológica y teórica de la memoria que constituye los cuerpos. Vinculada al archivo, esta dimensión corporal, performática, propone un tipo de conservación que opera como archivo vivo: un espacio donde el cuerpo, la voz y la acción continúan re-significando el pasado mientras participan activamente en la comprensión del presente y en la anticipación de futuros posibles.

El cineasta yanomami Morzaniel Iramari señala al respecto que:

La memoria de nuestros ancestros es el futuro. El cine guarda memoria. Guarda historia. [...] La importancia de hablar en la lengua materna o de la pintura, el chamanismo, el diálogo ceremonial, de la fiesta, la danza. Eso lo encuentro muy importante. [...] Esa es para mí la importancia del cine Yanomami. Hoy lo llamamos cine Yanomami (entrevista personal, 2025, nuestra traducción).

El chamán y portavoz de su comunidad Yanomami, Davi Kopenawa, participa directamente en sus propios filmes, así como en producciones realizadas en colaboración con personas no indígenas, como *A queda do céu* (Gabriela Carneiro da Cunha y Eryk Rocha, 2024), basada en el libro homónimo de Kopenawa y Bruce Albert. En *Mari-hi* (2023), de Iramari, su voz en off atraviesa todo el relato y, al final, lo vemos escribiendo en un cuaderno mientras oímos:

Estas son las palabras que quería decir de nuevo para ustedes, adultos, autoridades, jóvenes, estudiantes universitarios. Para que las escuchen y reflexionen sobre ellas pensando ¡Sí, eso es cierto! Estas palabras fueron traducidas a los idiomas de la gente blanca, ¡y ahora podemos entenderlas! Compartamos para que podamos volvernos más sabios juntos. ¿Bueno? ¡Estas son mis palabras! (*Mari-hi*, 2023, nuestra traducción).

Si en el libro *A queda do céu*, quien escribe es Albert a partir de ese pre-texto oral de horas de grabación del habla de Kopenawa, aquí es Kopenawa quien escribe. De la oralidad de la voz en off de toda la película, en el final vemos el acto de escritura del chamán que quiere dar esas palabras en la tecnología de los blancos, como gesto político de lucha. Es el acto de escribir y cerrar el cuaderno el que cierra el filme proponiendo nuevos entramados en los usos de las diferentes tecnologías (el cine, la



escritura) para mantener viva la memoria y la existencia de los yanomamis (Gil Mariño, 2024).

El cuerpo emerge como eje central en los testimonios de los y las cineastas indígenas, no solo como soporte de la experiencia, sino también como territorio afectado por la memoria histórica y la violencia cultural. Muchos relatan cómo las décadas de saqueo visual y cultural —fotografías y filmaciones realizadas por cineastas e investigadores no indígenas que nunca regresaron a las comunidades con esos registros— han dejado marcas profundas en los cuerpos colectivos. Este pasado se manifiesta especialmente en lxs mayores, que a menudo se resisten a ser filmadx, reflejando la necesidad de reconstruir la confianza y de reconocer que la tecnología puede ser reapropiada por y para la comunidad. En este contexto, la producción audiovisual se convierte en un espacio de sanación, un lugar donde el cuerpo colectivo puede reconstituirse a través de la creación de imágenes propias. Como señala Sani Montahuano, del colectivo Tawna, “hacemos cine desde y para el territorio”, un gesto que no solo implica registro, sino también agencia y reivindicación de la pertenencia.

Francisco Huichaqueo, cineasta mapuche, propone la idea de un “cine medicina”:

Somos una comunidad de soñantes. Yo mismo soy soñante. Los sueños te muestran lugares, otros espacios, o espacios que sí existen y que más tarde terminas encontrando. Eso significa que ese es el lugar que te entrega la vida, o el espíritu del lugar, para que lo filmes, para que hagas algo ahí, para que lo mires. Se abren caminos en un espacio paralelo: el de la vida, el del pensamiento mapuche, el de la percepción indígena. Cuando lo miro desde ese lugar, aparece eso que llamo medicina. Porque al ver cine indígena, o a veces al volver a ver mis propias películas, vuelvo a conectar con el entorno y con sus fuerzas. Esas fuerzas me colaboran y me sostienen; las siento como el soplo del curandero o del machi. Ver una imagen mapuche en un film produce una sensación en la piel, como el aliento suave del mundo natural. Es muy gratificante para el espíritu, es profundamente sanador.

Ahí se me ocurrió que el cine indígena puede ser medicinal. El cine mapuche que propongo, que trabajo y que filmo, puede ser medicinal: para mí y, con toda la intención, para mi gente. Pero no en el sentido de la medicina biomédica, sino como una medicina para el espíritu, que sostiene y acompaña, un cine que te permite aparecer en el mundo y existir como cualquier otra forma de vida. (entrevista personal, 2025)

Parte de este proceso de cura, de esta medicina, entonces es el rol del audiovisual en la recuperación del entorno donde habita la comunidad. En esta misma dirección, la cineasta y agroecóloga, Maja Tillmann entrelaza su mirada del archivo audiovisual con la práctica de la agroecología e insiste en un enfoque situado que busca recuperar las tradiciones ancestrales de un territorio como manera de pensar formas sustentables

a largo plazo y en diálogo con esos espacios. Propone la idea de *sallqavideastas*, cineastas silvestres -*sallqa* es la parte más alta de la montaña donde los pueblos quechuas van a limpiarse de la humanidad de los valles para volverse silvestres- que realizan *Ayni videos*, videos participativos. Su proyecto "Saberes andinos y amazónicos" se basó en una metodología de trabajo de video participativo con las comunidades en formato magnético, que gracias a las condiciones climáticas se conservaron para su posterior digitalización⁵.

Este tipo de registros de memorias sensibles que abren los sentidos, así como también estas prácticas colectivas de hacer, guardar y circular, traman una dimensión afectiva que establece interconexiones con los materiales que proponen una idea abierta y en proceso de los archivos. Este enfoque performático nos invita a pensar la conservación no como fijación, sino como continuidad, cuidado y re-apropiación de los saberes y afectos que habitan en los cuerpos y en los territorios, en archivos que puedan existir más allá de la materialidad de los soportes, en la relación íntima y política entre cuerpo, comunidad y memoria.

4 CIRCULACIÓN, ITINERANCIA Y ARCHIVO COMO PROCESO

La experiencia de conformación de archivos y prácticas audiovisuales colectivas se vuelve formativa en múltiples niveles —político, social, cultural y educativo—, tal como señalan numerosos testimonios de cineastas e investigadores, indígenas y no indígenas. En este sentido, la dimensión formativa del audiovisual indígena excede ampliamente los aspectos técnicos vinculados al uso de la cámara o a las herramientas del montaje, para inscribirse en procesos más amplios de producción de subjetividad, memoria y comunidad. En esta línea, André Brasil ha propuesto la noción de "comunidades de cine" para dar cuenta de la centralidad que adquieren las prácticas de exhibición y circulación de las imágenes en contextos comunitarios, especialmente en películas realizadas o co-realizadas con directores indígenas. Según su análisis, la proyección cinematográfica opera como un dispositivo que, al mismo tiempo que pliega el cine sobre sí mismo, genera un espacio de encuentro en el que la comunidad se reúne frente a su propia aparición o reaparición en imágenes, asumiendo una

⁵ La Colección de Videos de Saberes Andinos y Amazónicos es "una despensa audiovisual que contiene historias, personas, comunidades y saberes de diversas comunidades de la sierra y la Amazonía peruana. Los videos fueron realizados por miembros de organizaciones campesinas entre el año 2002 y 2012. Los llamados Núcleos de Afirmación Cultural Andina, que participaron en proyectos de investigación sobre saberes andinos y amazónicos, buscando visibilizar y reflejar la diversidad cultural y el conocimiento y sabidurías de los pueblos que han mantenido su raíz andina y su cosmovisión hasta la fecha." Puede consultarse en: <https://www.saberesandinosamazonicos.net/>



distancia reflexiva y, a la vez, una implicación activa con aquello que se manifiesta en el presente de la experiencia (Brasil, 2016, p. 79-80).

La exhibición contribuye no solo a la puesta en valor de los materiales, sino también a su preservación activa. Estas prácticas despliegan una noción de archivo que trasciende el depósito estático: un archivo en movimiento, que se desplaza, se comparte y se reinterpreta. KANUA, Festival Flotante de Cine Amazónico, iniciativa impulsada por Kara Solar y Tawna Cine, encarna este enfoque. La propuesta utiliza una canoa especialmente diseñada, equipada con paneles solares que alimentan un sistema de proyección móvil basado en energía renovable, llevando películas y documentales a comunidades que de otro modo no tendrían acceso a ellos.

Desde 2017, el colectivo Tawna, organización de cine centrada en la narrativa amazónica, trabaja para visibilizar los procesos de defensa de los territorios indígenas, fortalecer los legados culturales amazónicos y acompañar a jóvenes de la región en el aprendizaje de la comunicación audiovisual, promoviendo la creación de cine desde el propio territorio. Como explica Sani Montahuano, de nacionalidad Sapara:

el objetivo es “contar estas historias para nosotros, vernos a nosotros a través de las cámaras, autoidentificarnos y representarnos con nuestros propios guiones y nuestro propio lenguaje para que así la gente también nos entienda en las comunidades, que mi abuela nos entienda, ya que ella no habla español (entrevista personal, 2025).

El colectivo Tawna reúne a profesionales saparas, kichwas y mestizos de Quito. “Tawna” es una herramienta para empujar una canoa, símbolo del festival KANUA. En 2025, el recorrido por los territorios Achuar de Ecuador y Perú permitió visibilizar la producción audiovisual local. Según Montahuano, desde la primera edición, el objetivo principal era llevar las películas realizadas por sus propios compañeros y cineastas locales, cuya circulación es escasa, en contraste con las habituales producciones de Hollywood que sí suelen llegar a las comunidades. Montahuano subraya que, si no se generan espacios desde la propia comunidad, estas películas nunca serían proyectadas ni vistas, reforzando la necesidad de iniciativas que promuevan la circulación autónoma del cine local (2025). La continuidad en el tiempo se vuelve entonces esencial para este proyecto:

Para que toda la gente se pueda mirar, que se repita muchas veces. Las comunidades nos dicen, “tienen que venir siempre a mostrarnos cine, a hacernos ver las películas en una pantalla gigante”. Porque nosotros no estamos acostumbrados a mirarnos así. Creo que eso serían las palabras de qué es para mí el cine flotante. Mirarnos a través de una pantalla gigante nuestro rostro, nuestro rostro indígena que también ha sido saqueado, que ha sido vulnerado a través de nuestros

derechos, y hemos sido discriminados por nuestra forma de ver, nuestra forma de pensar, nuestra forma de hablar y nuestra forma de mirarnos también. Entonces creo que esto del cine flotante es auto reconocernos con orgullo y decir si esos grandes cineastas pueden hacer su cine y hacernos ver a los blancos como una belleza. ¿Por qué nosotros no podemos mirarnos así a través de esa pantalla gigante? Cuando miro en esa pantalla inflable, el rostro de las mujeres, de los niños, de los hombres, veo tanta felicidad y regreso a mirar a toda la gente, cómo se siente, “mira ahí estás tú”. Soy yo la que me veo a través de esta pantalla, a mí me están mirando, ya no estamos mirando, nos estamos mirando, entonces eso está cambiando mucho y a mí me da mucha felicidad ser nosotros quienes estemos al frente de todo (Montahuano, 2025).

El cine flotante pone a circular estas películas en una travesía, crea situaciones de visionado, que como planteaba Brasil, se transforman en dispositivos cinematográficos y cosmopolíticos, activando la generación de nuevas imágenes y su preservación mediante la sobrevida que les da el entramado comunitario.

Siguiendo la línea de los desplazamientos y la circulación, Carolina Soler reflexiona sobre los cuidados necesarios para la circulación y archivo de los cines del pueblo qom. A partir de su trabajo con Mabel Filimón, maestra bilingüe del barrio Mapic⁶ en Resistencia (Chaco, Argentina), que derivó en la película *Pa'iquera na aviac* (“más allá del monte”), entre otros proyectos, Soler sostiene que no solo es difícil distribuir este tipo de filmes, sino también es muy complejo entender cuál es el camino que tiene que seguir esa película (entrevista personal, 2025). En el caso de *Pa'iquera na aviac*, Soler cuenta que Mabel le propuso filmar a Cristina, su madre, “para hacer una película sobre las mujeres recolectoras qom que mostrara sus conocimientos sobre medicina: “La medicina *qompi* (de los qom), no la *roqshepi* (de los blancos)” — me subrayaría la propia Cristina —, “la que va a seguir estando cuando los gobernantes no hagan las cosas bien” y mientras no talen el último monte, nos explicaría más tarde”. (Soler, 2021, p. 75)⁷. La cineasta resalta que se trata de una película que “continúa construyéndose y completándose cada vez que se proyecta, con la venta de hierbas medicinales al final de cada función, con el paso del tiempo, que lo transforma y nos

⁶ Mapic es un barrio periurbano, es decir que no se trata de comunidades como las rurales que son mucho más articuladas con familias extensas, sino que en este caso todo está más fragmentado por familias nucleares, tal como explica Soler.

⁷ El filme “[...] dura veintidós minutos, logrados tras varios meses de edición con Mabel y algunos de sus familiares. El filme, hablado en qom laqtac, respeta la cronología de los eventos registrados, a los que se les agregó una introducción con la voz en off de Cristina y un epílogo con su canto, en ambos casos, con imágenes de los paisajes locales.” (Soler, 2021, p. 82).



pone de cara a la muerte y al esto ha sido —de forma literal—, pero que también nos sitúa frente a nuevos proyectos para complementarlo.” (Soler, 2021, p. 93).

Esta forma de exhibición problematiza cómo entender la circulación y el contacto con el público. Carolina Soler relata el cuidado que Mabel pone en la exhibición de la imagen de su madre y sus consejos, en compartir ese legado, prácticas que se están perdiendo. Así, cuenta cómo en ocasión del Festival de Cine Indígena de 2017, tras diez minutos de proyección de la película, como el público no prestaba gran atención y había un murmullo constante, Mabel decidió interrumpir la proyección. Enfatizando que los regímenes de circulación y difusión de estos filmes están inmersos en un campo afectivo y político, Soler señala que aprendió que “por más que yo sea la codirectora de la película, no sería cauto ni respetuoso de mi parte dar circulación al filme, y esto es algo sobre lo que no se había ocurrido pensar durante el rodaje y el montaje” (Soler, 2021, p. 93).

La cineasta, a su vez, plantea que es sumamente importante no pensar al cine indígena como un “cine menor”, que sea un cine que pueda llegar a un público más generalizado, pero “[...] en algún punto para mí cuando (la película) se separa de la comunidad y empieza a circular en circuitos que tienen lógicas propias, creo que rompe un poco el vínculo.” (entrevista personal, 2025). Tanto el planteo de Soler como el proyecto de Tillmann subrayan la importancia de que las propias comunidades custodien los materiales audiovisuales en sus territorios, reconociendo que la presencia física de estos archivos es un componente clave de la soberanía cultural. Sin embargo, ambas señalan las enormes dificultades que esto implica: conservar un disco rígido requiere acceso a una computadora y a electricidad, recursos que en muchas comunidades no siempre están disponibles.

Soler ilustra esta tensión señalando cómo los qom continúan reciclando las computadoras del programa escolar “Conectar Igualdad” de 2016, transformando tecnologías originalmente externas en herramientas para la preservación local. Asimismo, al igual que los testimonios de Morzaniel Iramari, Ariel Kuaray Ortega, Patricia Ferreira Pará Xhapy y Sani Montahuano, Soler llama la atención sobre los riesgos de la estigmatización de los pueblos originarios cuando se libera el acceso online a estas películas. En este marco, Amalia Córdova (2025) abre otra faceta de la discusión, destacando además la compleja problemática de la devolución de los materiales audiovisuales indígenas a sus comunidades, en los casos en que estén depositados en otro lugar, un gesto que no solo implica logística y recursos, sino también reconocer y restituir derechos sobre la memoria y las narrativas culturales.

Las prácticas de exhibición, circulación y preservación audiovisual en contextos indígenas configuran un paradigma de archivo en movimiento, donde itinerancia,

performatividad y cuidado situado se constituyen como ejes fundamentales. Lejos de reducirse al resguardo, estos archivos operan como dispositivos relacionales que inscriben memoria, identidad y comunidad en cada proyección, en cada encuentro y en cada circulación del material. La experiencia del cine flotante amazónico y de los cines del pueblo qom evidencia que la preservación no puede desvincularse de la mediación social, política y afectiva que las comunidades ejercen sobre los materiales audiovisuales: conservar implica participar, intervenir y generar vínculos, reconociendo la dimensión viva y performática del archivo. La circulación, antes que un tránsito neutro de imágenes, se vuelve un acto de reconfiguración de significados y de producción de subjetividad. La itinerancia del archivo constituye una estrategia de soberanía cultural, al permitir que las comunidades se auto-reconozcan, se representen según sus propios códigos y mantengan el control sobre la difusión de sus narrativas.

5 MEMORIA COMUNITARIA Y DIMENSIÓN INSTITUCIONAL. PRESERVACIÓN Y PROGRAMACIÓN

El contexto general en el que se inscriben estas prácticas de archivo audiovisual corresponde a regiones donde aún existen países sin una cinemateca nacional, incluso en naciones con industrias cinematográficas consolidadas, como Argentina. Otros enfrentan amenazas constantes por la falta de recursos y apoyo estatal, siendo uno de los casos más recientes y dramáticos la pérdida de la Cinemateca Brasileira en 2021, que albergaba el mayor acervo de la región. Se trata de una historia de dispersiones, de infraestructuras precarias y potencial desaparición, que se suma a la amenaza de su propia materialidad, tal como muestran las investigaciones de Carlos Roberto de Souza (2009), Fabián Núñez (2020, 2018), Eugenia Izquierdo (2020), Javier Trimboli (2023) y Nicolás Suárez (2022), por mencionar algunos de los estudios sobre Argentina y Brasil.

A su vez, al interior de los marcos nacionales, la situación de los acervos regionales, provinciales, municipales, universitarios, son muy disímiles y sus historias se trazan a partir de las relaciones locales con diferentes instituciones, así como también en las formas históricas de producción cinematográfica y de contenido audiovisual de cada país. Carolina Cappa (2025) sostiene que hay una manera muy diferente de preservar cine en América Latina que tiene que ver, por un lado, con la infraestructura y los recursos de los archivos, y por el otro, con situaciones de precariedad laboral que generan interrupciones en la transmisión del conocimiento, en el marco de una reciente profesionalización de la tarea en términos universitarios en la región. Asimismo, durante mucho tiempo, estos espacios institucionales siguieron parámetros foráneos que responden a una hegemonía sobre las ideas del patrimonio



nacional, el cine nacional, y la idea del cine como arte. Así, Cappa propone desviarse de estos parámetros y observar qué queda por fuera de las grandes obras del cine nacional o de autor -que en su mayoría son de hombres blancos-, para mirar los cines populares, familiares, militantes, pequeños fragmentos de memorias que no pertenecen a las historias canónicas de los cines nacionales. De esta manera, las Cinematecas regionales cobran especial relevancia para pensar de qué modo las memorias comunitarias adquieren formas institucionales, qué tipo de estrategias encuentran para la preservación audiovisual y qué tipo de criterios propios van definiendo durante el proceso de trabajo.

Un caso reciente de gran interés lo constituye la Cinemateca de Entre Ríos⁸. Creada por iniciativa del Instituto Autárquico Audiovisual de Entre Ríos (IAAER). En mayo de 2025 lanzó una campaña denominada “Temporada de rescate”, con el objetivo de recolectar materiales en todos los formatos a lo largo de la provincia. Los VHS, mini DVD, películas en Súper 8 o 16 milímetros que se recuperan son llevados a Paraná, donde se digitalizan. El programa contempla un programa de digitalización itinerante, es decir que cuando no se puede trasladar el material, los equipos técnicos viajen para hacer digitalizaciones en el territorio. La función de esta Cinemateca es la conservación, digitalización y resguardo del archivo audiovisual entrerriano, así como también la promoción de actividades que vinculen a la comunidad con el mismo e incentiven a artistas e investigadores a trabajar con ellos.

La búsqueda activa es parte fundamental de la política audiovisual del instituto. En palabras de su presidente, Maximiliano Schonfeld (2024):

Los archivos no llegan solos, los tenemos que ir a buscar. Hay mucho material en la provincia escondido, esperando. Cada pueblo tiene sus cineastas aficionados. Lo que estamos haciendo es un rastrillaje pueblo por pueblo y ciudad por ciudad, para recolectar absolutamente todos los VHS que haya, sean de fílmico o cualquier otro material.

A su vez, parte de este material ha podido verse en la sección “Cinemateca Presenta” de la edición del año 2025 del FICER donde se presentaron películas en proceso de restauración. Este diálogo entre la preservación y la programación se vuelve fundamental para pensar los modos de entender la preservación audiovisual en la región. Como señala Leandro Listorti (2025), cineasta, preservador audiovisual y programador, preservar es programar y exhibir también. “Nadie conserva algo que no sabe que existe, ni algo con que no tenga una conexión sentimental”, afirma dando

⁸ La Cinemateca de Entre Ríos, a su vez, forma parte de una incipiente red de preservación audiovisual a nivel federal que reúne al Archivo Cinemateca y Archivo de la Imagen Patagónica, el Archivo de la Memoria Audiovisual del Nordeste, y el Museo del Cine Pablo Ducrós-Hicken.

cuenta de un modo relacional de entender la preservación, un puente entre memoria, comunidad y creación, donde cada VHS, cada película en proceso y cada gesto de recuperación activa se convierten en un cuerpo-archivo, capaz de hablar y resonar en el presente.

De estas formas de entender la preservación audiovisual, surge un evento como MADO (Más Allá del Olvido). Se trata de la Semana del Cine Recuperado en Buenos Aires, un festival centrado en la preservación y difusión del patrimonio audiovisual, organizado por el Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken de la Ciudad de Buenos Aires y la Filmoteca Buenos Aires. MADO busca visibilizar obras olvidadas y promover la memoria fílmica nacional e internacional, con una programación que incluye cine argentino, experimental y extranjero. Aun cuando los filmes se encuentren en condiciones muy frágiles, o se trate de una copia única, se exhiben, poniendo de relieve la tensión entre la guarda y la exhibición en estas latitudes y cuestionando los parámetros internacionales de la preservación.

Paula Félix-Didier, directora del Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken, preservadora audiovisual e investigadora, señala que la decisión política del Festival de que coexistan sin jerarquías restauraciones digitales de alta calidad con proyecciones analógicas de copias únicas y frágiles, así como obras desconocidas junto a otras más revisitadas, responde a la convicción de que las lógicas tradicionales de preservación han operado de manera excluyente, privilegiando ciertos formatos, géneros y procedencias por sobre otros. En este marco, MADO propone que la "imperfección" técnica de muchos materiales latinoamericanos no debe entenderse como un fallo a superar, sino como un testimonio de las condiciones reales en que se produjo, circuló y sobrevivió ese cine. Como destaca Félix-Didier, "exhibir una copia rayada, con empalmes visibles y variaciones de luz, no es resignarse a la precariedad: es hacer visible la historia material del archivo, las marcas del tiempo y el cuidado, los recorridos que esas imágenes atravesaron para llegar hasta nosotros" (2026). La investigadora, a su vez, remarca que esta perspectiva situada no solo nombra y busca transformar las desigualdades estructurales en el acceso a las tecnologías de preservación, sino también valorar los saberes locales, los conocimientos no institucionales que han sostenido la supervivencia de estos materiales en escenarios adversos. "Preferimos la diversidad de condiciones técnicas —que refleja la diversidad de historias de preservación— a una homogeneidad estética que invisibilice las desigualdades estructurales" (Félix-Didier, 2026).

Por su parte, Carolina Cappa, siguiendo a Lisabona Rahman y Julita Pratiwi del colectivo indonesio Kelas Liarsip en su trabajo "On Decay: Reflection On Working With Neglected Films" (2023, p. 221-227), propone trabajar con la decadencia, llamar la



atención sobre las cicatrices de los materiales y las formas de representación de su abandono. El trabajo con las cicatrices da cuenta de la violencia, la negligencia y el abandono, pero también de las tramas que sostienen y cuidan esas historias y memorias. Entender la preservación audiovisual en términos de la circulación y exhibición para generar conexiones afectivas, como proponen Cappa, el equipo de MADO y de la Cinemateca de Entre Ríos, entre otrxs, implica correrse de los ideales de la perfección, el original posible de ser restaurado tal cual era, y la limpieza. La preservación audiovisual del Sur se resiste, así, a la idea de una limpieza uniformadora y nos propone atender a la marca, a la cicatriz, para generar otros estándares, otros criterios, otras categorías que recuperen y reinventen las formas establecidas.

6 A MODO DE CONCLUSIÓN

Este recorrido ha permitido desplazar la mirada desde el archivo como objeto hacia los modos de hacer que sostienen y reactivan la memoria audiovisual, enlazando la praxis situada con la dimensión performática y corporal de la memoria, y con las disputas políticas e institucionales que atraviesan las formas de preservar, circular y hacer accesibles las imágenes audiovisuales. Así, más que proponer una definición alternativa de archivo, las experiencias desplegadas muestran que esta memoria no reside únicamente en los materiales conservados, sino en las relaciones que los mantienen vivos y permiten su transmisión. Se trata de iniciativas que desafían los regímenes de lo archivable y los circuitos y estándares de preservación y circulación establecidos. Es por ello que hemos optado por la perspectiva de las prácticas, poniendo de relieve la noción de cuerpo-archivo para disputar imágenes en los terrenos de la memoria audiovisual.

Así, este análisis permite observar cómo los pueblos indígenas en sus modos de hacer, circular y preservar sus cines, se acercan a nociones como las propuestas por Leda Maria Martins, al forjar imágenes que guardan saberes, memorias que escapan a los registros de lo visual y que crean cuerpos-archivos que al circular reactivan memorias a futuro en modos de ver y rever colectivos. Esta mirada sobre las prácticas de guarda y memoria que implica pensar al archivo más allá de sus materialidades físicas, de ninguna manera pretende dejar de lado la urgencia de la necesidad de políticas públicas que garanticen el acceso y la preservación de los archivos audiovisuales indígenas.

Por otra parte, el estudio de estas prácticas pone de relieve nociones de cuidado, sanación y afecto para pensar en las prácticas archivísticas y en la memoria audiovisual. Según los testimonios de diferentes cineastas indígenas, así como también de trabajadorxs de archivos comunitarios, las relaciones de cuidado interpersonales y con

los materiales, dotan al archivo de una dimensión vital y reparadora. Se ha indagado cómo los activismos al hacer un llamado a la reunión de los materiales plantean prácticas situadas de catalogación a partir de saberes y memorias encarnados, como ha sido la experiencia del Archivo de la Memoria Trans en Argentina. Comprender desde una perspectiva afectiva la circulación y guarda de los materiales, asimismo, propone formas de archivo abiertas, en movimiento, que entienden la transmisión de saberes en su dimensión performática, viva y desafiando temporalidades lineales. Como se ha señalado en la introducción de este trabajo, la constelación de los casos seleccionados se vincula con diferentes experiencias de investigación colaborativas y espacios de diálogo para reflexionar sobre el potencial político en tanto producción de conocimiento y teoría de las prácticas situadas.

Por último, se han abordado estas cuestiones desde una dimensión institucional, al indagar sobre las formas de la preservación audiovisual en la región y sus diálogos con la exhibición y el acceso a la comunidad como decisión política. Por cuestiones de extensión, no se ha profundizado en la complejidad de las instituciones dedicadas a la preservación audiovisual en los diferentes países. Nos hemos enfocado, en cambio, en dos casos, la Cinemateca de Entre Ríos y el festival MADO de Buenos Aires, que permiten observar prácticas de preservación y exhibición que cuestionan tanto una lógica de limpieza uniformadora de los materiales como modelos de circulación desvinculados de sus contextos de producción y memoria. Frente a formas de conservación orientadas a neutralizar las huellas de violencia, negligencia y abandono, estas experiencias atienden a las tramas de cuidado, afecto y comunidad que sostienen esas historias, al tiempo que proponen modos de exhibición entendidos como espacios de encuentro, activación y construcción colectiva de memoria.

REFERÊNCIAS

ALVARES, Alberto. Conferência. In: **CICLO DE CONFERÊNCIAS ANCESTRAL FUTURES**, 2022. Köln: Portugiesisch-Brasilianisches Institut, Universität zu Köln, 2022.

ALVARES, Alberto. **Da aldeia ao cinema**: o encontro da imagem com a história. 2018. Trabalho de Conclusão de Curso (Formação Intercultural para Educadores Indígenas) — Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2018.

AUGUSTO, H. **Cinemateca negra/Black Film Archive**. NICHOS 54, 2024.

BLANK, T.; MENDES MACHADO, P. F. A outra vida das imagens: elaborando memórias de um Brasil invisível. **Devires**, Belo Horizonte, v. 12, n. 2, p. 68–93, jul./dez. 2015.



BORDE, Raymond. **Los archivos cinematográficos**. Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1992.

BRASIL, A. G. Rever, retorcer, reverter e retomar as imagens: comunidades de cinema e cosmopolítica. **Galáxia**, São Paulo, n. 33, p. 77–93, set./dez. 2016.

BROITMAN, A.; FRANÇA, A.; GIL MARIÑO, C. Os arquivos audiovisuais e a dupla função de conservar e exhibir: práticas, usos e novas formas de visibilidade para os acervos.

Rebeca: Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual, São Paulo, v. 11, n. 2, p. 1–7, jul./dez. 2022.

CAIMARI, Lila. El momento archivos. **Población & Sociedad**, v. 27, n. 2, p. 222–233, 2020. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.19137/pys-2020-270210>. Acesso em: 16 jan. 2026.

CARELLI, Vincent. **Conferência no ciclo de conferências Ancestral Futures**. Köln: Portugiesisch-Brasilianisches Institut, Universität zu Köln, 2022.

CÓRDOVA, Amalia. Estéticas enraizadas: aproximaciones al video indígena en América Latina. **Comunicación y Medios**, n. 24, p. 81–107, 2011. Instituto de la Comunicación e Imagen, Universidad de Chile.

CÓRDOVA HIDALGO, Amalia. **Frames of resistance**: the cinemas of Abya Yala. Oxford: Oxford University Press, 2025.

DE LA CADENA, Marisol; BLASER, Mario (org.). **A world of many worlds**. Durham: Duke University Press, 2018.

DERRIDA, Jacques. **Mal d'archive**: une impression freudienne. Paris: Éditions Galilée, 1995.

ESCOBAR, Arturo. **Territories of difference**: place, movements, life, redes. Durham: Duke University Press, 2008.

FERREIRA, Patrícia Pará Xhapy. Entrevista concedida a las autoras, ago. 2025.

FOSSATI, G. For a global approach to audiovisual heritage: a plea for North/South exchange in research and practice. **NECSUS**, v. 10, n. 2, p. 127–133, Autumn 2021.

FOUCAULT, Michel. **L'archéologie du savoir**. Paris: Gallimard, 1969.

FOSTER, Hal. An archival impulse. **October**, n. 110, p. 3–22, Fall 2004.

FREIRE de LUNA, R. Um arquivo de filmes universitário, temático e regional: o LUPA-UFF diante do fosso entre universidades e cinematecas no Brasil. **Imagofagia**, 22, p. 433-458, 2021.

GIL MARIÑO, Cecilia Nuria. Archivos por venir: sueños y memoria en el cine yanomami. **La Cifra Impar**: Revista de Estudios Audiovisuales, n. 3, p. 25-43, 2024.

GOLDCHLUK, Graciela. Pensar con los archivos. **Cuadernos LIRICO**, n. 31, 2025. Disponível em: <http://journals.openedition.org/lirico/19507>. Acesso em: 20 jan. 2026.

GUERRA, N. y MAAN, G. **No rastro dos encontros perdidos**: a mostra novíssimo cinema brasileiro. São Paulo: CINUSP, Universidade de São Paulo, 2024.

HARAWAY, Donna. **Ciencia, cyborgs y mujeres**: la reinención de la naturaleza. Madrid: Ediciones Cátedra, 1995 (edición original, 1991).

HUICHAQUEO, Francisco. Entrevista personal concedida a las autoras, jun. 2025.

INTERNATIONAL FEDERATION OF FILM ARCHIVES (FIAF). FIAF and UNESCO (1946–1980). Bruxelas: FIAF, [s.d.]. Disponível em: <https://www.fiafnet.org/pages/History/FIAF-and-UNESCO.html>. Acesso em: 3 ago. 2026.

IRAMARI, Morzaniel. Entrevista personal concedida a las autoras, jul. 2025.

IZQUIERDO, I. **Cine y preservación**: los archivos cinematográficos en la Argentina (1940–2001). 1. ed. Buenos Aires: Ediciones Imago Mundi, 2020.

KOPENAWA, Davi; BRUCE, Albert. **A queda do céu**: palavras de um xamã yanomami. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

KOPENAWA, Davi; BRUCE, Albert. **O espírito da floresta**: a luta pelo nosso futuro. São Paulo: Companhia das Letras, 2023.

LISTORTI, Leandro. Palestra. In: WORKSHOP MEMORIES MATTER: ARCHIVING, CIRCULATING, AND REACTIVATING AUDIOVISUAL MEMORY, 3-4 dez. 2025. Köln: Universidade de Colônia (UzK), 2025.

MACIOCI, Victoria; GOLDCHLUK, Graciela. Nuestros códigos: cuando las imágenes toman la palabra. **Revista Interdisciplinaria de Estudios Sociales**, n. 30, p. 61–84, 2025. Disponível em: <https://ceiso.com.ar/ries/index.php/ojs/article/view/177>. Acesso em: 23 dez. 2025.

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar**: poéticas do corpo-tela. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.



MBEMBÉ, Achille. The power of the archive and its limits. In: HAMILTON, Carolyn et al. (org.). **Refiguring the archive**. 2002. Tradução para o espanhol em *Orbis Tertius*, v. 25, n. 31, 2020.

MONTAHUANO, Sani. Entrevista personal concedida a las autoras, sep. 2025.

NÚÑEZ, Fabián. Unión de Cinematecas de América Latina: reflexiones sobre su proceso histórico (1965-1984). **Revista Encuentros Latinoamericanos**, v. 4, n. 2, p. 163–183, 2020.

PINHEIRO, Sophia Ferreiro. Fazer filmes e fazer-se no cinema indígena de mulheres indígenas com Patrícia Ferreira Pará Yxapy. **Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais – UFJF**, v. 15, n. 3, 2020.

PEÑA, F. **Diario de la filmoteca**. Buenos Aires: Blatt & Ríos, 2023.

RIVERA CUSICANQUI, Silvia. **Ch'ixinakax utxiwa**: una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores. Buenos Aires: Tinta Limón, 2010.

SCHULTE STRATHAUS, S.; HEDIGER, V. (org.). **Accidental archivism**: shaping cinema's futures with remnants of the past, 2023. (Configurations of Film Series).

SOLER, Carolina. Cine-recolección: apropiación y (re)invención del cine por una familia qom. **PROA: Revista de Antropología e Arte**, Campinas-SP, v.11, n. 1, p. 74-99, jan-jun 2021.

SOLER, Carolina. Entrevista concedida a las autoras, jul. 2025.

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

SUÁREZ, J. New buildings, new pathways. **Moving Image**, v. 21, n. 1, p. 26–54, 2021.

SUÁREZ, N. **Museos del cine latinoamericanos**: políticas de preservación fílmica en contextos conviviales y desiguales. São Paulo: The Maria Sibylla Merian Centre Conviviality-Inequality in Latin America, 2022. (Mecila Working Paper Series, n. 46).

TELLO, Andrés. **Anarchivismo**: tecnologías políticas del archivo. Madrid: La Cebra, 2018.

TILLMANN, Maja. Entrevista personal concedida a las autoras, jul. 2025.

TRÍMBOLI, J. El Archivo Histórico de Radio y Televisión Argentina: aportes para la construcción de la memoria audiovisual. **Ic. Contornos del No**: Revista de Industrias Culturales, n. 7, p. 85–92, 2023.

UNESCO; INTERNATIONAL FEDERATION OF FILM ARCHIVES (FIAF). **First Meeting of the UNESCO/FIAF Fund for the Safeguarding of the Film Heritage**: final report. Paris, 1995. Disponível em: <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000113458>. Acesso em: 17 jan. 2026.

Recebido em 08/02/2026

Aprovado em 12/08/2026



Licença de Atribuição BY do Creative Commons
<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0>

SEÇÃO
PROJETOS E PRÁTICAS EM ACERVOS



A CRIAÇÃO DE UM PROJETO DE PRESERVAÇÃO AUDIOVISUAL PARA O ACERVO DE FILMES UNIVERSITÁRIOS DA PUC MINAS

The creation of an audiovisual preservation project for the collection of university films at PUC Minas

PEDRO VAZ PEREZ¹

Resumo

O artigo apresenta os resultados iniciais do projeto de preservação do acervo audiovisual analógico da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC Minas), desenvolvido pelo Laboratório Universitário de Preservação de Arquivos e Acervos Audiovisuais (Lunar). A iniciativa envolve revisão, catalogação, conservação e pesquisa historiográfica de filmes universitários produzidos desde os anos 1960, visando preservar, digitalizar e dar acesso a um patrimônio da memória audiovisual do país.

Palavras-chave

Preservação audiovisual. Filme universitário. Cinema em Belo Horizonte. Ciclo mineiro de cinema.

Abstract

This article presents the initial results of the project to preserve the analog audiovisual collection of Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC Minas), developed by the University Laboratory for the Preservation of Audiovisual Archives and Collections (Lunar). The initiative involves review, cataloging, conservation, and historiographical research of university films produced since the 1960s, aiming to preserve, digitize, and provide access to a heritage of Brazilian audiovisual memory.

¹ Professor Adjunto I da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC Minas). Doutor em Cinema e Audiovisual pela Universidade Federal Fluminense (UFF).



Keywords

Audiovisual preservation. University film. Cinema in Belo Horizonte. Minas Gerais film cycle.

1 INTRODUÇÃO

Este trabalho objetiva apresentar os resultados iniciais da implantação do Laboratório Universitário de Preservação de Arquivos e Acervos Audiovisuais (Lunar) da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC Minas), que se debruça sobre o acervo analógico da instituição². Trata-se de um conjunto heterogêneo de filmes acumulados desde a década de 1960, em função da implantação da Escola Superior de Cinema (ESC), a primeira graduação universitária do campo no país. O acervo é composto por películas em Super 8, 16mm e 35mm, até então guardadas em condições inadequadas para a preservação da película cinematográfica.

Esta iniciativa teve início no segundo semestre de 2023, quando um pequeno grupo de professores e alunos do curso de Cinema e Audiovisual da Faculdade de Comunicação e Artes (FCA) da PUC Minas realizou uma visita, no subsolo da Biblioteca da instituição, ao acervo de rolos e latas de películas. Nos corredores da Faculdade, sempre se falou sobre tal conjunto, mas pouquíssimas informações sobre seu conteúdo e estado de conservação estavam disponíveis. Diante das latas enferrujadas, emergiram as perguntas: o que fazer diante desses filmes? Podemos abrir as latas? Como manipular os filmes? Podemos projetá-los? Os filmes podem ser recuperados? Podem ser armazenados em outro espaço, e com outras condições? E, principalmente: o que trazem escondido nesses rolos? Começamos a pesquisar e a buscar parcerias e, diante do volume de material, soluções institucionais se fizeram necessárias, pois era visível que o estado de conservação dos filmes, apesar de variado, era preocupante. E que aquele histórico acervo merecia um pouco mais de atenção.

A partir daí, foi criado o Grupo de Pesquisa História e Preservação Audiovisual, e idealizado o 1º Ciclo de Preservação Audiovisual da PUC Minas, realizado em março de 2024 em parceria com o Laboratório de Preservação Audiovisual da Universidade Federal Fluminense (LUPA-UFF), e com o Museu da Imagem e do Som de Belo Horizonte (MIS-BH), contando com palestras e oficinas de revisão de filmes em mesa enroladeira. A ocasião também deu ensejo ao primeiro encontro regional da Rede

² A pesquisa é realizada com recursos do Instituto Nacional de Ciência e Tecnologia em Preservação e Restauração Audiovisual (INCT PreRes) e do Fundo de Incentivo à Pesquisa (FIP) da PUC Minas (edital 2026/35092).

Universitária de Acervos Audiovisuais (RUAAv). Como desdobramento destas relações, o Lunar, por meio do Grupo de Pesquisa, passou a integrar o Instituto Nacional de Ciência e Tecnologia em Preservação e Restauração do Audiovisual (INCT PreRes), aprovado pela Chamada Nº 46/2024 do CNPq, destinando recursos para a execução da pesquisa em rede com 11 universidades nacionais ao longo dos próximos quatro anos.

As pesquisas e articulações institucionais permitiram, ao longo destes dois anos, o planejamento de uma estrutura básica necessária para que pudesse ser desenvolvido um projeto de preservação, objetivando revisão, catalogação³, conservação adequada e um encaminhamento para digitalização e restauro digital, e possibilitando o acesso público a este acervo histórico. A partir da aquisição de uma mesa enroladeira, de insumos básicos, e da cessão pela Universidade de uma sala para abrigar as pesquisas, em agosto de 2025 foi oficialmente inaugurado o Lunar, que passou a funcionar sob coordenação do professor Pedro Vaz Perez, com o apoio de quatro monitores alunos do curso de Cinema e Audiovisual da PUC Minas, Arthur de Barros, Heitor Peifer, Laura Bretas e Taís Dias.

A equipe deu início ao estudo das técnicas de preservação e de princípios sobre catalogação e arquivística audiovisual, debruçando-se sobre trabalhos fundamentais como o *Manual de manuseio de películas cinematográficas: procedimentos utilizados na Cinemateca Brasileira* (Coelho, 2006) e o *Manual de catalogação de filmes da Cinemateca Brasileira* (Mattos, 2002), e a importante obra *Filosofia e princípios da arquivística audiovisual* (Edmondson, 2013). A partir destes estudos, e de capacitações realizadas com a equipe de preservação do MIS-BH, foram definidos os procedimentos operacionais padrões de trabalho para a revisão de catalogação dos filmes do acervo da PUC Minas.

Deste modo, diante do acervo audiovisual analógico da PUC Minas, o projeto aqui apresentado é mobilizado pela seguinte problematização: como preservar e dar acesso ao acervo de filmes universitários da PUC Minas?

³ Compreendemos que, no contexto arquivístico, o conceito de "descrição" é utilizado para se referir aos procedimentos aqui relatados que visam estruturar instrumentos formais para pesquisa dos itens do acervo. No entanto, buscando o alinhamento com as nomenclaturas mais utilizadas no ambiente da preservação audiovisual em todo o mundo, optamos neste texto por manter o termo "catalogação". Nota-se, por exemplo, que a principal instituição de guarda do país, a Cinemateca Brasileira, utiliza "catalogação" já no título do manual elaborado para a orientação de trabalhos como o que o Lunar desenvolve (Cinemateca Brasileira, 2002). Esta escolha, no *Manual de Catalogação* da entidade, por sua vez, se dá de forma alinhada com a nomenclatura utilizada pela Federação Internacional de Arquivos de Filmes (FIAF) no documento, publicado em inglês, intitulado *The FIAF Moving Image Cataloguing Manual*, publicado em 2016.



A formulação de um projeto de preservação deste material é decisiva para evitar que a memória de várias gerações de estudantes-realizadores, da Universidade, da história do cinema em Belo Horizonte e do Brasil, seja apagada. Assim, o projeto apresentado neste artigo se configura como uma prática investigativa que visa tanto um avanço no conhecimento – iluminando lacunas historiográficas sobre um período significativo da produção discente da Universidade e da cena cinematográfica e artística de Belo Horizonte – quanto tecnológico – ao buscar o desenvolvimento de técnicas e métodos para a operação com este material analógico.

2 O TRABALHO COM O ACERVO AUDIOVISUAL

A atuação do Lunar consiste em uma dupla perspectiva: por um lado, trabalhamos em uma dimensão técnica e prática junto às películas; por outro, desenvolvemos uma pesquisa historiográfica para construir contextos que ajudem a compreender a trajetória do acervo e das obras que o compõem. Foi feito, inicialmente, um levantamento e catalogação das unidades de filmes dispostas no acervo, com etiquetagem e definição de uma notação arquivística. Foram identificadas 188 unidades⁴, sendo 101 filmes em Super-8, 75 em 16 mm, e três em 35 mm, além de nove fitas magnéticas de som.

Cabe dizer que, ao longo das décadas, este acervo acabou acomodado em dois espaços diferentes: uma sala no andar inferior da Biblioteca PUC Minas, no *campus* Coração Eucarístico, e uma sala no Laboratório de Audiovisual da FCA PUC Minas, no mesmo *campus*. Entendemos que essa separação se deveu ao fato de que, em cada espaço, estão depositados filmes referentes a épocas diferentes da realização e exibição audiovisual da PUC Minas, como veremos mais detalhadamente à frente. Em cada um desses espaços, vestígios da produção audiovisual universitária em distintos momentos históricos.

Após este levantamento preliminar, foi elaborada uma planilha com notações criadas para este acervo e as informações colhidas neste exame inicial. Tendo a noção geral sobre o acervo, foi iniciada a revisão dos filmes em mesa enroladeira horizontal, buscando efetuar a limpeza do material com álcool isopropílico e tecido de algodão, e a identificação de possíveis danos materiais. A partir deste diagnóstico, vão sendo definidos os reparos necessários para cada material.

⁴ Como ainda não foi possível revisar todos os filmes, chamamos de “unidades” latas de filme e/ou rolos em carretéis, considerando que em muitos casos, uma mesma “unidade” pode conter mais de um filme, montados em um “rolão”. Dessa forma, o número de unidades não corresponde ao número de filmes disponíveis no acervo.

A mesa enroladeira horizontal é o equipamento mais adequado para a revisão manual dos filmes, uma vez que é fortemente recomendável que os filmes não sejam reproduzidos em projetores ou equipamentos com grifas antes de que o seu estado de conservação seja aferido, e os reparos necessários sejam realizados. A mesa possui controle manual da velocidade de rolagem por manivela, e dispõe de painel luminoso em sua superfície que permite (com o auxílio de lupa conta-fio) maior profundidade das informações coletadas sobre o material (Coelho, 2006).

Os filmes que compõem o acervo são constituídos por uma fina tira de acetato de celulose transparente coberto por uma camada de emulsão que contém cristais de prata sensíveis à luz. Este material possui alta fidelidade de reprodução quando projetado ou escaneado, mas sua conservação é bastante frágil. A película de acetato, ao longo do tempo, pode sofrer bastante com as variações de temperatura e umidade, e por isso, requer condições específicas e controladas para sua adequada preservação.

Quando isto não ocorre, este material fica suscetível a problemas como estes demonstrados no *Manual de manuseio de películas* da Cinemateca Brasileira (Coelho, 2006): síndrome do vinagre (deterioração química do acetato, que passa a liberar ácido acético, danifica o filme e produz odor característico); desplastificação ou cristalização do suporte de acetato (o que retira a flexibilidade do material e inviabiliza seu desenrolamento, manipulação e exibição); deterioração da emulsão que cobre o acetato (onde a imagem está depositada), formação de fungos e mofo em função da umidade excessiva na emulsão; encolhimento, ressecamento e abaulamento da película resultante da perda de umidade pelo acetato; desprendimento ou estriamento da emulsão em função da perda de umidade e do encolhimento do suporte; descoramento ou esmaecimento da imagem; entre outros. Além disso, outros danos são causados pelo fato de que boa parte dos filmes deste acervo estão guardados em latas de alumínio e enrolados em carretéis de exibição também de metal. A degradação da tinta destes materiais e a ação da ferrugem acabam agindo sobre a película, danificando-a ainda mais.

Por isso, além da limpeza e dos reparos, durante a revisão, o filme também é transferido para um batoque de plástico, suporte mais indicado para se enrolar um filme para guardá-lo. Um dos gargalos do projeto, até o momento, é o limitado número de batoques disponíveis para a revisão, fato que tem limitado o fôlego da equipe para empreender a revisão dos filmes. Por isso, a partir do levantamento inicial, foram definidos critérios de prioridade dos materiais a serem revisados, sendo o principal deles a identificação de filmes para os quais ainda não existam cópias digitalizadas e/ou cuja existência de outras cópias analógicas é desconhecida. Assim, buscamos



garantir ações emergenciais para filmes raros ou únicos, tentando salvar estas obras do desaparecimento.

Para cada filme revisado, é redigido um relatório técnico em uma ficha de revisão apropriada, desenvolvida a partir do modelo disponível no *Manual* da Cinemateca (Coelho, 2006). Nela, todos os dados identificados a partir da revisão são anotados, como: tipo de material e código para sua identificação; tipo de suporte e emulsão; metragem (aferida com régua especial); bitola; janela; defeitos e sinais de deterioração. Em seguida, é atribuído um grau técnico de preservação a cada material. Após as revisões, todos os dados são compilados em uma base de dados disponível na plataforma *on-line* Airtable, como forma de garantir acesso a pesquisadores, e a toda a sociedade, às informações produzidas nesta pesquisa contínua.

Neste processo, também são identificadas as informações disponíveis no material, como a presença ou não de cartelas de crédito com o nome de realizadores e entidades produtoras, indicações sobre a data da realização e os espaços utilizados como locação para as filmagens. A partir dessa análise material do filme, são conduzidas pesquisas documentais com fontes primárias, como jornais e revistas de época, documentos disponíveis em acervos como o Centro de Memória da PUC Minas, entrevistas com agentes que participaram dessas produções, e pesquisa bibliográfica em livros e artigos que contribuem para a construção de um contexto histórico mais preciso para melhor compreender as condições que levaram à realização destes filmes com as escolhas temáticas e estéticas que apresentam.

Esta atividade de pesquisa contribui para jogar luz sobre as lacunas historiográficas que hoje cercam estas produções, seguindo o exemplo metodológico de Jean-Claude Bernardet (2008) em *Historiografia clássica do cinema brasileiro*⁵. A partir desta estratégia metodológica com técnicas combinadas se faz possível identificar, preservar, dar acesso e reconstruir a história dos filmes universitários presentes no acervo da PUC Minas.

3 DETALHAMENTO DO ACERVO: Fundo Padre Massote

Uma parte deste acervo, depositado na Biblioteca PUC Minas, remonta à passagem de uma figura importante pela então Universidade Católica de Minas Gerais

⁵ Bernardet propõe, entre outros pontos, que as obras seminais da historiografia clássica do cinema no Brasil ignoraram lacunas no conhecimento e incorreram em certa redundância de objetos de pesquisa. Por isso, o autor defende uma nova proposta metodológica baseada em pesquisas documentais com fontes primárias, como arquivos, imprensa da época estudada, documentos, correspondências e outros vestígios documentais a partir dos quais seja possível construir contextos para a compreensão dos filmes, e seus agentes, como parte de processos históricos, ampliando e complexificando a compreensão da história do cinema no Brasil.

(UC-MG)⁶: o padre jesuíta Edeimar Pinto Massote S.J., principal idealizador da Escola Superior de Cinema (ESC), conhecido com o primeiro curso superior em Cinema do país, em 1962. A Escola durou até 1970, e por questões administrativas e políticas, discutidas por José Américo Ribeiro (1997), deu lugar ao Curso de Comunicação Social, com as habilitações em Jornalismo, Publicidade e Propaganda e Relações Públicas. Na década seguinte, Massote ainda atuou no Centro de Audiovisual da universidade, uma espécie de prêmio de consolação a esta figura de saúde frágil e temperamento difícil (Cauhi, 2022).

Estes filmes encontrados na Biblioteca foram agrupados em um fundo intitulado "Padre Massote", pois nele encontramos a marca material de sua passagem pela instituição. Neste primeiro momento, nos propusemos a abrir as latas e catalogar o material. Alguns filmes já receberam uma revisão mais completa de seu estado de conservação – a falta de batoques e de estojos de plástico têm impedido um avanço maior neste sentido. As latas restantes foram todas abertas, desenrolamos as pontas dos filmes para ter uma visão geral de seu estado de conservação, e apuramos as cartelas de título ou algum outro dado que pudesse contribuir para identificar o material.

Este fundo é composto por 45 unidades, sendo 33 filmes em 16 mm, dois em 35 mm, um em Super-8 e nove fitas magnéticas. As 36 unidades com material audiovisual contemplam diferentes tipos de filmes. Um destaque são as cópias de exibição das obras dirigidas pelo próprio Massote. Dentre elas, encontra-se uma das descobertas mais relevantes da pesquisa até o momento, as duas cópias, uma em 16 mm e outra em 35 mm, do filme *Viagem de D. Pedro à Província de Minas em 1822*, realizado em 1973.

O filme, em cores, foi uma das diversas co-produções entre a UC-MG e o Instituto Nacional de Cinema (INC). Não encontramos relatos de cópias digitalizadas desta obra. No Centro Técnico Audiovisual (CTAv), há quatro cópias combinadas em 16 mm, uma delas em princípio de vinagre. Já na Cinemateca Brasileira, há indicação de matrizes de imagem e som em bitola 35 mm (negativo original de imagem e negativo de som) "disponíveis para possível processamento, a depender de confirmação após análises". No MIS-BH, existem dois rolos que reúnem o que parecem ser sobras de montagem do filme. E agora, vêm à luz as duas cópias do acervo PUC Minas, até então desconhecidas.

A cópia em 16 mm do acervo PUC Minas encontra-se em avançado estado de degradação, enquanto a cópia em 35 mm está em bom estado de conservação. A

⁶ A Universidade Católica de Minas Gerais, instituída em 1958, foi reconhecida como Pontifícia em 1983, ocasionando a mudança de nome.



revisão desta última indicou um descoramento, sendo perceptível a predominância da cor vermelha em todo o material. O filme também apresenta indício inicial de avinagramento, mas ainda sem comprometimento significativo do suporte.

A cópia aparenta estar completa, desde os créditos iniciais até o fim, e possui banda sonora em bom estado. O filme tem duração de 15 minutos (411 metros), e reconstitui a histórica viagem do Imperador para obter apoio dos mineiros, valendo-se de pinturas da época e representações da viagem filmadas ao longo da Estrada Real, mostrando detalhadamente os lugares por onde passou, as fazendas onde se hospedou e que se encontravam preservadas. *Viagem de D. Pedro* torna-se uma prioridade para nosso projeto, e agora vamos buscar condições para digitalização, possível restauro, e realizar uma pesquisa documental para conhecermos as informações em torno desta produção.

Da produção de Massote, também foram encontradas uma cópia em 16 mm de *Doença de Chagas* (1964), filme com uma cópia digitalizada⁷, *Festa no Serro* (1975), *Congados* (1976), obras que já receberam restauro pelo CTA v e estão disponíveis para visionamento online.

Ainda, encontramos uma lata que traz, no rótulo, o título “Irmãs Dorotéia”, filme realizado por Massote em 1966, até então considerado perdido. Nas buscas que fizemos na Cinemateca Brasileira, no CTA v e no MIS-BH não encontramos registros de cópia deste filme. Dentro da lata, no entanto, encontra-se outro filme, um institucional em 16 mm preto e branco, realizado no interior de Minas, em parceria com o governo do Estado, sem título ou créditos. Todas as latas do acervo já foram abertas, mas em nenhuma delas encontramos o referido filme. A equipe, agora, vem realizando pesquisas em acervos pessoais de figuras ligadas à Escola, em busca do filme perdido.

De acordo com informações colhidas em entrevista com Hélio Gagliardi⁸, montador e fotógrafo de Massote, *Irmãs Dorotéia* foi filmado pelo próprio Massote em viagem à Europa com as irmãs da congregação homônima. Como pagamento pelo projeto, as Dorotéias viabilizaram a compra, na Alemanha, das câmeras 16 mm Paillard Bolex com zoom, e a Arriflex 35 mm, que potencializaram a realização de filmes na Escola e em seu entorno, como permuta: a Escola emprestava a câmera e equipamentos com a condição de que alguns alunos atuassem como estagiários nas

⁷ A única cópia digitalizada que temos registro foi realizada por Eugênio Puppo, na Heco Filmes. Há, no entanto, indícios de que tenham existido diferentes montagens deste filme ao longo da década de 1960.

⁸ Entrevista realizada em 18 de junho de 2024, no estúdio do Laboratório de Audiovisual da PUC Minas, pelos pesquisadores Pedro Vaz Perez e Rodrigo Sampaio Cauhi.

equipes⁹. Estes fatos tornam este filme um ponto fundamental para a produção cinematográfica na cidade entre as décadas de 1960 e 1970.

Associados a outros fatores, a disponibilidade destes equipamentos e a abertura de Massote aos empréstimos a qualquer um que pedisse, deram ensejo ao que José Américo Ribeiro (1997) chamou de “Ciclo Mineiro de Curta-Metragem”. Em nosso acervo, restaram, infelizmente, poucos filmes remanescentes desta época, todos em cópias em 16 mm: *Rosae Rosa* (1968), de Rosa Antuña, em estado avançado de deterioração; *Ruptura*, de José Américo Ribeiro (1967), em bom estado de conservação, com exceção da ponta, já abaulada; *Anjo Torto* (1968), de José Américo Ribeiro, uma cópia bastante abaulada, avinagrada e com estriamento severo na emulsão; e *O caso do Peru* (1969), de Eduardo Ribeiro de Lacerda, em bom estado de conservação. Da mesma geração, o acervo contém uma cópia em 35 mm do filme *Veredas Mortas* (1971), de Victor Hugo de Almeida, em bom estado de conservação.

Estes filmes presentes no acervo apontam para uma produção mais ampla do período, mas ainda pouco exibida e estudada. A pesquisa permite, portanto, partir do acervo para pensar uma filmografia mineira universitária (da qual o acervo é apenas uma parte, uma sugestão de conjunto). José Américo Ribeiro (1997) aponta a existência de 50 filmes em curta-metragem produzidos em Belo Horizonte entre 1963 e 1969, em 16 mm¹⁰. Trata-se de uma nova geração de cineastas de Belo Horizonte, vinculados tanto à ESC quanto ao Centro de Estudos Cinematográficos (CEC-MG) que, à exemplo dos franceses e dos cinemanovistas no Brasil, passou da crítica e do cineclubismo à realização em meados da década de 1960. Destes 50 filmes, 29 foram dirigidos por alunos, ex-alunos ou professores da Escola, e outros vários foram realizados com equipamentos emprestados pela ESC em esquema de permuta.

Cabe destacar a existência, no acervo, de filmes institucionais realizados a partir de convênios entre a UC-MG e órgãos de Estado, como INC, Embrafilme, Ministério da Cultura, Departamento Nacional de Endemias Rurais, Projeto Rondon, Servas, entre outros. Ao lado dos filmes dirigidos por Massote – documentários de caráter educativo em co-produção com institutos e empresas estatais – a realização destes institucionais também aponta para uma produção universitária de filmes institucionais e educativos realizada tendo o Estado como principal financiador da atividade cinematográfica.

Para além dos filmes presentes em nosso acervo, pesquisa usando fontes bibliográficas, como o dicionário de curtas-metragens editado por Antônio Leão

⁹ A Arri foi emprestada a alguns *sets*, como o de *Os Marginais* (1968), de Carlos Alberto Prates Correia e Moisés Kendler, e *A Balada dos Infiéis* (1970), de Geraldo Santos Pereira. Filmes que receberam alunos da Escola como assistentes (RIBEIRO, 2007).

¹⁰ Dados sobre esta produção também se encontram refinados no artigo de Paulo Augusto Gomes (2001), no qual elenca os filmes produzidos por esta geração.



(2006), e o *Ensaio de Filmografia* de Márcio da Rocha Galdino (1983), já levantou o envolvimento de personagens ligados à ESC – como o ex-aluno José Américo Ribeiro, os ex-diretores, Hélio Marcio Gagliardi e José Tavares de Barros, e o próprio Massote – em pelo menos outras dez realizações viabilizadas entre a UFMG e o Estado. O que aponta para uma tendência na produção cinematográfica da época na cidade de Belo Horizonte, ainda pouquíssimo pesquisada.

Estas obras, com uma ou outra exceção, sempre fugiram aos gestos de se traçar uma história do cinema mineiro deste período, mais preocupados em traçar uma linha autoral desta produção, a partir dos filmes de ficção – a exemplo do que demonstrou Bernardet (2009) em *Cinema Brasileiro: Propostas para uma História*. E, no entanto, estes trabalhos representaram profissionalização dos professores e alunos envolvidos, e abriram espaço para o surgimento de produtoras e cooperativas ao longo das décadas seguintes, como o Grupo Novo de Cinema e a Cooperativa de Trabalho dos Profissionais de Cinema de Belo Horizonte (Imagem).

Por fim, o Fundo Padre Massote contém cópias em 16 mm de clássicos da história do cinema, como *Intolerância*, de D. W. Griffith (quatro rolos); *Em busca do ouro*, de Charles Chaplin (dois rolos), *Ladrões de Bicicleta*, de Vittorio de Sica (dois rolos); e *Canto da Saudade*, de Humberto Mauro (dois rolos). A maior parte destes filmes está em condições precárias de conservação, mas a existência deste conjunto aponta para os materiais que eram exibidos em sala de aula na Escola Superior de Cinema, e no curso de Comunicação Social da UC-MG.

4 DETALHAMENTO DO ACERVO: Fundo Paulo Pereira

Outra parte do acervo analógico da PUC Minas ficou guardada por décadas no Laboratório de Audiovisual da Faculdade de Comunicação e Artes (FCA), e esconde algumas preciosidades. São cerca de 250 obras organizadas em 143 unidades: 100 em Super-8, 42 em 16 mm e uma em 35 mm.

Em 1971, a UC-MG ofereceu vestibular para o novo curso de Comunicação Social, que viria a suplantar a Escola Superior de Cinema, mas incorporando alguns dos professores em seu corpo docente. Assim, manteve-se acesa, mesmo que parcialmente, a vocação para o audiovisual no âmbito da cadeira de “Cinema”, para a qual diversas gerações de estudantes realizaram filmes em curta-metragem em suporte analógico. Pelos relatos colhidos com antigos alunos e professores, e por registros documentais, sabemos que boa parte destas obras foi exibida nos “Festivais de Curtíssima Metragem”, organizados semestralmente pelo professor Paulo Antônio Pereira, ex-aluno da ESC que se tornou professor da Escola, e que seguiu lecionando até 2008. Em homenagem à sua atuação na universidade, e sobretudo no esforço pela

preservação deste material audiovisual, este conjunto ganhou o nome de “Fundo Paulo Pereira”.

O professor contribuiu, ao longo das décadas, para a organização desta parte do acervo, e ainda produziu dois vídeos nos quais vemos rolar as fichas técnicas de 279 filmes produzidos entre 1973 e 1996. Estes documentos indicam a realização de 32 edições do famoso Festival. Levantamento inicial permite identificar rolões em Super-8 nos quais estão montados filmes de 18 das 32 edições realizadas do Festival. Os estojos indicam quantos filmes estão montados e quantos estão faltando, como um relatório de organização deste acervo feito por Paulo Pereira no fim de sua atividade acadêmica.

A análise destes rótulos, bem como a revisão dos filmes em mesa enroladeira, permitem anotar os seguintes dados: a) foram produzidos 279 filmes para os 32 Festivais; b) há indicação da existência de 132 filmes no acervo, representando 18 edições; c) faltam 32 filmes dessas 18 edições (totalizando, nestas 18 edições, 164 filmes dos 279, ou seja, 59%); há lacunas, portanto, de pelo menos nove edições do Festival, compostas por 115 filmes (41% dos 279 totais). Tanto a preservação adequada, quanto a história destes festivais, estão por ser traçadas.

José Américo Ribeiro, em seu livro de 1997 sobre o Cinema em Belo Horizonte, apresenta, com grande estima, a produção em 16 mm e 35 mm realizada no âmbito da Escola Superior de Cinema, à qual dá o nome de “ciclo mineiro de curta-metragem”. Após apresentar as razões para o fechamento da Escola, finaliza seu capítulo com o seguinte parágrafo:

Paulo Antônio Pereira [...] tentou, de alguma forma, manter aquela tradição da Escola Superior de Cinema, na produção de filmes. Mas os tempos eram outros. Passou, então, a trabalhar com filmes de Super 8, que foram exibidos em festivais internos, organizados pelos próprios alunos e projetados para toda a Universidade. No entanto, a força e a penetração dos filmes produzidos pela Escola de Cinema, na década de 60, haviam terminado (RIBEIRO, 1997, p. 196).

José Américo encerra seu esforço historiográfico justamente no ponto em que começa a ganhar fôlego esta produção superoitista. De fato, houve uma diferença no interesse e no nível de desenvolvimento técnico e estético entre alunos que frequentavam um curso de Cinema e aqueles que passavam a se formar em um curso de Comunicação Social. Mas, também é fato que a realização de quase três centenas de filmes universitários, em sua maioria em Super 8, não é um dado desprezível.



A popularização do Super-8 no Brasil se deu justamente ao longo da década de 1970, com grande circulação entre artistas e aspirantes a cineasta, devido a seu baixo custo, portabilidade, descentralização da revelação e processos simplificados de carregamento e filmagem. Este processo deu origem a uma vasta – e até recentemente pouco estudada – produção com marcas estéticas singulares, ao passo em que surgiram festivais de Super-8 em várias cidades do Brasil e da América Latina: “uma técnica junto com toda uma época” (Machado Jr, 2011, p. 30).

A partir da década de 1970, como demonstra Marina da Costa Campos (2020), foram criados festivais de Super-8 em várias cidades do Brasil, como São Paulo, Porto Alegre, Campinas, Penedo, Teresina além de cidades na Bahia, Paraíba e Pernambuco. O mesmo aconteceu em vários países latino-americanos. De modo que é possível afirmar que Paulo Pereira e seus alunos acabaram dialogando, em Belo Horizonte, com esse fértil contexto no qual o Super 8 se popularizava e se tornava ferramenta para o experimentalismo. A onda superoitista em BH passou pela produção universitária.

Pesquisa feita com os recortes de jornal da Hemeroteca do Centro de Estudos Cinematográficos de Minas Gerais (CEC-MG) reforça que quase 150 filmes haviam sido realizados em Super 8 até 1988, com as câmeras Canon 814 e 1014. Neste ano, a *Tribuna de Minas* noticiou a realização do 1º Festival de filmes 16 mm¹¹. No acervo, há indicação de filmes realizados em 16 mm até 1994. O retorno ao 16mm parece se justificar em função “dos problemas que o super-8 vem enfrentando”, como avaliava uma notícia sobre o 24º festival, alguns anos antes¹². Outra notícia, de 04 de outubro de 1988, publicada no *Diário do Comércio*, apontava como o principal entrave ao Super 8 no Brasil e na PUC Minas “a falta de cola para montagem”, que levava o formato à decadência¹³. A solução, afirmava o jornalista Marco Antônio Lage, teria sido retornar às câmeras de 16mm, “lindas e em perfeito estado”, guardadas por anos.

Estamos diante de um importante acervo que contempla uma pulsante produção superoitista e que ainda não foi pesquisado. Esta centena de filmes está em fase de revisão no âmbito do Lunar, para limpeza e catalogação minuciosa em base de dados, para que seja possível conhecer melhor o conjunto, viabilizando sua integral digitalização, bem como a adequada preservação das cópias analógicas, para que este acervo seja conhecido e melhor analisado. É possível afirmar que boa parte das cópias se encontra em bom estado de conservação, condição favorecida pelo espaço no qual

¹¹ Recorte sem indicações de data ou autoria. Disponível no acervo da Hemeroteca do CEC-MG sob a notação HEM 1281. Acesso a partir do link: <https://www.hemerotecacinema.org/>.

¹² Recorte sem indicações de data ou autoria. Disponível no acervo da Hemeroteca do CEC-MG sob a notação HEM 0602. Acesso a partir do link: <https://www.hemerotecacinema.org/>.

¹³ Recorte sem indicação de paginação. Disponível no acervo da Hemeroteca do CEC-MG sob a notação HEM 0927. Acesso a partir do link: <https://www.hemerotecacinema.org/>.

os filmes acabaram abrigados, ao contrário da pequena sala no subsolo da Biblioteca: uma antiga ilha de edição localizada no meio do segundo andar de um prédio de três andares (prédio 42 do *campus* Coração Eucarístico), local em que não há incidência de sol direto, com pouca variação de temperatura e de umidade. Ao mesmo tempo, cabe observar que quase metade desta produção não se encontra no acervo: pode estar perdida, ou guardada em acervos particulares. Há, neste sentido, longo caminho para pesquisa.

Deste conjunto, existem 47 filmes telecinados por Paulo Pereira antes de sua morte. São filmes que travam diálogo próximo com as diferentes tendências do cinema realizado no Brasil e com os diferentes momentos político-sociais pelos quais o país atravessou ao longo das décadas: filmes marginais, experimentais, realistas, políticos e populares, até um cinema narrativo, com acabamento estético mais refinado ao gosto do chamado “cinema da retomada”.

Outras fontes atribuíram a decadência do Super 8 ao desenvolvimento dos formatos eletrônicos. Mas, Paulo Pereira parecia disposto a manter viva a criação em película. Se, em 1988, retornou ao 16 mm, recusando o vídeo, na década de 2000 voltou a fomentar as filmagens, dessa vez em 35 mm, no curso de “pós-graduação *latu sensu* em Cinema que ofereceu entre 2001 e 2003, no Instituto de Educação Continuada (IEC) da PUC Minas.

De acordo com um informativo da universidade¹⁴, as três turmas realizaram um total de 11 filmes de curta-metragem. Houve um hiato de um ano sem oferta, e, em 2005, por fim, era anunciada a criação da quarta turma. Mas, neste retorno, Paulo Pereira era forçado a anunciar, no informativo, que os filmes passariam a ser feitos em “tecnologia digital”. Dos filmes em 35 mm, restou apenas um no acervo, em bom estado de conservação. Os demais, ainda precisam ser encontrados.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste texto, apresentamos os primeiros resultados e desdobramentos do projeto que busca a preservação do acervo analógico da PUC Minas, desenvolvido pelo Lunar. Trata-se de um projeto de pesquisa em fase inicial, se comparado a outras iniciativas no país, e com longa trajetória pela frente. Mas, em pouco tempo, o projeto já apresenta importantes frutos, após ter realizado a catalogação do acervo, de ter efetuado a revisão dos filmes considerados mais urgentes – mesmo em meio às dificuldades colocadas pela falta de alguns recursos básicos, como batoques e estojos

¹⁴ Recorte sem indicações de data ou autoria. Disponível no acervo da Hemeroteca do CEC-MG sob a notação DOC02413. Acesso a partir do link: <https://www.hemerotecacinema.org/>.



de plástico para substituir as antigas latas enferrujadas – e de ter publicado, na plataforma AirTable, as bases de dados que consolidam os resultados de pesquisa. Mas, a aquisição de novos insumos já está sendo viabilizada, e um planejamento estratégico para os próximos quatro anos desta pesquisa, no âmbito do INCT PreRes, já projeta a ampliação do número de mesas enroladeiras, a aquisição de um servidor exclusivo e a construção de uma reserva técnica com controle de temperatura e umidade. A concretização desta proposta permitirá que, num futuro próximo, outros acervos da cidade de Belo Horizonte, como filmes institucionais, curtas-metragens independentes e filmes de família, possam ser incorporados ao acervo PUC Minas. Hoje, estes outros acervos também agonizam com a falta de recursos e estrutura para sua adequada preservação.

Um plano para a digitalização progressiva do material já revisado em nosso acervo está sendo desenvolvido, para que o escaneamento possa ser feito junto a parceiros do INCT PreRes. Mesmo considerando a importância da preservação das películas, versões digitalizadas garantem o acesso público ao acervo. A partir dos filmes digitalizados do acervo, serão desenvolvidas curadorias para mostras de curtas-metragens, com o objetivo de apresentar à comunidade acadêmica e a interessados em geral partes da produção universitária de Belo Horizonte, que se confunde com a memória da própria cidade.

Um desdobramento promissor de nossa iniciativa é a criação da disciplina “Preservação Audiovisual” na nova Matriz Curricular do curso de Cinema e Audiovisual da PUC Minas, com implantação prevista para 2028/1. E, com ela, a curricularização do nosso Laboratório de Preservação, o Lunar, fazendo da Preservação uma política central no Projeto Pedagógico de Curso (PPC).

Por fim, resta dizer que o acervo analógico contemplado neste texto é apenas uma parcela do grande e fragmentado acervo audiovisual da PUC Minas. A partir da década de 1990, uma quantidade inestimável de produções no campo do Jornalismo, da Publicidade e Propaganda e das Relações Públicas foi realizada em formatos eletrônicos ou digitais (fitas PortaPak, U-Matic, Mini-DV, DVC PRO, fitas magnéticas de som). Outras centenas de programas produzidos pela antiga PUC TV estão arquivados, em fitas digitais, em um prédio da instituição. Há, portanto, todo um campo para se expandir o trabalho de Preservação Audiovisual.

E, desde 2014, com a refundação do curso de Cinema e Audiovisual na FCA, pelo menos duas centenas de filmes já foram realizadas, em formato digital, como trabalhos interdisciplinares e trabalhos de conclusão de curso (TCC). Estas obras, nato-digitais, também estão sendo catalogadas pelo Lunar em uma base de dados no Airtable, e

uma política para a preservação das matrizes digitais dos filmes realizados por alunos está sendo implementada no âmbito do curso.

O amplo e heterogêneo material, aqui apresentado, forma um grande e importante acervo audiovisual universitário. O projeto, portanto, demonstra potencial para se desdobrar em novas pesquisas no campo da preservação, além de reforçar o caráter indissociável, no meio universitário, do tripé ensino, pesquisa e extensão. Preservar os produtos audiovisuais contribui para conservar e dar acesso à memória audiovisual de todo um povo, estendendo à sociedade produtos e conhecimentos produzidos em âmbito universitário.

REFERÊNCIAS

- BERNARDET, Jean-Claude. **Cinema brasileiro**: propostas para uma história. São Paulo: Companhia de Bolso (edição de bolso) / Companhia das Letras, 2009.
- BERNARDET, Jean-Claude. **Historiografia clássica do Cinema Brasileiro**: metodologia e pedagogia. São Paulo: Annablume, 2008.
- CAMPOS, Marina da Costa. **Suspensões do tempo**: o superoitismo experimental no Brasil e no México na década de 1970. Tese de Doutorado. São Paulo: USP, 2020.
- CAUHI, Rodrigo Sampaio. **Edeimar Massote**: elaborações sobre percursos possíveis. Trabalho de Conclusão de Curso. Belo Horizonte: PUC Minas, 2022. Disponível em: <https://bib.pucminas.br/pergamumweb/vinculos/00000a/00000ac5.pdf>
- CINEMATECA BRASILEIRA. **Manual de catalogação de filmes**. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2002.
- COELHO, Fernanda (Org). **Manual de manuseio de películas cinematográficas**: procedimentos utilizados na Cinemateca Brasileira. São Paulo: Imprensa Oficial; Cinemateca Brasileira, 2006.
- EDMONDSON, Ray. **Arquivística audiovisual**: filosofia e princípios. Tradução de Carlos Roberto Rodrigues de Souza. Brasília: UNESCO, 2017.
- GOMES, Paulo Augusto. "Os filmes que o CEC gerou". In: COUTINHO, Mário Alves; GOMES, Paulo Augusto. (Org). **Presença do CEC**: 50 anos de cinema em Belo Horizonte. Belo Horizonte: Crisálida, 2001, pp. 119-212.
- MACHADO JR., Rubens. "O inchaço do presente: experimentalismo super-8 nos anos 1970". **Filme Cultura**, n.54, 2011, p.28-32.
- NETO, Antônio Leão da Silva. **Dicionário de filmes brasileiros – curta e média metragem**. São Bernardo do Campo: Ed. do Autor, 2006.



GALDINO, Márcio da Rocha. **Minas Gerais - ensaio de filmografia**. Belo Horizonte: Prefeitura de Belo Horizonte, 1983.

RIBEIRO, José Américo. **O cinema em Belo Horizonte**: do cineclubismo à produção cinematográfica na década de 1960. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1997.

Recebido em 30/01/2026

Aprovado em 12/08/2026



Licença de Atribuição BY do Creative Commons
<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0>



DO ANALÓGICO AO DIGITAL: desafios para preservação da memória institucional da Pinacoteca de São Paulo

From analog to digital: challenges for preserving the institutional memory of the Pinacoteca de São Paulo

ELIANE BARBOSA¹
ASA FUJINO²

Resumo

Este artigo analisa os desafios decorrentes das transformações tecnológicas em acervos arquivísticos para a preservação da memória institucional e cultural. A metodologia inclui pesquisa bibliográfica, documental e análise das condições de preservação do acervo. Como resultado, apresenta proposta de estratégias baseadas em padrões de preservação digital para assegurar acesso qualificado aos conteúdos produzidos e armazenados em VHS pela Pinacoteca de São Paulo entre 1986 e 2006.

Palavras-chave

Acervo Arquivístico. Audiovisual. Preservação Digital. Pinacoteca de São Paulo.

Abstract

This article analyzes the challenges arising from technological transformations in archival collections, regarding the preservation of institutional and cultural memory. The methodology includes bibliographic and documentary research, as well as analysis of the collection's preservation conditions. As a result, it presents a proposal for strategies based on digital preservation standards to ensure qualified access to the content produced and stored on VHS by the Pinacoteca de São Paulo between 1986 and 2006.

¹ Pesquisadora no Centro de Documentação e Pesquisa da Pinacoteca de São Paulo. Mestra em Ciência da Informação pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP).

² Professora do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (PPGCI/ECA/USP). Doutora em Ciências da Comunicação pela USP.



Keywords

Archival collection. Audiovisual. Digital Preservation. Pinacoteca de São Paulo.

1 INTRODUÇÃO

Os registros das informações passaram por diversas transformações ao longo da história: evoluindo da pedra ao papiro, do papel aos microfilmes e, posteriormente, a suportes como Vídeo Home System (VHS); e mídias de armazenamento de objetos digitais, como o compact Disc (CD), que logo foi substituído pelo Digital Vídeo Disc (DVD), ambos atualmente considerados obsoletos.

Essas transformações tecnológicas têm imposto grandes desafios à preservação da memória, especialmente no que tange aos conteúdos audiovisuais produzidos, armazenados e disponibilizados em instituições culturais, como os arquivos e centros de guarda de acervos permanentes. As rápidas transformações alteraram significativamente os modos de registrar, armazenar e transmitir as informações, colocando em risco a integridade, autenticidade e credibilidade dos documentos arquivísticos.

É neste contexto que o presente trabalho se propõe a analisar as condições de preservação do acervo audiovisual da Pinacoteca de São Paulo, considerando a vulnerabilidade do legado e o alto risco de perda do conhecimento armazenado nestes suportes, especificamente a parcela armazenada em fita de vídeo home system (VHS), suporte considerado de baixa durabilidade.

O Dicionário Brasileiro de Terminologia Arquivística (DIBRATE) define o documento audiovisual como o “gênero documental integrado por documentos que contêm imagens, fixas ou em movimento, e registros sonoros, como filmes e fitas videomagnéticas” (Dicionário Brasileiro de Terminologia Arquivística, 2005, p. 73).

Por outro lado, a carta de preservação do patrimônio arquivístico digital, (CONARQ, 2005) a qual estabelece princípios, diretrizes e responsabilidades, com o objetivo de garantir acesso aos documentos arquivísticos digitais, alerta em sua primeira página que o “patrimônio arquivístico digital se encontra em perigo de desaparecimento e de falta de confiabilidade, e que sua preservação em benefício das gerações atuais e futuras é uma preocupação urgente no mundo inteiro” (CONARQ, 2005, p. 1).

Entende-se que os documentos arquivísticos são gerados e mantidos por organizações e pessoas para registrar suas atividades e servirem como fontes de prova

e informação. Assim, eles precisam ser fidedignos e autênticos para fornecer evidência das suas ações e devem contribuir para a ampliação da memória de uma comunidade ou da sociedade como um todo, uma vez que registram informações culturais, históricas, científicas, técnicas, econômicas e administrativas. (CONARQ, 2005, p. 2).

Nesse sentido, a Carta afirma que é de responsabilidade da instituição produtora de documentos garantir sua preservação e destaca que a preservação do patrimônio arquivístico é um compromisso estratégico, essencial para construção e manutenção da memória. Além disso, a carta evidencia a fragilidade dos objetos digitais e enfatiza a necessidade de estabelecer estratégias de preservação capazes de garantir a autenticidade, integridade, confiabilidade e acesso contínuo aos documentos arquivísticos permanentes.

Os documentos arquivísticos têm de se manter acessíveis e utilizáveis pelo tempo que for necessário, garantindo-se sua longevidade, funcionalidade e acesso contínuo. Devem ser asseguradas as características dos documentos, tais como autenticidade e acesso, pela adoção de estratégias institucionais e técnicas proativas de produção e preservação que garantam sua perenidade. (CONARQ, 2022, p. 45)

No que se refere às estratégias para assegurar a autenticidade, integridade e acesso contínuo aos documentos arquivísticos digitais, destaca-se o Projeto InterPARES (International Research on Permanent Authentic Records in Eletronic Systems) iniciativa internacional de pesquisa desenvolvida com o objetivo de pesquisar métodos, políticas e práticas capazes de assegurar a preservação de documentos arquivísticos digitais autênticos a longo prazo.

Neste estudo, destacamos especialmente o projeto Interpares, Fase2 intitulada "Registros Experienciais, Interativos e Dinâmicos" que deu prosseguimento à primeira fase intitulada "A Preservação a Longo Prazo de Registros Eletrônicos Autênticos", e focou em registros produzidos em sistemas dinâmicos e interativos, gerados em atividades de órgãos governamentais, instituições acadêmicas, artísticas e culturais, e estabeleceu diretrizes destinadas às organizações responsáveis pela produção e custódia desses documentos, com orientações específicas para produtores e preservadores, no que se refere à cadeia de preservação, visando assegurar que materiais digitais mantenham sua identidade, integridade e autenticidade ao longo do tempo, para uso não apenas dos produtores, mas principalmente da sociedade em geral, independentemente da obsolescência da tecnologia digital e da fragilidade da mídia.

Nesse contexto, o Interpares 2 define os seguintes requisitos:



- **Autenticidade:** Refere-se ao fato de que os documentos arquivísticos são o que eles dizem ser e que não foram adulterados ou corrompidos de qualquer outra forma.
- **Proveniência:** Respeita a origem dos documentos. Os arquivos são agrupados respeitando a pessoa ou instituição que o produziu. O objetivo é evitar a perda ou dispersão dos documentos.
- **Princípio da Ordem Original:** princípio pelo qual o arquivo deve manter a ordem dos documentos conservando a ordem de produção e o contexto de quem o produziu, conservando sua organicidade e o fluxo natural e orgânico.
- **Organicidade:** Qualidade do documento arquivístico pelas relações que mantém com os demais documentos do órgão ou entidade e que refletem suas funções e atividades
- **Unicidade:** O documento é único no conjunto documental ao qual pertence.
- **Integridade:** Qualidade de ser completo e inalterado em todos os aspectos. Estado dos documentos que se encontram completos e que não sofreram nenhum tipo de corrupção ou alteração não autorizada nem documentada.
- **Confiabilidade:** Credibilidade de um documento arquivístico enquanto uma afirmação do fato. Existe quando um documento arquivístico pode sustentar o fato ao qual se refere, e é estabelecida pelo exame da completeza, da forma do documento e do grau de controle exercido no processo de sua produção.
- **Identidade:** Conjunto dos atributos de um documento arquivístico que o caracterizam como único e o diferenciam de outros documentos arquivísticos. Exemplo: data, autor, destinatário, assunto, número.
- **A fixidez da forma documental** diz respeito à manutenção da forma de um documento, ou seja, a garantia de que sua aparência ou apresentação documental permanece a mesma cada vez que o documento é manifestado, ou pode ser alterada segundo regras fixas. No contexto dos documentos audiovisuais armazenados em fitas VHS, esse princípio enfrenta desafios significativos, uma vez que a degradação física do suporte e a obsolescência dos equipamentos de reprodução podem comprometer não apenas o acesso ao conteúdo, mas também a preservação de suas características originais e, consequentemente, sua autenticidade
- **A acurácia** corresponde ao grau de precisão, correção, verdade e ausência de erros e distorções existentes nos dados contidos nos materiais. Para assegurar a acurácia, deve-se exercer controle sobre os processos de produção, transmissão, manutenção e preservação dos materiais. No caso das fitas VHS, a acurácia pode ser afetada tanto pela deterioração natural do suporte magnético

quanto por falhas ocorridas durante processos de migração ou digitalização. Assim, preservar apenas o conteúdo audiovisual não é suficiente; é necessário assegurar que as informações permaneçam íntegras e representem fielmente o documento original. Nesse sentido, a curadoria digital desempenha papel essencial ao estabelecer procedimentos de controle sobre todo o ciclo de vida documental, desde sua produção até sua preservação.

- A gestão documental, por sua vez compreende um conjunto de atividades indispensáveis à manutenção das características arquivísticas dos documentos digitais, ao longo de seu ciclo de vida. Quando aplicada aos acervos em VHS, ela ultrapassa as atividades de armazenamento físico, envolvendo o planejamento de estratégias de preservação digital, a identificação de riscos, a definição de prioridades para digitalização e a produção de metadados que assegurem a recuperação e a contextualização dos documentos. Dessa forma, a preservação dos suportes VHS não deve ser compreendida apenas como um desafio tecnológico, mas uma questão arquivística que demanda a integração entre gestão documental, preservação digital e políticas institucionais capazes de garantir a autenticidade, a confiabilidade, a integridade e o acesso contínuo aos documentos audiovisuais.

Além dos requisitos arquivísticos apresentados anteriormente, os documentos de arquivos devem também garantir a presunção de autenticidade, e manter uma cadeia de custódia ininterrupta, princípios essenciais para garantir seu valor probatório e informacional. De acordo com e-ARQ Brasil, a presunção de autenticidade corresponde a Inferência da autenticidade de um documento arquivístico feita a partir de fatos conhecidos sobre a maneira como aquele documento foi produzido e mantido (CONARQ, 2022). A Cadeia de Custódia ininterrupta consiste em linha contínua de custodiadores de documentos arquivísticos, desde o seu produtor até sua destinação final, assegurando que esses documentos sejam os mesmos desde o início, que não sofreram nenhum processo de alteração e, portanto, são autênticos. (CONARQ, 2020)

Dessa forma, a manutenção da cadeia de custódia ininterrupta e da presunção de autenticidade constitui elemento fundamental para assegurar a integridade, a autenticidade e a confiabilidade dos documentos arquivísticos digitais. Neste contexto, observa-se que a gestão desses documentos digitais vai além das questões tecnológicas, demanda uma série de processos e responsabilidades, que contemple todo ciclo de vida do documento; torna-se, portanto, essencial, o desenvolvimento e implementação de estratégias capazes de garantir a manutenção de todas as características dos documentos arquivísticos de guarda permanente, conforme destacado por Santos:



Os estudos gerais sobre preservação digital têm se focado mais detidamente na acessibilidade, ou seja, na manutenção da capacidade de processar os bits de modo que o objeto digital execute suas funcionalidades. O que muitas vezes significa apresentar o documento numa forma que possa ser compreendida pelo ser humano. Esse objetivo não é suficiente para os documentos arquivísticos, pois possuem características definidoras (fixidez, organicidade, naturalidade, unicidade, autenticidade e imparcialidade) que, mesmo no mundo digital, são essenciais a sua aceitação como registro das ações executadas por dada instituição ou pessoa. (Santos, 2012, p. 115-116)

Corroborando esse entendimento Innarelli afirma que “as políticas de preservação de documentos arquivísticos digitais, estabelecidas pelas instituições, são a base para definição dos procedimentos, padrões, modelos e processos a serem implementados nos sistemas informatizados.” (Innarelli, 2023, p. 255). Em conformidade com as diretrizes estabelecidas pelo CONARQ (2005), o autor destaca que a preservação de documentos arquivísticos digitais depende da adoção de políticas institucionais capazes de orientar as ações relacionadas à gestão e preservação; ao mesmo tempo em que as tecnologias digitais ampliaram as possibilidades de produção, armazenamento e difusão das informações, também ampliaram os riscos de perdas de registros fundamentais para constituição da memória.

Entre os desafios da preservação digital, destacam-se a fragilidade dos suportes de armazenamento, a rápida obsolescência tecnológica e a necessidade de adoção de estratégias capazes de assegurar acesso a longo prazo aos conteúdos digitais. Conforme apontado pelo Conarq (2005) “A preservação de longo prazo das informações digitais está seriamente ameaçada pela vida curta das mídias, pelo ciclo cada vez mais rápido de obsolescência dos equipamentos de informática, dos softwares e dos formatos.” (CONARQ, 2005, p. 2) No contexto dos acervos em VHS, essa realidade evidencia a vulnerabilidade desses documentos, marcada tanto pela degradação física do suporte quanto pela rápida obsolescência tecnológica dos equipamentos necessários à reprodução dos conteúdos. A Carta de preservação também ressalta que os riscos inerentes à preservação dos acervos é uma realidade abrangente, que exige uma série de estratégias.

Nesse sentido Innarelli afirma que “A fragilidade dos suportes digitais traz ao arquivista o desafio de conservar o suporte, seu contexto informacional e tudo que envolve a reprodução dos documentos arquivísticos digitais armazenados nos suportes digitais.”. (Innarelli, 2023, p. 134). O autor também destaca que o documento digital é sempre dependente de um suporte, onde quer que o documento esteja armazenado, no caso específico do armazenamento em nuvem, a diferença é que a

responsabilidade pela conservação do suporte e por todas as medidas de segurança é da instituição que oferece o serviço de nuvem. Contudo, a instituição produtora de acervos digitais possui entre suas responsabilidades a implementação de políticas, seleção de estratégias de preservação, e outras medidas que assegurem a manutenção dos requisitos dos documentos e acesso às informações digitais por tempo indeterminado.

Embora o armazenamento em nuvem represente uma alternativa amplamente utilizada para documentos nato-digitais, os acervos audiovisuais registrados em suportes analógicos, como as fitas VHS, demandam estratégias específicas de preservação, especialmente a digitalização e conversão para formatos adequados de preservação e acesso, em razão da degradação física do suporte, das limitações inerentes ao formato original de registro, além da obsolescência dos equipamentos utilizados para reprodução do conteúdo.

As estratégias de preservação digital são descritas na literatura como “formas de reunir soluções parciais ante um problema complexo no qual estão envolvidos, entre outros itens, a migração, emulação, arqueologia digital, criptografia, metadados, formatos-padrão e software livre” (Márdero Arellano; Oliveira, 2016, p. 466).

Entre as estratégias discutidas na literatura, a digitalização é compreendida como uma necessidade para preservação e acessos às informações. De acordo com o Conselho Nacional de Arquivos (2010):

[...] a digitalização como um processo de conversão dos documentos arquivísticos em formato digital, que consiste em unidades de dados binários, denominadas de bits - que são 0 (zero) e 1 (um), agrupadas em conjuntos de 8 bits (binary digit) formando um byte, e com os quais os computadores criam, recebem, processam, transmitem e armazenam dados. (CONARQ, 2010, p. 5-6)

Levando em consideração a natureza do documento arquivístico original, diversos dispositivos tecnológicos (hardware) e programas de computadores (software) serão utilizados para converter em dados binários o documento original para diferentes formatos digitais. No entanto, o produto dessa conversão não será igual ao original e não substitui o original que deve ser preservado. (CONARQ, 2010, p. 5-6)

Innarelli (2023) destaca a importância da digitalização de acervos permanentes ao evidenciar a fragilidade dos suportes analógicos e destacar a relevância dessa estratégia para preservação e acesso aos documentos registrados em suportes analógicos.

[...] a digitalização tem outro papel fundamental na preservação dos documentos não digitais já que alguns suportes analógicos não suportam – quando a degradação do suporte não permite mais sua



restauração – mais a informação registrada, devido à sua fragilidade, às condições de armazenamento e ao uso. Nesse caso os suportes originais devem passar por um processo de migração tecnológica para garantir que a informação registrada não seja perdida (Innarelli, 2023, p.146)

De acordo com o Conselho Nacional de Arquivos (2010) a digitalização dos objetos analógicos tem com objetivos:

Contribuir para o amplo acesso e disseminação dos documentos arquivísticos por meio da Tecnologia da Informação e Comunicação;
Permitir o intercâmbio de acervos documentais e de seus instrumentos de pesquisa por meio de redes informatizadas;
Promover a difusão e reprodução dos acervos arquivísticos não digitais, em formatos e apresentações diferenciados do formato original;
Incrementar a preservação e segurança dos documentos arquivísticos originais que estão em outros suportes não digitais, por restringir seu manuseio. (CONARQ, 2010, p.6)

Desse modo evidencia-se a relevância da adoção de estratégias adequadas para que se assegure o acesso e a preservação aos documentos de valor histórico. A diversidade e relevância das informações registradas nas fitas de vídeo VHS, armazenadas na Pinacoteca demonstram a necessidade de estabelecer estratégias que garantam a continuidade de acesso às informações registradas nessas mídias.

2 O ACERVO DOCUMENTAL ARQUIVÍSTICO DA PINACOTECA

A Pinacoteca de São Paulo, museu centenário de relevância nacional e internacional, uma das mais importantes instituições de artes do Brasil; projetado pelo Escritório de Ramos de Azevedo, com desenho de Domiciano Rossi, foi inicialmente projetado para abrigar o Liceu de Artes e Ofícios.

Em 24 de dezembro de 1905, foi criada a Pinacoteca, inicialmente com a instalação da Galeria de Pintura do Estado, formada por 26 obras transferidas o Museu Paulista.

Em 1911, a instituição foi regulamentada como Museu público, dedicado a preservação e difusão das artes visuais; atualmente a pinacoteca custodia três acervos, composto pelo acervo artístico/museológico, com um conjunto de obras de arte somado em mais de 10 mil itens, contendo: pinturas, gravuras, vídeos, desenhos, instalações, fotografias, esculturas, entre outras técnicas.

O acervo bibliográfico, especializado em artes visuais, aberto ao público desde 1959, é composto por livros, cartazes, álbuns, livros de artistas, cartazes, entre outros

O Acervo arquivístico da instituição foi implementado em 2005, durante as comemorações do centenário do Museu, com a criação do Centro de Documentação e Memória (CEDOC), tendo como objetivo reunir, organizar, preservar e tornar acessível o acervo histórico da instituição. Atualmente o acervo conta com cerca de 120 metros lineares de documentos analógicos e 4,5 TB de documentos digitais, produzidos no decorrer das atividades do museu, e armazenados em diferentes suportes, incluindo as fitas de vídeo (VHS), suportes obsoletos, que registram informações relevantes para contextualização da memória institucional da Pinacoteca de São Paulo.

Além da documentação produzida pela própria instituição, a Pinacoteca custodia aproximadamente 30 conjuntos documentais, constituídos por fundos e coleções provenientes de personalidades que desempenharam papel fundamental na formação histórica da instituição. Estes conjuntos incluem documentos de artistas, cujas obras integram o acervo museológico; bem como de personalidades vinculadas à trajetória institucional, como o mecenas José de Freitas Vale; além de ex-diretores e artistas como Maria Alice Milliet, Lucy Citty Ferreira, Fayga Ostrower e Niobe Xandó. Esses fundos e coleções contribuem significativamente para o preenchimento de lacunas informacionais, consolidando o acervo arquivístico como fonte de pesquisa indispensável para as artes visuais e para compreensão do contexto institucional.

Entre os diferentes suportes que compõem o acervo arquivístico, destaca-se o conjunto documental audiovisual, especialmente as fitas VHS, que constituem um conjunto significativo para preservação da memória institucional, bem como para compreensão das atividades realizadas entre o período de 1980 e 2000.

A fita VHS é um meio de armazenamento analógico de vídeo, que utiliza um método de gravação de sinal magnético em uma fita de plástico revestida de óxido de ferro, capaz de registrar até 3 horas de vídeo de qualidade padrão, ou 2 horas de qualidade superior. O conteúdo é acessado por meio de aparelho de videocassete.

No acervo documental audiovisual permanente da Pinacoteca de São Paulo, esses suportes armazenam diferentes espécies e tipos documentais, produzidos no decorrer das atividades institucionais, contribuindo de modo significativo para contextualização da memória institucional do museu.

Esse acervo audiovisual contempla cursos, palestras, mesas redondas, debates vinculados às exposições, entrevistas, videoaulas, práticas educativas que marcaram a história da arte brasileira e o desenvolvimento da instituição.

Destacam-se os ciclos dedicados à história da arte brasileira, com foco no acervo da Pinacoteca; bem como registros e depoimentos de artistas e críticos de reconhecida relevância, entre os quais Tarsila do Amaral, Alfredo Volpi, Marcelo Grassmann, Arcângelo Ianelli, Hilder Weber, Mário de Andrade e Ramos de Azevedo. O acervo



inclui também cursos ministrados por especialistas como Tadeu Chiarelli, Heloisa Costa, Fabiana Wernick, José Augusto Ribeiro e Carlo Vermo.

Integram também este conjunto de mídias, registros de movimentos artísticos, como surrealismo, futurismo e expressionismo; reflexões sobre pintura, metafísica, período entreguerras; além de trilhas sonoras e sonoplastia de exposições; registros do projeto octógono, comemorações institucionais, releituras de obras do acervo (como a releitura de obras do artista Almeida Júnior), registros de comemoração aos 80 anos da Pinacoteca e visitas educativas realizadas pelo núcleo de Ação Educativa, como registros do projeto Bem-vindo Professor.

Em um momento em que suportes analógicos se encontram ameaçados pela obsolescência tecnológica e pela deterioração física, reconhecer, valorizar e adotar estratégias que possibilitem a preservação das informações registradas nessas fitas, é fundamental para garantir o acesso às informações e evitar perdas da memória institucional.

3 DESAFIOS PARA AVALIAÇÃO DO ACERVO EM VHS

A avaliação do acervo registrado e armazenado em fitas VHS apresenta desafios específicos decorrentes tanto das características físicas do suporte, quanto das condições de produção, usos e armazenamentos desses documentos audiovisuais.

Entre os principais desafios, destacam-se a) a obsolescência tecnológica do suporte VHS; que depende de equipamentos específicos para reprodução do conteúdo; equipamentos que, ao longo do tempo, tornaram-se cada vez mais escassos; b) necessidade de profissionais capacitados para análise do conteúdo desses documentos e avaliação de eventuais problemas que comprometem não apenas aspectos físicos, mas, principalmente, o conteúdo documental, além das condições de manutenção e necessidades de reparo, o que potencializa as dificuldades para viabilizar o acesso às informações registradas; c) análise da degradação física do suporte de armazenamento, uma vez que tais fitas são suscetíveis à desmagnetização, formação de mofo, deformações e desgaste mecânico, levando ao comprometimento de requisitos indispensáveis aos documentos de arquivo, como a integridade dos documentos arquivísticos, a fixidez da forma documental e a acurácia das informações.

Desse modo, a deterioração do suporte está intimamente relacionada à maximização de riscos à autenticidade, integridade e confiabilidade das informações.

A ausência de metadados de descrição dos conteúdos constitui outro fator que compromete a preservação e recuperação das informações. Observou-se casos em que os vídeos não possuem identificação adequada, sendo registrados sem elementos essenciais de descrição, como título, autoria, data de produção, contexto de produção

e sua relação com a instituição produtora. Essa falta de metadados estruturados, baseados em padrões como Dublin Core³ compromete a organização, contextualização e recuperação adequadas dos acervos arquivísticos de guarda permanente. Nesse contexto, a descrição arquivística e gestão adequada dos metadados são fundamentais para garantir a preservação do acervo de VHS.

De acordo com o Conselho Nacional de Arquivos (2023)

Os metadados desempenham um papel vital na preservação em longo prazo de objetos digitais e são importantes para se recuperar um objeto específico do arquivo após a preservação. Eles asseguram respostas sobre a integridade do objeto, sua criação, descrição, se sofreu alteração e sua relação com outros objetos. (CONARQ, n. 53, 2023, p. 14)

Outro fator relevante para gestão e preservação das informações armazenadas nas fitas, corresponde à falta de recursos financeiros para contratação de profissionais com conhecimentos específicos, equipe multidisciplinar, capaz de compreender os aspectos intrínsecos do acervo, bem como equipamentos adequados para tratamento deste acervo, conforme desafios apontados para a própria avaliação do acervo.

4 CONSIDERAÇÕES, PROPOSTAS E SUGESTÕES

Como resultado comprova-se que as transformações foram intensificadas pelo avanço tecnológico; evidenciando a fragilidade dos suportes informacionais, cuja obsolescência, tanto física quanto tecnológica, ocorre em intervalos temporais cada vez mais curtos, comprometendo o acesso e a preservação dos conteúdos registrados.

Nesse contexto, as fitas VHS, amplamente utilizadas entre as décadas de 1980 e 2000 como suporte de registro audiovisual, desempenharam papel significativo na constituição da memória institucional e cultural da pinacoteca de São Paulo. Contudo, encontram-se atualmente ameaçadas pela deterioração do suporte e pela obsolescência dos equipamentos de reprodução, o que representa um risco iminente de perda irreversível de informações relevantes para a preservação da memória.

Considerada a relevância do acervo e com o objetivo de minimizar possíveis perdas, esta pesquisa propõe a digitalização como estratégia fundamental para preservação e difusão de conteúdos relevantes, contribuindo para contextualização da história da instituição, conforme apontado pelo CONARQ (2010) e na literatura especializada, por autores como Vieira (2013); Márdero Arellano; Oliveira(2016);

³ Disponível em: <https://www.dublincore.org/>



Innarelli (2023), que reconhecem a importância da digitalização para acesso e preservação das informações.

No entanto, ressalta-se que documentos de guarda permanente, não podem ser eliminados após o processo de digitalização, conforme apontado no Decreto nº 10.278, de 2020 e a necessidade de seguir diretrizes do INTERPARES2 no que se refere à cadeia de preservação.

Além da digitalização recomendada pela literatura especializada na Ciência da Informação, considera-se fundamental para preservação e acesso às informações, a estratégia de conversão dos formatos de acordo com padrão de preservação para manutenção da integridade e confiabilidade nos documentos.

Outro fator indispensável é a inclusão de metadados para identificação dos documentos e para recuperação das informações digitalizadas e convertidas para formatos digitais, como o conjunto documentos armazenados nas fitas VHS, pois como apontado pelo Conselho Nacional de Arquivos (2023) tais metadados possibilitam respostas sobre criação, alterações e relação com outros objetos documentais, informações essenciais sobre a integridade dos objetos.

Espera-se que este estudo contribua para reflexões sobre soluções e responsabilidades envolvidas na cadeia de preservação, que minimizem perdas de informações relevantes, e possibilitem acessos qualificados às informações no presente e futuro.

REFERÊNCIAS

ARQUIVO NACIONAL (Brasil). **Dicionário Brasileiro de Terminologia Arquivística**. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2005. Disponível em: https://www.gov.br/conarq/pt-br/centrais-de-conteudo/publicacoes/dicionario_de_terminologia_arquivistica.pdf Acesso em: 20 dez. 2025.

BETINA, Jost. **Plano de conservação e preservação dos documentos sonoros e audiovisuais da orquestra sinfônica da Universidade Federal de Santa Maria**. Santa Maria, RS: 2020. (Dissertação de Mestrado) Disponível em: <http://repositorio.ufsm.br/handle/1/24282>.

BRASIL. Conselho Nacional de Arquivos (CONARQ). / **Carta para a preservação do patrimônio arquivístico digital**. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2005. Disponível em: https://www.gov.br/conarq/pt-br/centrais-de-conteudo/publicacoes/conarq_carta_preservacao_patrimonio_arquivistico_digital.pdf. Acesso em: 17 de dez. 2025.

BRASIL. Conselho Nacional de Arquivos (CONARQ). **Diretrizes para a digitalização de documentos de arquivo nos termos do Decreto nº 10.278/2020**. Rio de Janeiro:

PRONAME, 2020. Disponível em:
https://www.gov.br/conarq/ptbr/centraisdeconteudo/publicacoes/Diretrizes_digitalizacao_pdf_2021. Acesso em: 06 dez. 2025.

BRASIL. Conselho Nacional de Arquivos (CONARQ). **Glossário de Documentos Arquivísticos Digitais**. 2022. Disponível em:
http://www.conarq.gov.br/images/ctde/Glossario/2016_glosctde.pdf. Acesso em: 06 dez. 2025.

BRASIL. Conselho Nacional de Arquivos. (CONARQ). Resolução nº 31 de 28 de abril de 2010. **Recomendações para Digitalização de Documentos Arquivísticos Permanentes**. Disponível em: <https://www.gov.br/conarq/pt-br/legislacao-arquivistica/resolucoes-do-conarq/resolucao-no-31-de-28-de-abril-de-2010>. Acesso em 06 dez. 2025.

BRASIL. Conselho Nacional de Arquivos (CONARQ). Resolução nº 48, de 10 de novembro de 2021. **Estabelece as diretrizes e orientações aos órgãos e entidades integrantes do Sistema Nacional de Arquivos quanto aos procedimentos técnicos a serem observados no processo de digitalização de documentos públicos ou privados**. Disponível em: <https://www.gov.br/conarq/pt-br/legislacao-arquivistica/resolucoes-do-conarq/resolucao-no-48-de-10-de-novembro-de-2021>. Acesso em: 06 dez. 2025.

FERREIRA, Miguel. **Introdução à preservação digital**: conceitos, estratégias e atuais consensos. Universidade Minho, Escola de Engenharia, 2006. Disponível em:
<https://repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/1822/5820/1/livro.pdf>. Acesso em: 06 dez. 2025.

INNARELLI, Humberto Celeste. **Criptex da preservação digital**. São Paulo: 2023.

INTERPARES. Interpares 2 Project. **Diretrizes do Preservador**: a preservação de documentos arquivísticos digitais: diretrizes para organizações. TEAM Brasil. Tradução: Arquivo Nacional e Câmara dos Deputados. 2002-2007a. Disponível em:
<https://www.gov.br/arquivonacional/pt-br/aceso-a-informacao/acordos/acoes-internacionais-2/projeto-interpares> Acesso em 14 de jan. 2025.

MALDANER, Sandra Schinwelski; FLORES, Daniel. A preservação digital do documento sonoro no MADP: uma abordagem arquivística. **Salão do Conhecimento**, [S. l.], v. 2, n. 01, 2014. Disponível em:
<https://www.publicacoeseventos.unijui.edu.br/index.php/salaconhecimento/article/view/3539>. Acesso em: 25 jun. 2026.

MÁRDERO ARELLANO, Miguel; Oliveira, Alexandre. Gestão de repositórios de preservação digital. RDBCI: **Revista Digital de Biblioteconomia e Ciência da Informação**, Campinas, SP, v. 14, n. 3, p. 465-483, 2016. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/rdbci/article/view/8646346>. Acesso em: 25 fev. 2025.

PINACOTECA DE SÃO PAULO. São Paulo, [s.d.]. Disponível em:
<http://pinacoteca.org.br/>. Acesso em: 10 dez. 2025.



SILVA, Luiz Antonio Santana da. **Documentos audiovisuais: reflexões no contexto arquivístico brasileiro**. Alexa Cultural: Embu das Artes/SP, EDUA: Manaus, 2020.

SILVA, Luiz Antonio Santana da; MADIO, Telma Campanha de Carvalho. Uma discussão sobre o documento audiovisual como patrimônio arquivístico cultural no Brasil.

Ibersid: revista de sistemas de informação y documentación, [S. l.], v. 6, p. 179–185, 2012. Disponível em: <https://www.ibersid.eu/ojs/index.php/ibersid/article/view/3970>. Acessado em: 17 de junho 2026.

SORDI, Neide Alves Dias de. **Diretrizes para a digitalização de documentos de arquivo nos termos do decreto nº 10.278/2020**. Rio de Janeiro: Câmara Técnica Consultiva do CONARQ sobre a técnica e os requisitos para a digitalização de documentos, 2021. Disponível em: <https://www.gov.br/conarq/pt-br/centrais-de-conteudo/publicacoes/publicacoes-conarq>. Acesso em: 07 dez. 2025.

VIEIRA, Thiago Oliveira. Os riscos da patrimonialização: a (não) avaliação dos documentos audiovisuais, iconográficos e sonoros. **Ponto de Acesso**, Salvador, v. 7, n. 3, p. 148–166, dez. 2013. DOI: 10.9771/1981-6766rpa.v7i3.7965. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/revistaici/article/view/7965>. Acesso em: 25 jun. 2026.

Recebido em 20/01/2026

Aprovado em 12/08/2026



Licença de Atribuição BY do Creative Commons
<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0>



MARGOT BENACERRAF: su vida en imágenes

Margot Benacerraf: sua vida em imagens

Margot Benacerraf: her life in pictures

MILVIA VILLAMIZAR BERNAL¹

Resumen

El presente artículo es sobre el Archivo Fotográfico de y sobre Margot Benacerraf que se encuentra bajo custodia de la Fundación Audiovisual Margot Benacerraf, en la ciudad de Caracas, Venezuela. El artículo describe qué es el Archivo de Fotografía, qué lo conforma, quién fue Margot Benacerraf. En el artículo se desarrollan los siguientes aspectos: descripción de la Colección, cómo se creó y su crecimiento con los años, su organización, almacenamiento, conservación y acceso. Es del interés de la Fundación dar a conocer el Archivo de Fotografía a los estudiantes, docentes, investigadores y a todo aquel interesado en la vida y obra de la cineasta Margot Benacerraf, pionera del cine en Venezuela y en Latinoamérica, tanto dentro como fuera del país. Tenemos un gran reto: garantizar la continuidad de la organización, identificación, preservación y divulgación de este importante legado para las generaciones futuras.

Palabras clave

Fotografía. Organización. Preservación. Acceso.

Resumo

Este artigo trata do Arquivo Fotográfico de e sobre Margot Benacerraf, que está sob custódia da Fundação Audiovisual Margot Benacerraf, na cidade de Caracas, Venezuela. O artigo descreve o que é o Arquivo Fotográfico, do que é composto, quem foi Margot Benacerraf. Os seguintes aspectos são desenvolvidos no artigo: descrição da Coleção, como foi criada e seu crescimento ao longo dos anos, sua

¹ Directora do Arquivo Documental da Fundación Audiovisual Margot Benacerraf, em Caracas, Venezuela. Graduada pela Escola de Geografia da Universidad Central de Venezuela (UCV). Mestra em Arte pela Universidade Columbia (Columbia University), em Nova York, Estados Unidos.



organización, almacenamiento, conservación e acceso. É do interesse da Fundação dar a conhecer o Arquivo Fotográfico a estudantes, professores, pesquisadores e qualquer pessoa interessada na vida e obra da cineasta Margot Benacerraf, pioneira do cinema na Venezuela e na América Latina, tanto dentro quanto fora do país. Temos um grande desafio: garantir a continuidade da organização, identificação, preservação e disseminação desse importante legado para as futuras gerações.

Palavras-chave

Fotografia. Organização. Preservação. Acesso.

Abstract

This article is related to the Photography Archive on and about Margot Benacerraf, which is under the custody of the Margot Benacerraf Audiovisual Foundation in Caracas, Venezuela. The article describes: what the Photography Archive is, how it is structured, and who Margot Benacerraf was. The article develops the following aspects: Description of the Collection, how it was created and its growth over the years, its organization, storage, conservation, and access. It is in the Foundation's interest to make the Photography Archive known to students, teachers, researchers, and anyone interested in the life and work of filmmaker Margot Benacerraf, a pioneer of cinema in Venezuela and Latin America, both within and outside the country. We face a great challenge ahead, which is to ensure the continuity of the organization in identifying, preserving, and disseminating this important legacy for future generations.

Keywords

Photographie. Organization. Preservation. Access.

1 INTRODUCCION

La Fundación Margot Benacerraf es una institución sin fines de lucro. Fue creada en Caracas, Venezuela, en agosto de 1993, por la cineasta Margot Benacerraf, siendo su principal objetivo la realización de actividades artísticas y/o culturales, dirigidas especialmente al mejoramiento, estímulo y desarrollo del cine y de la actividad audiovisual en general, con especial consideración en el campo nacional, latinoamericano y del Caribe. Desde entonces, la Fundación ha llevado a cabo una serie de actividades tales como simposios, talleres, seminarios, concursos, encuentros de cineastas, festivales, cursos, ciclos de cine y cineforos.

La Fundación Audiovisual Margot Benacerraf tiene como misión: **preservar** y difundir la memoria documental de la cineasta Margot Benacerraf, promover la cultura

audiovisual en su más amplio espectro y estimular la reflexión en torno al cine contemporáneo.

Entre sus objetivos, el primordial es organizar, clasificar, identificar, **preservar**, difundir y poner al servicio de los investigadores, docentes, estudiantes y público en general interesado el archivo documental de la cineasta Margot Benacerraf que incluye fotografías, documentos, material impreso y películas, entre otros. Como parte de nuestro mandato, la FAMB tiene la guarda y custodia de una importante colección de fotografías personales referentes a la cineasta Margot Benacerraf, que forma parte del Archivo Documental de la Fundación. Esta colección comprende fotografías de la vida familiar de MB, su infancia, adolescencia, vida adulta, su desarrollo profesional y sus amigos, así como la foto fija de sus dos obras cinematográficas "Reverón y Araya" y fotografías de proyectos especiales no desarrollados. Es una colección relativamente pequeña que consta de aproximadamente 4450 fotografías en diferentes formatos, b/n y col. La colección fue identificada por Margot Benacerraf y organizada según sus pautas.

2 MARGOT BENACERRAF: pionera del Cine en Venezuela

Margot Benacerraf es una figura clave de la cultura en nuestro país. Nacida en Caracas, en el año 1926, la reconocida directora, guionista y productora de cine nacional, es considerada una de las personas más importantes del séptimo arte en Venezuela. Realizó estudios de filosofía y letras en la Universidad Central de Venezuela en Caracas. En 1944, ganó el Premio Panamericano con un ensayo. Durante muchos años, ella colaboró con diferentes revistas nacionales e internacionales, escribiendo artículos y ensayos sobre arte y otros tópicos. Más tarde escribió una obra de teatro que obtuvo el Premio instituido por el Departamento de Teatro de la Universidad de Columbia y con ello se hizo acreedora de una beca de 3 meses para estudiar en dicho Departamento (1949). Entre los años 1949 a 1951 estudió en París en el IDHEC (Instituto de Altos Estudios Cinematográficos)

En 1951, filmó su primera película, un documental sobre la vida y la obra del pintor venezolano "REVERON", presentada en el 1.er Festival Internacional de Películas de Arte (Caracas, noviembre de 1952), obteniendo el Gran Premio del Festival. "REVERON" obtiene un gran éxito en el Festival de Berlín (junio de 1953) y en el Festival de Edimburgo (agosto de 1953), seguido de excelentes críticas en otros festivales. Es mostrada en presentaciones especiales en la Cinemateca Francesa y en la Cinemateca Belga en Bruselas. Fue seleccionada en noviembre de 1953 por la Asociación Francesa



de la Crítica de Cine y Televisión para la apertura del Primer Cine de Arte y Ensayo en el Studio L'Étoile en París. Siguieron emisiones especiales en la TV francesa y alemana.

En el año 1953 obtuvo el Primer Premio en el Festival Internacional de Documentales de Arte (UCV) con el documental "Reverón" (1952), hecho que le mereció la invitación a participar en el Festival de Berlín de ese año. Asimismo, entre los años 1955 y 1956 trabajó con el escritor venezolano Miguel Otero Silva en el guion de la reconocida obra "Casas muertas". En su documental "*Reverón*" (1952) registró para la posteridad el mágico universo de un artista plástico genial, y siete años después con "*Araya*" (1959), realizó un hermoso poema visual sobre las salinas y los habitantes de esa árida zona del Oriente venezolano. Con Araya pasó a la historia como el único director venezolano que hasta la fecha ha obtenido dos grandes premios en el Festival Cinematográfico Internacional de Cannes: el Premio Internacional de la Crítica (FIPRESCI) Y el Premio de la Comisión Superior Técnica del Cine Francés.

Margot vivió, pensó y sintió en imágenes. Su pasión por el cine fue inagotable. El destino la convirtió en un puente entre Francia y Venezuela desde sus estudios en el IDHEC de París, pasando por su vínculo con figuras como Henri Langlois, François Truffaut y Alain Resnais, entre otros. Además de ser una reconocida directora, guionista y productora a nivel internacional, realizó una incansable labor en el terreno de la promoción y difusión audiovisual en nuestro país. Con el fin de asegurar la conservación del material fílmico y promover lo mejor del cine universal, en 1966 fundó la Cinemateca Nacional, institución que ha tenido una enorme y decisiva influencia en el desarrollo de los cineastas venezolanos. Ese mismo año impulsó el Plan Piloto Amazonas con el propósito de llevar la cultura, a través de unidades móviles fluviales, a los rincones más recónditos del país. Este plan tuvo un importante reconocimiento por parte de la UNESCO al ser considerado uno de los logros más interesantes en Latinoamérica. En 1991 creó Fundavisual Latina, institución que llevó adelante una serie de actividades — festivales nacionales e internacionales, concursos, foros, talleres — destinadas al fomento, difusión y defensa del cine y la televisión latinoamericanos. Por todos los logros obtenidos durante su carrera, en 1995 le fue otorgado el Premio Nacional de Cine.

Su actividad no cesó con el paso de los años. Para seguir apoyando y difundiendo el cine en Venezuela, en 2013 creó la *Fundación Audiovisual Margot Benacerraf*. El eje central de este proyecto son las Videotecas, que llevan su nombre, y que funcionan en la Escuela de Artes y la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela, ofreciendo a estudiantes, profesores, investigadores y público en general, un espacio académico para el estudio y consulta del cine mundial.

Margot Benacerraf, una mujer que rompió parámetros en su época, pionera del séptimo arte en Venezuela, logró impulsar las artes audiovisuales venezolanas y latinoamericanas de los siglos XX y XXI construyendo un hermoso legado para las futuras generaciones.

3 DESCRIPCIÓN DE LA COLECCIÓN

La colección de fotografía de Margot Benacerraf forma parte del Archivo Documental de la Fundación. Esta colección la conforman 4.450 fotografías en distintos formatos y técnicas. La misma se encuentra digitalizada, identificada, organizada y preservada de acuerdo a lineamientos (FIPRESCI) Y el Premio de la Comisión Superior Técnica del Cine Francés.

Margot vivió, pensó y sintió en imágenes. Su pasión por el cine fue inagotable. El destino la convirtió en un puente entre Francia y Venezuela desde sus estudios en el IDHEC de París, pasando por su vínculo con figuras como Henri Langlois, François Truffaut y Alain Resnais, entre otros. Además de ser una reconocida directora, guionista y productora a nivel internacional, realizó una incansable labor en el terreno de la promoción y difusión audiovisual en nuestro país. Con el fin de asegurar la conservación del material fílmico y promover lo mejor del cine universal, en 1966 fundó la Cinemateca Nacional, institución que ha tenido una enorme y decisiva influencia en el desarrollo de los cineastas venezolanos. Ese mismo año impulsó el Plan Piloto Amazonas con el propósito de llevar la cultura, a través de unidades móviles fluviales, a los rincones más recónditos del país. Este plan tuvo un importante reconocimiento por parte de la UNESCO al ser considerado uno de los logros más interesantes en Latinoamérica. En 1991 creó Fundavisual Latina, institución que llevó adelante una serie de actividades — festivales nacionales e internacionales, concursos, foros, talleres — destinadas al fomento, difusión y defensa del cine y la televisión latinoamericanos. Por todos los logros obtenidos durante su carrera, en 1995 le fue otorgado el Premio Nacional de Cine.

Su actividad no cesó con el paso de los años. Para seguir apoyando y difundiendo el cine en Venezuela, en 2013 creó la *Fundación Audiovisual Margot Benacerraf*. El eje central de este proyecto son las Videotecas, que llevan su nombre, y que funcionan en la Escuela de Artes y la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela, ofreciendo a estudiantes, profesores, investigadores y público en general, un espacio académico para el estudio y consulta del cine mundial.

Margot Benacerraf, una mujer que rompió parámetros en su época, pionera del séptimo arte en Venezuela, logrando impulsar las artes audiovisuales venezolanas y



latinoamericanas de los siglos XX y XXI construyendo un hermoso legado para las futuras generaciones.

La colección de fotografía de Margot Benacerraf forma parte del Archivo Documental de la Fundación. Esta colección la conforman 4.450 fotografías en distintos formatos y técnicas. La misma se encuentra digitalizada, identificada, organizada y preservada de acuerdo a lineamientos internacionales y a las necesidades de la colección. Como todo el Archivo Documental, la colección de Fotografía se encuentra a disposición de investigadores en el área de la imagen, de la historia de la fotografía e interesados en la biografía de Margot Benacerraf.

Es así como tenemos la siguiente clasificación:

- Vida en familia
- Vida de Margot Benacerraf
- Reverón y Araya
- Proyectos no realizados:
 - Casas Muertas
 - La cándida Eréndira y su abuela desalmada
- Otras investigaciones
 - Instituto Nacional del Folclore (INIDEF)
 - Instituto Nacional de Bellas Artes (INCIBA)

3.1 Vida en familia (914 fotografías)

La fotografía siempre estuvo presente en la vida de su familia, sus padres registraron gran parte de su vida a través de este medio, y es así como allí podremos ver las actividades de la familia Benacerraf a través de sus viajes, fiestas, nacimientos de sus hijos, reuniones familiares, paseos, fotografías de los familiares más cercanos, entre otras. Es en los años 80 cuando Margot Benacerraf se encargó de rescatar y recopilar el material fotográfico relativo a su familia, el cual data desde comienzos del siglo XX hasta los años 50. Con el fallecimiento de su padre, esta práctica dejó de ser una constante y se evidencia al no existir registros fotográficos del núcleo familiar a partir de ese período.

Es importante acotar que, a partir de los años 70, comienzan a hacer acto de presencia en este archivo, fotografías de sus sobrinos y descendencia, su familia más cercana.

Este grupo de fotografías está conformado por imágenes en las que, además del registro familiar, se pueden apreciar fotografías realizadas por los reputados estudios fotográficos de principios del siglo XX, existentes en Caracas, Manrique y Cía., y el

Estudio O'Brien y Pietri. Entre los formatos existentes, tenemos algunas cartas de visita, un formato muy popular por sus dimensiones, 3 x 2 pulgadas. El archivo no posee la mayoría de los negativos, solo los positivos en un estado de conservación aceptable. Las fotografías parecen ser todas reproducidas de negativos de 35 mm, con excepción de las de estudio, que posiblemente fueron realizadas en placas de vidrio en formato 8 x 10", lo cual se puede deducir por la calidad de las imágenes.

3.2 Vida de Margot Benacerraf – 1926-2024 (1.522 fotografías)

El hecho de haber tenido un padre fascinado con la fotografía permitió que la vida de Margot Benacerraf fuera registrada desde antes de nacer; así se pudo construir un ensayo fotográfico muy completo sobre ella.

Este grupo de fotografías da cuenta de la vida de Margot Benacerraf desde antes de nacer hasta su último cumpleaños celebrado en 2023. Las fotos de su niñez, adolescencia y llegada a la mayoría de edad (18 años) fueron extraídas de las fotografías familiares existentes y, de esta manera, se pudo agrupar la secuencia de su vida.

Es a partir de 1944 cuando Margot Benacerraf empieza a destacar en su vida académica. Durante este año, se hace acreedora del primer premio del concurso de ensayos promovido por el Ministerio de Educación Nacional, para conmemorar el "Día Panamericano", con un ensayo sobre el Ideal Panamericano del Libertador. Más tarde, en 1947, participó en el Concurso Literario Teatral organizado por su casa de estudios, el Liceo Andrés Bello, con la obra "Creciente", ganando el Primer Premio que resultó en la puesta en escena de dicha obra en el país y una beca de estudio durante 3 meses en el Departamento de Teatro de la Universidad de Columbia en NYC, donde estudió dramaturgia. Podríamos decir que en su estadía en la Universidad de Columbia fue donde comenzó su interés por el Séptimo Arte. Por una serie de circunstancias, protagonizó el documental de un joven que estudiaba cine. Es así como poco a poco se va enamorando del cine y, de 1949 a 1951, estudia en el Instituto de Altos Estudios Cinematográficos (IDHEC), en la ciudad de París, en Francia.

Este grupo de fotografías se encuentra organizado en 4 etapas en orden cronológico, para una mejor comprensión del desarrollo de la vida de Margot Benacerraf. Las mismas se encuentran identificadas en un 90%.

3.2.1 1 Etapa 1926 -1944

En este grupo se encuentran las fotografías relativas a su niñez y adolescencia, es en este periodo donde están representados sus hermanos, padres y familiares cercanos en diferentes actividades. Aquí encontramos fotografías de su primer viaje en el



transatlántico Virgilio a Europa a la edad de 3 y 1/2 años en 1929. Viaje en el cual conoció a la familia de sus padres. Le siguieron 2 viajes más en trasatlántico, el segundo en 1932 y el último en 1939.

Su vida estudiantil fue muy activa; participó en todas las actividades extracurriculares de su liceo. Es así como se involucra en las actividades del comedor escolar, del Dispensario Estudiantil y de la clínica dental. A la par, participo en varios concursos literarios promovidos por el Ministerio de Educación Nacional, ganando un importante premio literario.

Este período abarca los primeros 18 años de su vida.

3.2.2 Etapa 1944 -1964

Es en esta etapa donde podremos seguir la vida de MB, entrando en la adultez. En 1947, ganó el 1.er lugar del Concurso Literario Teatral organizado por el Liceo Andrés Bello y dirigido a estudiantes universitarios, preuniversitarios y liceístas de toda la República. En ese momento, Margot Benacerraf era estudiante preuniversitaria del Instituto Pedagógico de Caracas. El premio fue una beca de tres meses para estudiar teatro en el Departamento de Dramaturgia de la Universidad de Columbia en Nueva York, donde comenzó su pasión por el séptimo arte. En 1948 viaja a la Argentina, donde reside un año y decide aprovechar su estadía para estudiar letras en la Universidad de Buenos Aires, donde hace amistad con poetas y escritores.

En 1950 ingresa en el Instituto de Altos Estudios Cinematográficos, donde cursa estudios en Dirección de Cine. En este período, se tiene registro de sus viajes a Nueva York en 1947-1948, Argentina durante los años 1948-1949, Francia, España, Londres, Marruecos, México, Brasil, a los festivales internacionales de cine, su vida de estudiante en París, así como también su vida en Caracas, sus amigos y sus actividades.

Es importante mencionar que es en este período donde se encuentran las fotografías de sus premios obtenidos en el XII Cannes Film Festival, por su película "Araya".

3.2.3 Etapa 1965-1979

En este grupo de fotografías se encuentra el registro de su regreso a Caracas después de muchos años de ausencia. Su regreso obedeció a la solicitud del recién creado Instituto de Cultura y Bellas Artes (INCIBA) para dirigir el área audiovisual. Este grupo de fotografías da cuenta del desarrollo profesional de MB en el INCIBA, el Ateneo de Caracas y personal. También se encuentran registros de su círculo de amigos más cercanos. Aquí tenemos las fotografías que nos dan cuenta de la inauguración de la

Cinemateca Nacional, del Plan Amazonas, de la Escuela Cine-Centro Ateneo, hasta la visita del gran cineasta italiano Roberto Rossellini, a quien ella trajo al país a mediados de 1965.

3.2.4 Etapa 1980 hasta 2024

Es a partir de los 80, cuando MB es reconocida por toda su labor a favor del cine nacional; se hace acreedora del Premio Nacional de Cine. Otros reconocimientos, premios y condecoraciones son obtenidos. En 1991, crea Fundavisual Latina a solicitud de Gabriel García Márquez. Aquí comenzó otra etapa en términos de docencia, difusión y formación concernientes al cine, fundación que estuvo activa hasta el año 2002. Es durante estos doce años de funcionamiento que esta Fundación propone cada año actividades diferentes para fortalecer los lazos del sector de cine, televisión y video entre sí con festivales, concursos, encuentros, foros, seminarios, talleres, muestras de cine documental no solo para Venezuela sino además para el ámbito latinoamericano.

Es así como se crean los festivales latinoamericanos y del Caribe de cortometrajes en cine y video, con sede en Caracas, el primer Festival del Cine Venezolano y la muestra de Cine Documental Latinoamericano: Testimonios, Memoria y algo más. Son muchas las actividades registradas en estos años. A raíz de la creación de la Fundación Audiovisual Margot Benacerraf en 1993, se crean las videotecas Margot Benacerraf I y II, ambas instaladas en la Universidad Central de Venezuela, cuyo objetivo es poner al servicio de estudiantes, profesores e interesados la historia del cine mundial y venezolano a través de la colección de películas a las que se tiene acceso en línea.

3.3 Foto fija (1.186 fotografías)

Registros relativos a la producción de las 2 películas realizadas por Margot Benacerraf. Las mismas siguen siendo utilizadas para la promoción, la documentación y la atención a los investigadores. Es un cuerpo de trabajo muy importante en términos de la difusión de su obra cinematográfica. Este grupo de fotografías tiene mucha demanda por parte de los investigadores e interesados en su obra.

- Reverón: 408 fotos fijas
- Araya: 778 fotos fijas

3.3.1 Reverón 1952

Investigación



- Registros fotográficos relativos a entrevistas con el pintor Armando Reverón en el Castillete.

- Fotografías de las obras (pinturas) del pintor Armando Reverón, a ser utilizadas en la filmación.

- Trabajos preparatorios del guion.

Making off (preparación de la película)

- Selección de la obra pictórica de Armando Reverón en manos de coleccionistas privados.

- Selección de fotografías existentes sobre el personaje (Reverón)

- Selección de los lugares donde se hicieron las tomas durante la filmación (playas, castillete de Reverón, taller de las muñecas, etc.).

Montaje

- Indicaciones con imágenes sobre paneos, zoom in, zoom out, close-ups, etc.

Promoción

- Participación en festivales internacionales:

Cannes - Francia, Santa Margarita Ligure - Italia, Karlovy Vary – Praga, Festival de Cine de Berlín – Alemania, Festival de Cine de Edimburgo – Escocia.

- Otras actividades tales como entrevistas en radio, prensa y TV.

3.3.2 Araya 1959

Investigación

Locaciones (castillo, salinas, pueblos)

Personajes: Familia Ortiz (pesca), Familia Salazar (salina), Familia Pereda (alfarería)

Making of (preparación de la película)

- Preparación escenas

- Filmación de personajes, escenarios, etc.

Escenas de la película

- algunas tomas de secuencias de las películas

Montaje

- MB en el cuarto de edición en París

3.3.3 Cannes

- Premiación, medalla, diploma, recepción

3.3.4 Promocion

Participación en festivales internacionales de cine: XIIavo Festival de Cannes. Francia, 1959, XII Festival Internazionale del Film di Locarno. Italia, 1959, Biennale di Venezia. XX Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica. Italia, 1959.

Otros: Fotografías para teatros, marquesinas, prensa, etc., afiches, entrevistas en prensa, radio y TV.

3.4 Proyectos especiales

Se refiere a 2 proyectos filmicos que, si bien fueron muy avanzados en su preproducción (investigación, fotografías, selección de paisajes, personajes, guion técnico, etc.), nunca fueron realizados. De la Cándida Eréndira existe el script.

- **Casas Muertas: 206 fotografías.** Basada en el libro del escritor venezolano, Miguel Otero Silva.

- **La increíble y triste historia de la Cándida Eréndira y su abuela desalmada: 379 fotografías.** Basada en el cuento del escritor colombiano Gabriel García Márquez.

- **Otras investigaciones: 243 fotografías.** Los Andes, el Llano y la Costa de Venezuela. Investigaciones realizadas con anterioridad a la producción de Araya.

4 ORGANIZACIÓN DE LA COLECCIÓN

Esta colección fue organizada por su dueña y respondía a la forma como siempre le eran solicitadas las fotografías; básicamente, estaba organizada en grandes lotes de acuerdo a un tema específico. Ejemplo: filmación de la película Araya, INCIBA, Plan Piloto Amazonas, Reverón, Picasso, Centro Cine Ateneo, Cinemateca Nacional, amigos cercanos, Fundavisual Latina, entre otras.

Estas materias se han ido ampliando con el tiempo y se les ha dado una organización más acorde con el desarrollo de la actividad profesional de Margot Benacerraf.

Es así como se llegó a 4 grandes grupos que compilan las etapas fundamentales de su vida y desarrollo profesional. 1- Vida en Familia, 2- Vida de Margot Benacerraf, 3- Fotografía Fija de sus 2 producciones cinematográficas Araya y Reverón, 4- Proyectos Especiales y dentro de cada grupo subdivisiones para mayor facilidad en la búsqueda



de las imágenes. Dentro de cada grupo, las fotografías están organizadas en orden alfabético.

No es una colección muy numerosa, pero sí muy rica en información sobre Margot Benacerraf.

5 ALMACENAMIENTO Y CONSERVACIÓN

En la planificación del depósito de la colección de fotografía, fueron tomadas en cuenta 2 importantes premisas, decisivas ambas para la mejor preservación y almacenamiento de los materiales. A saber: 1- Materiales libres de ácido para proteger la fotografía y los negativos del polvo, la grasa, las roturas, entre otros (sobres, protectores, cajas) y evitar agregar más problemas de inestabilidad química a los ya existentes. De igual manera, se escogió estantería metálica abierta para colocar en ella los materiales en sus respectivas cajas libres de ácido. 2- Aire acondicionado y humedad relativa aceptables sin variaciones extremas. Es importante mantener el depósito de la colección a oscuras mientras no se esté trabajando en él y algo muy importante es mantener el depósito libre de polvo.

Tener normas para el uso de las fotografías cuando se trabaje con ellas, bien sea en su identificación, en el préstamo a los investigadores o en su organización, es un instrumento de gran valor para evitar el deterioro de las fotografías o negativos debido al mal manejo de los mismos.

La colección de fotografía se encuentra almacenada en diferentes tipos de estuches de conservación, todos libres de ácido, siguiendo los parámetros internacionales. Es así como en el Archivo de la Fundación se utilizan cajas de archivo, álbumes, sobres libres de ácido, fundas individuales de polipropileno en diferentes formatos (8X10, 7X5, 6X4, 35 mm) para ser utilizados en la protección de fotografías, negativos, diapositivas, etc.

Todo este material se encuentra almacenado en el depósito de la colección, en estantería metálica abierta. El depósito está climatizado y permanece cerrado y sin iluminación de ningún tipo permanentemente.

Para este año, se tiene en planes la adquisición de más cajas de archivo libres de ácido y sobres transparentes de polipropileno para la protección y almacenaje del material rezagado que se encontró en la Biblioteca particular de Margot Benacerraf, al cual tuvimos acceso a finales del 2025

La colección se encuentra en muy buen estado de conservación. Desde hace muchos años se le ha dado prioridad a su protección y almacenamiento; estamos conscientes de la importancia de este registro fotográfico. Esta tarea continuará en el

tiempo. Resguardamos la memoria para las generaciones futuras. Siempre fue el lema de nuestra querida Margot Benacerraf.

6 ACCESO A LA COLECCIÓN

La colección se puede acceder de 2 maneras:

Manualmente:

Acceso a las fotografías originales "in situ"; para ello, se dispone de índices con el contenido de la colección. La codificación existente es la misma empleada para las fotografías digitalizadas.

Digitalmente:

La colección se encuentra digitalizada en casi su totalidad, faltando por este proceso un remanente de fotografías ($\pm 10\%$) encontradas en la biblioteca personal de Margot Benacerraf, después de su fallecimiento.

La digitalización fue un proyecto desarrollado por un estudiante de bibliotecología, que lamentablemente nunca se completó en términos de la descripción general del material, cuyo paso final era la base de datos de la colección. Esperamos concluir esta etapa de la base de datos en el presente año. Aunque no disponemos de la información automatizada, el acceso a la colección es bastante sencillo, pudiendo ubicarse las fotografías en poco tiempo para su consulta o préstamo para publicaciones y exposiciones.

El proceso de digitalización forma parte de la preservación de cualquier colección que se encuentre a disposición de los investigadores e interesados en general, ya que pueden tener la información sin la manipulación del objeto original; es muy importante, sobre todo en colecciones históricas donde los materiales ya tienen un paso en el tiempo y un deterioro causado por la manipulación inadecuada, las condiciones ambientales y el mal almacenamiento.

6.1 Proceso de digitalización

La Sra. Margot quedó gratamente impresionada con el proyecto presentado; solo el hecho de no tener que prestar sus originales cada vez que le hacían una entrevista de prensa o necesitaban imágenes para artículos o alguna publicación, de ahí que comenzara a seleccionar el material a ser digitalizado. El proceso fue muy minucioso; hubo sesiones de trabajo con la Sra. Margot para la identificación y selección del material que formaría parte de la base de datos.

Se cumplieron los siguientes procesos antes de la digitalización:



- Inventario de la colección
- Diseño del sistema de organización, clasificación y codificación de la colección.
- Identificación

Una vez finalizado el proyecto, se comenzó con el proceso de organización siguiendo la codificación establecida. Las fotografías fueron agrupadas siguiendo los encabezamientos de materias creados por la Sra. Margot. Organización que continúa hoy día.

Al ser este un archivo fotográfico muy importante por tratarse de la vida de la cineasta Margot Benacerraf, pionera del cine en Venezuela y en Latinoamérica. Merecedora de 2 importantes premios en el XXII Festival de Cannes en 1959, con su película "Araya", su digitalización fue una decisión muy importante en términos de preservación y acceso a la colección.

Para organizarlas en la base de datos, se establecieron tres tipos de archivos digitales, uno digital con una resolución de 300 dpi², en formato TIFF³ para lograr hacer en este formato ediciones y modificaciones que se adapten a las necesidades de curadores, investigadores y diseñadores. Para el catálogo digital, cuya resolución será de 72 dpi y en formato jpg⁴, para no utilizar mucha memoria en la base de datos y, además, a este archivo se le colocó una marca de agua⁵ para evitar copias ilícitas y preservar de esta manera el derecho de autor de la Fundación.

El catálogo digital se encuentra en baja resolución para el fácil manejo de la base de datos (catálogo público). Para el uso y préstamo de la colección a investigadores, la misma estará disponible en alta resolución.

7 CONCLUSION

Todo archivo de fotografía debe incluir en su funcionamiento estas cuatro premisas:

- Tener objetivos bien definidos para la organización, preservación y acceso a la colección.
- Disponer de mobiliario adecuado para su almacenamiento, así como de materiales de conservación para la preservación de las fotografías, negativos, diapositivas y cualquier otro formato existente en la colección.

² DPI: (dots per inch, punto por pulgada) unidad de medida de la resolución de una imagen digitalizada.

³ TIF: (tagged image file format) formato de almacenaje comprimido que permite la máxima calidad en las imágenes.

⁴ JPG: formato de compresión de imágenes con alta calidad.

⁵ Marca de agua: técnica estenográfica de ocultación de información.

- Disponer de un espacio de archivo con al menos aire acondicionado y humedad relativa aceptables.
- Crear normativas de uso del material fotográfico del Archivo tanto para el personal que trabaja con la colección como para los investigadores, estudiantes e interesados en el uso y consulta del mismo.

REFERENCIAS

CARBALLO, Thelma. **Margot Benacerraf. Vivir el Cine.** Caracas: Fundación Cinemateca Nacional, 2010.

DOCUMENTOS DE LA FUNDACIÓN AUDIOVISUAL MARGOT BENACERRAF. Varias fechas.

GRIONI, Luciana. **Margot Benacerraf.** Cuadernos Cineastas Venezolanos 9. Caracas: Fundación Cinemateca Nacional, 2009.

WEINSTEIN, Robert A. Collection, Use, and Care of Historical Photographs. Tennessee: **American Association for State and Local History**, 1978.

Recebido em 20/03/2026

Aprovado em 07/07/2026



Licença de Atribuição BY do Creative Commons
<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0>



OS DESAFIOS DE PRESERVAÇÃO E ACESSO DO ACERVO DE FILMES EM PELÍCULA DO MUSEU DE COMUNICAÇÃO SOCIAL HIPÓLITO JOSÉ DA COSTA

Preservation and access challenges of the celluloid film archives of the Museu de Comunicação Social Hipólito José da Costa

ESTELA MACHADO WINTER GALMARINO¹

LOUISE AYANG FOLGIARINI²

VIVIAN EIKO NUNES FUJISAWA³

Resumo

A pesquisa aborda os filmes em película do Museu de Comunicação Social Hipólito José da Costa (MuseCom), os desafios presentes no acervo e o trabalho técnico desenvolvido no Setor de Cinema da instituição. Apesar das dificuldades, a equipe de Cinema do MuseCom trabalha com consistência e aperfeiçoamento técnico. Destaca-se a importância dos filmes como patrimônio audiovisual para a salvaguarda da memória.

Palavras-chave

Preservação Audiovisual. Arquivos Cinematográficos.

Abstract

This research addresses the celluloid film archives of the Museu de Comunicação Social Hipólito José da Costa (MuseCom). It shows the challenges present in the

¹ Analista em Políticas Públicas e Gestão Governamental - História, lotada no Museu de Comunicação Social Hipólito José da Costa (MuseCom) onde atua no Núcleo de Acervos. Especialista em Museologia: Preservação, Gestão e Difusão pela Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo (FESPSP) e graduada em Licenciatura em História pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

² Preservadora Audiovisual do Museu da Comunicação Hipólito José da Costa (MuseCom). Especialista em Arquivos Permanentes pela Universidade Federal do Rio Grande (FURG) e graduada em Arquivologia pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

³ Analista do Governo do Estado do Rio Grande do Sul. Especialista em Preservação, Conservação e Restauro de Bens Culturais - Acervos Bidimensionais pela Universidade de Caxias do Sul (UCS) e graduada em Arquivologia pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

collection and the technical work developed in the institution's Film Department. Despite the difficulties, the MuseCom film team works with consistency and technical improvement. The importance of films as audiovisual heritage and essential for safeguarding memory is highlighted.

Keywords

Film Preservation. Film Archives.

1 INTRODUÇÃO

Ao longo das décadas, profissionais vêm trabalhando com diversos registros humanos, que servem não só como comprovação, mas como testemunhos de uma parte de suma relevância da história. Seja ela retratando os costumes de um povo ou refletindo acontecimentos, estes registros contêm informações que ajudam na compreensão do passado e assim devem ser preservados pelo máximo de tempo que for possível.

Paul Otlet (1868-1944), considerado um dos pioneiros no âmbito da documentação e ciência da informação, acreditava que a preservação informacional seria um progresso para a paz mundial, ressaltando a importância de coletar, organizar, preservar e tornar acessível o conhecimento humano contido nos mais diversos registros documentais (Vieira, 2021), sejam eles textuais, iconográficos, cartográficos, sonoros, micrográficos ou audiovisuais, sendo este último em específico o objeto de estudo desta pesquisa.

Com o advento do cinema, através do primeiro filme da história, *Roundhay Garden Scene* (1888), de Louis Le Prince, e posteriormente em 1895 com a obra *A Chegada do Trem à Estação* (1895), dos irmãos Lumière, o cinema e audiovisual foram criando novas formas de contar histórias, seja através da ficção (como os filmes do mestre do suspense, Alfred Hitchcock) ou da não ficção (como os documentários). Além disso, registros audiovisuais de acontecimentos históricos, como a chegada do homem à lua, em 1969, ou até registros do cotidiano, estas novas possibilidades de representação tornavam-se cada vez mais numerosas e diversificadas. Apesar da evolução tecnológica, tanto a mídia digital como a analógica podem se perder, e nenhum método de preservação é 100% garantido, porém existem mídias cujos estudos apontam grande risco de perda caso determinados cuidados não observados, como é a situação dos filmes em película.

No final do século 19 e durante o século 20, muitos registros fílmicos foram produzidos em película cinematográfica, sendo utilizados como suporte o nitrato de



celulose, acetato de celulose e poliéster. O primeiro destes materiais utilizados foi o nitrato, cuja fabricação para este fim se deu até meados de 1950. No final da década de 40, o acetato substituiu o nitrato, devido à alta inflamabilidade deste polímero, e posteriormente o poliéster foi sendo difundido, considerado um material menos frágil e mais resistente comparado com os anteriores. Infelizmente muitos destes filmes, sobretudo os dos primórdios do cinema, foram perdidos, notadamente em razão de incêndios ou de processos de deterioração de seus componentes, resultantes da falta de conhecimento técnico, da inexistência de espaços adequados para armazenamento, entre outros fatores. Diante desse cenário, um dos principais desafios da preservação audiovisual consiste em assegurar a integridade desses acervos por meio de procedimentos técnicos de conservação. No Museu de Comunicação Social Hipólito José da Costa (MuseCom), essa atividade de preservação é desenvolvida pelo Núcleo de Acervos, com a atuação de profissionais das áreas de história, arquivologia e museologia.

2 O MUSEU DE COMUNICAÇÃO SOCIAL JOSÉ HIPÓLITO DA COSTA

O MuseCom⁴, instituição localizada sob o endereço R. dos Andradas, 959 - Centro Histórico, na cidade de Porto Alegre, é um museu vinculado à Secretaria da Cultura do Estado do Rio Grande do Sul (RS), tendo como enfoque a história da comunicação social do RS.

Em 1972, o jornalista Sérgio Roberto Dillenburg fazia reportagens sobre instituições culturais da capital para o jornal *Correio do Povo*. Ao se deparar com um catálogo de jornais raros, como o primeiro jornal gaúcho de 1827, questionou sobre a existência desse acervo e ninguém sabia a localização desta documentação. Indignado com a situação, o jornalista escreveu uma reportagem, alertando sobre o desleixo com o armazenamento e a conservação deste material. A repercussão da matéria foi um dos pontos principais para o surgimento do museu, pois Sérgio foi convidado para trabalhar no arquivo da instituição em que se encontravam alguns destes jornais. Definido onde seria a sede do museu e com o recebimento de materiais vindos de outras instituições para incorporar o acervo, na intenção de organizá-los e preservá-los, o museu é inaugurado então em 10 de setembro de 1974 por Sérgio Roberto Dillenburg, em colaboração com o diagramador Cláudio José Batista Todeschini e a jornalista Iara de Almeida Bendati (Vignol, 2009). Desde então, o museu segue com a missão de preservar e difundir a história da comunicação e de outros assuntos

⁴ Disponível em: <https://musecom.com.br/>. Acesso em: 26 nov. 2025.

correlatos do Rio Grande do Sul (mas também abarcando documentos e objetos de origem estrangeira).

O acervo, como dito anteriormente, abarca toda parte de mídia e comunicação. Segundo Vignol (2009, p. 25): "O acervo do museu corresponde a suportes relacionados à Imprensa; ao Cinema; à Fotografia; à Televisão e Vídeo; ao Rádio e Fonografia e à Publicidade e Propaganda". Até então, o museu tem desenvolvido políticas de preservação, além de outras ações como aquisição, descrição e difusão do acervo. Em relação aos filmes em películas, estes se encontram no Setor de Cinema da instituição, que será aprofundado na sequência.

3 O ACERVO DE FILMES EM PELÍCULA DO MUSECOM

O acervo de Cinema do museu é composto por mais de 3500 títulos, entre eles filmes de ficção (sendo alguns destes exibidos em mostras de cinema no museu durante a década de 1970) e não-ficção como cinejornais, documentários, telejornais, filmes publicitários e domésticos. Alguns desses filmes preservados pelo Museu são únicos, inexistindo cópias em outras instituições de arquivos, cinematecas e museus. Estas obras audiovisuais documentam acontecimentos no âmbito político, transformações econômicas e urbanísticas, obras públicas, celebrações ligadas a patrimônios culturais regionais, festejos populares e tradições religiosas, constituindo uma parte de suma importância do patrimônio audiovisual gaúcho, além de registrarem técnicas cinematográficas, equipamentos e materiais atualmente obsoletos ou fora de fabricação. Um dos filmes raros do museu, é o *Colônias de Férias* [194?] produzido pela Produtora Cinematográfica Brasileira Leopoldis-Som (antiga produtora sediada em Porto Alegre, pioneira no audiovisual gaúcho), sendo uma relíquia local, podendo ser vista uma das cenas na Figura 1. Este filme atualmente se encontra no RJ para digitalização⁵.

⁵ No Brasil, os laboratórios de escaneamento e restauração digital de filmes em película estão localizados, em sua maioria, na região sudeste. A exemplo de outras instituições de memória, o MuseCom tem reunido orçamentos e está em busca de melhores condições de infraestrutura física para instalar seu próprio laboratório digital de imagem e som futuramente na sede do Museu).



Figura 1: Cena do filme *Colônias de Férias* [194?], de suporte nitrato de celulose, de 35mm.



Fonte: Museu de Comunicação Social Hipólito José da Costa, 2023.

Os filmes da instituição são de base de nitrato de celulose, acetato de celulose e poliéster, com bitolas de 9,5mm, 8mm, super-8mm, 35mm e 16mm. Observados os riscos derivados de sua instabilidade química e possibilidade de autocombustão derivada das variações de temperatura, os filmes de base em nitrato do museu foram enviados para uma empresa especializada no Rio de Janeiro, como o objetivo de digitalização de seus conteúdos, e finalizados estes processos, há intenção de que a custódia física destas películas seja feita pela Cinemateca Brasileira, pois essa instituição possui depósitos de filmes construídos especificamente para os materiais produzidos em base de nitrato de celulose, preparados para os riscos de alta inflamabilidade, e é a instituição técnica principal de referência na preservação audiovisual no Brasil. Os filmes de acetato são os que predominam no acervo do

museu, porém ainda se encontram algumas sobras de nitrato nas dependências do museu, em fase de identificação para posterior tratamento adequado que garanta a segurança tanto de informações quanto dos espaços de guarda.

Ressalta-se que a prioridade do acervo é para pesquisa e difusão sobre os registros culturais históricos presentes. Segundo Galmarino; Fujisawa (2024) diferentemente de outras instituições de arquivos de filmes que exibem e projetam filmes, o enfoque do Núcleo de Acervos do MuseCom é assegurar a preservação do suporte e completude das informações presentes nos filmes, dos suportes e, conseqüentemente, a integridade dos itens custodiados, visto que cada vez que uma película é projetada, o filme acaba sofrendo certa danificação. O museu já emprestou filmes para outras instituições projetarem, mas não é algo frequente, assim:

[...] ainda que o mote deste acervo não seja a difusão de produções cinematográficas de modo massivo, com uma rotina de projeções, não é redundante registrar que não se deve projetar um filme ou depositá-lo em equipamentos e aparelhos que utilizem roletes dentados ou grifas de tração para mover películas antes de proceder ao exame manual do filme. É comum que o filme antigo apresente encolhimento e a colocação nestes aparelhos antes do exame em mesa enroladeira pode causar sérios danos. (Galmarino; Fujisawa, 2024).

Para o manuseio dos filmes em película, existe um trabalho técnico específico, por isso, quem trabalha com a revisão de filmes deve juntar a literatura e a prática, pois ambas estão atreladas ao processo de aprendizado desse trabalho com os filmes. Tendo isso em vista, a seguir será detalhado o trabalho técnico que é desenvolvido no setor e os desafios da preservação dos filmes e seu acesso.

4 O TRABALHO TÉCNICO NO SETOR DE CINEMA E OS DESAFIOS DE PRESERVAÇÃO E ACESSO

No MuseCom o trabalho desenvolvido com os filmes em película se dá através da revisão, onde é feita a análise manual do filme, verificando seu estado de conservação e conteúdo intelectual. Segundo Castro (2023, p. 22): “A revisão é um trabalho essencial na preservação de filmes. Basicamente, trata-se da inspeção de um material. A forma como essa inspeção será feita depende do motivo pelo qual estamos inspecionando o material”. Nota-se que a revisão de filmes não é o único procedimento na preservação audiovisual, porém, se faz essencial neste processo e existem objetivos específicos para a inspeção de materiais, como:

- identificar e preparar para guarda um material que será incorporado ao acervo;

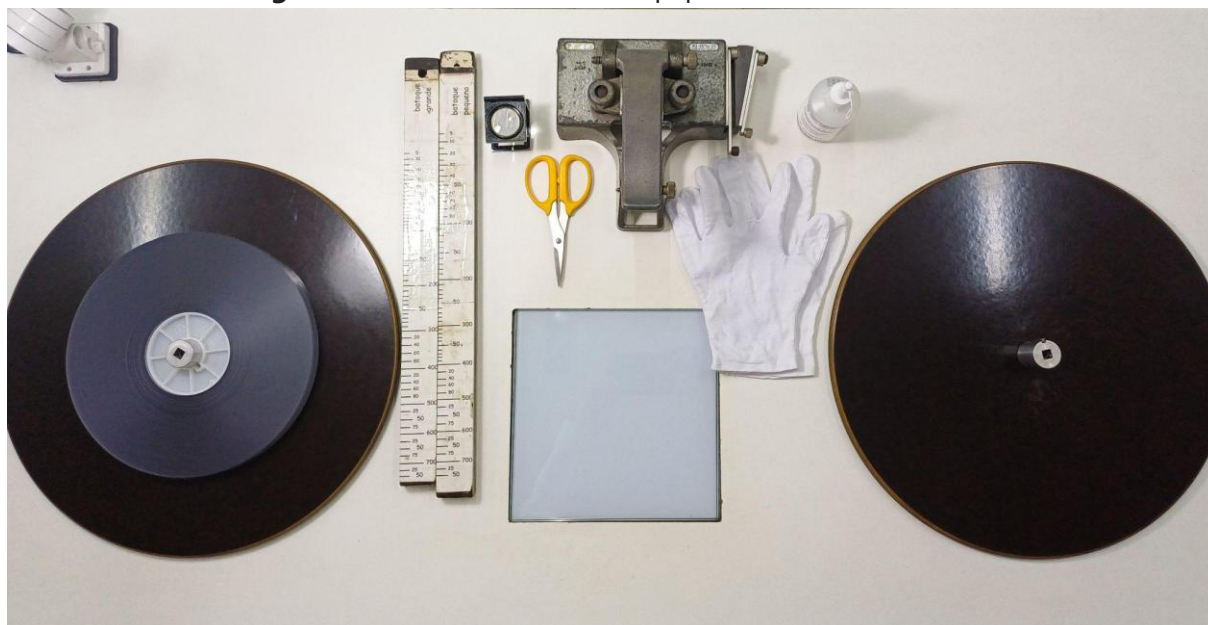


- saber em que estado determinado material se encontra;
- preparar um material para uso (projeção, digitalização, duplicação, restauração etc.);
- verificar se o material sofreu algum dano após o uso e prepará-lo para guarda. (Castro, 2023, p. 22).

A inspeção dos filmes deve ocorrer de maneira periódica, como forma de garantir que os gases que se desprendem dos suportes de nitrato e de acetato de celulose possam ser liberados prevenindo processos endógenos de acidificação. No MuseCom, é priorizado o exame de filmes em estágio de deterioração mais avançado, bem como aqueles ainda não identificados. Este procedimento compõe um conjunto de ações de conservação preventiva que, somadas à climatização e ao controle ambiental dos espaços de guarda, contribuem para a preservação de longo prazo dos materiais. Brasil (2025, p. 10) destaca, ainda: “a utilização de embalagens e mobiliário adequados, a implementação de método de trabalho coerente e acompanhado do treinamento da equipe em relação às boas práticas de conservação”.

A revisão de filmes é feita em uma mesa enroladeira, conforme pode ser visto na Figura 2, com os equipamentos específicos de auxílio para o desenvolvimento do trabalho, como: tesoura de precisão; lupa conta-fios; régua; coladeira; batoques; fita adesiva transparente; álcool 70% e isopropílico e outros. Além do uso de Equipamentos de Proteção Individual (EPIs), como jaleco, máscara, luvas de algodão. Este é um material delicado e que contém substâncias químicas, por isso não se deve prescindir da higienização da mesa enroladeira e dos objetos, além de sempre usar os EPIs. A limpeza da mesa e dos equipamentos é feita com álcool 70°. Já a higienização dos filmes, quando necessária, é realizada com tecido 100% algodão embebido em álcool isopropílico. É importante ressaltar que qualquer intervenção realizada nas películas envolve exame prévio do material a fim de diagnosticar possíveis danos (desprendimento de emulsão, ressecamento intenso, etc.) que podem impedir algumas ações de conservação preventiva.

Figura 2: Mesa enroladeira e equipamentos de trabalho.



Fonte: Museu de Comunicação Social Hipólito José da Costa, 2026.

Assim como o processo de revisão de um acervo de películas cinematográficas, a documentação e a sistematização dos dados coletados constituem um elo importante da preservação audiovisual. No MuseCom, a catalogação dos filmes preservados pela instituição ocorre em dois níveis, material ou item e obra. Para isto, foram produzidos dois modelos de fichas complementares, de catalogação e de conservação, baseados nas recomendações da Federação Internacional de Arquivos de Filmes (FIAF) e da Cinemateca Brasileira. Ambas podem ser complementadas na medida em que avançam as pesquisas e o trabalho de identificação do acervo, mas via de regra a primeira é preenchida uma vez, com o título do filme, informações sobre o produtor, diretor e outros agentes, data e local de produção, sinopse ou descrição de conteúdo. Já o preenchimento da ficha de conservação requer a análise física do item, com a indicação do tipo de material (negativo, positivo, cópia sonora, cópia de imagem, etc.), de sua extensão e duração, suporte, sistema de cor, fabricante, além de outras informações referentes ao estado de conservação em que se encontra. Com o avançar dos trabalhos, também foi criada uma ficha mais simplificada permitindo mapear de maneira mais ágil e extensa lotes de filmes ainda não catalogados.

O acervo de Cinema do MuseCom é dividido em coleções ou lotes que advém, por exemplo, de doações, depósitos e transferências. Alguns dos últimos lotes incorporados, provenientes de emissoras públicas locais, ainda não foram catalogados. Devido à necessidade de analisar e identificar preliminarmente este material, foi produzida uma ficha de inventário com informações básicas. O objetivo é agilizar a



tomada de conhecimento sobre estes objetos a fim de incluí-los nas próximas ações de digitalização e difusão da instituição, devido ao seu valor histórico. O inventário, desta forma, constitui uma ação mais extensiva e menos aprofundada sobre o acervo, mas cabe lembrar que ele “requer informações exatas e não aproximadas, porque servirá de base para as atividades subsequentes, como calcular áreas de armazenamento, tempo de execução dos trabalhos de conservação e possibilidades de acesso” (Brasil, 2025, p. 9).

Parte dos filmes ainda não catalogados e que estão sendo inventariados na instituição ficam em uma sala separada dos demais filmes em melhores condições físicas. Alguns lotes constituem salvamentos resultantes de sinistros como incêndios pelos quais passaram as emissoras e são materiais mais fragilizados. A separação é importante também no caso dos filmes em suporte de nitrato de celulose, que devem ser mantidos climatizados, em local distante de outras películas com materialidade distinta e longe de qualquer fonte de calor devido ao risco de autocombustão. As altas temperaturas e os índices elevados de temperatura e umidade são os principais agentes de deterioração deste suporte.

Além das películas de nitrato, as de acetato também apresentam instabilidade química, na qual a “síndrome do vinagre” (tendo esse nome por justamente exalar um forte cheiro de vinagre), acaba se tornando um processo irreversível de deterioração. A síndrome provoca ressecamento, fragilidade e perda da imagem, comprometendo tanto a integridade física quanto o conteúdo dos filmes. Aspectos como o calor, a umidade e o contato com materiais ácidos aceleram a síndrome, tornando essencial o acondicionamento em ambientes controlados, o monitoramento regular e a digitalização dos materiais, para assegurar a preservação da informação mesmo diante da degradação do suporte original.

No MuseCom, os filmes em base de acetato de celulose que se encontram em diferentes estágios de degradação pela síndrome do vinagre (odor, desplastificação, cristalização, liquefação ou empedramento) são mantidos separados dos demais. Esta é uma medida importante de conservação preventiva, sendo: “o vapor de ácido acético liberado pelos filmes com síndrome do vinagre pode infectar outros materiais à base de acetato armazenados nas proximidades, particularmente em uma área de armazenamento mal ventilada” (National Film Preservation Foundation, 2004, p. 14).

A ventilação na área da reserva técnica de películas cinematográficas é tão importante quanto a climatização, mas deve ser feita de maneira controlada. No Museu ela é realizada por meio de dois exaustores de ar instalados em diferentes pontos do espaço de guarda, que é dividido em 3 salas. Um dos exaustores está instalado na sala que preserva os filmes com processo já iniciado de desplastificação do acetato de

celulose pela síndrome do vinagre e permanece ligado durante o dia. Esta sala não possui climatização e é isolada das demais. O outro exaustor é ligado sempre que se percebe, por meio de exame organoléptico⁶, o aumento da concentração de gases. Este atende as duas salas restantes, conectadas por uma abertura e onde estão armazenados os filmes em melhor estado de conservação. O acionamento do sistema de exaustão não é realizado em dias muito úmidos (ou chuvosos) e quentes, a fim de evitar variações bruscas de temperatura e umidade, que são agentes de deterioração altamente danosos para os filmes.

Embora todos os cuidados sejam tomados, existem fatores que exigem alto investimento e que nem sempre conseguem plena solução, haja vista a limitação de recursos disponíveis. Por exemplo, o Brasil é um país tropical, chegando a altas temperaturas, e isso acaba sendo um fator extremamente prejudicial para os filmes, e acaba sendo o motivo dos filmes em nitrato pegarem fogo, tendo vários incêndios ocorridos ao longo da história. Conforme Reilly (2001), no calor excessivo a umidade baixa deixa o filme ressecado e quebradiço, mas também no clima de chuva a umidade aumenta, acelerando a síndrome do vinagre e proliferação de fungos. Apesar do ser humano não conseguir controlar a natureza (como a chuva e o calor), o que pode ser feito é o controle de temperatura e umidade relativa do ar dentro das salas de reserva, através de ar-condicionado e desumidificador. Deve-se entender que nenhum material vai durar para sempre, mas que é possível retardar esse processo através de ações de preservação.

No caso do MuseCom, por se tratar de edificação histórica, nem sempre é possível que as demandas de energia e equipamentos conectados seja a adequada para estabilizar os ambientes frente aos cada vez mais extremos picos climáticos. Dentro desta realidade, busca-se manter a umidade em torno de 50% e a temperatura em 18°C, que são parâmetros não ideais, mas realizáveis frente aos desafios que a situação impõe.

Uma outra questão a salientar é o fluxo de trabalho no museu, que por conter apenas duas mesas enroladeiras e equipe enxuta, composta atualmente por duas técnicas no tratamento dos acervos em película, a execução do trabalho acaba se tornando menos ágil. Mas isso de modo algum quer dizer que a revisão deve ser feita de modo apressado, principalmente pela fragilidade do filme, deve se ter delicadeza no momento do trabalho.

⁶ Exame organoléptico: avaliação realizada através dos sentidos humanos, especialmente do olfato, para identificar alterações perceptíveis nos materiais, como a presença de odores característicos decorrentes da deterioração.



Em relação a disponibilidade desse material para acesso, atualmente o MuseCom tem em sua base de dados⁷ alguns filmes já digitalizados, porém para a digitalização de filmes é necessária uma significativa verba financeira, além de todo tratamento externo com o filme e a descrição das informações coletadas sobre a obra para colocar na base de dados. A digitalização é importante, porém ela é dispendiosa financeiramente, exige preparação atenta do material a enviar, e portanto, o museu deve focar na conservação dos filmes em película e não só concentrar o investimento na digitalização, buscando um equilíbrio, pois sem ações de conservação preventiva adequadas, não existirá mais a possibilidade de digitalização daquilo que já se perdeu. Para todo esse processo, tanto de revisão, como de digitalização, é ideal existirem mais profissionais com o conhecimento específico técnico, e aqui entra-se em outro tópico.

Apesar da equipe que trata de películas ter feito diversos cursos e formações complementares no âmbito da preservação audiovisual e ainda que trabalhem no museu ou desenvolvam atividades dentro desta área, entende-se que ainda há pouco conhecimento acerca das realizações conquistadas tendo em vista a quantidade de desafios enfrentados. Atualmente, apenas alguns cursos de graduação e pós-graduação estão abordando essa temática, mas ainda assim há uma grande defasagem na região sul. Seria importante que cursos voltados ao cinema e os de ciências da informação tivessem em algum momento da graduação uma ênfase neste tipo de suporte. No Rio Grande do Sul, são pouquíssimos profissionais que têm experiência no manuseio de filmes em película ou até com outros documentos audiovisuais (como VHS e outras mídias analógicas). A carência de profissionais na área pode afetar futuramente a preservação deste acervo e de outros que padecem da mesma falta de conhecimento técnico, que é bastante específico.

Existem excelentes manuais de preservação audiovisual, porém é importante que a técnica para o correto manuseio seja apresentada na prática, visto que é um trabalho bem específico com várias nuances, que dificilmente é assimilado somente pela leitura. A memória acaba se tornando frágil, e são pessoas com conhecimento que podem perdurar a memória do mundo.

Outro desafio que não somente o museu enfrenta, mas outras instituições também são filmes incompletos, muitas vezes sem créditos iniciais e sem alguma ficha anterior identificando, tornando a tarefa de revisão mais complexa, pois a identificação do conteúdo é um ponto crucial da revisão. Se for um longa-metragem é mais acessível encontrar informações (caso o revisor identifique algum ator, atriz ou cena de um filme), porém muitos registros são regionais e bem específicos, que acabam não tendo

⁷ Disponível em: <https://acervos.musecom.rs.gov.br/cinema/>. Acesso em: 18 jan. 2026.

dados disponíveis online. No entanto, positivamente existem diversos filmes na instituição com fichas de identificação, com títulos e outras informações na própria obra, salientando que não basta manter a película em si, mas sim analisar as produções, publicações, fichas e demais materiais de apoio encontrados. Descartes por falta de conhecimento são comuns, por isso a importância da consulta a quem faz o tratamento antes de qualquer eliminação é fundamental para o tratamento correto destes itens.

Apesar das dificuldades, a equipe que compõe o Setor de Cinema do MuseCom atua com elevado grau de consistência, comprometimento e rigor profissional no desenvolvimento de suas atividades. O trabalho é pautado pela precisão nos procedimentos e pelo constante aperfeiçoamento técnico, pensando na grande responsabilidade envolvida na salvaguarda de um acervo fílmico constituído em base de película de nitrato, acetato e poliéster, cujas características materiais exigem cuidados específicos, monitoramento contínuo e conhecimento especializado.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os filmes em película, enquanto documentos históricos e culturais, são de enorme relevância para a constituição da memória mundial. Estes configuram-se como registros complexos de práticas, eventos, modos de vida e expressões simbólicas de diferentes períodos do passado, histórias de ficção e não ficção. Enquanto patrimônio audiovisual, os filmes em película carregam múltiplas camadas de significado e demandam abordagens específicas de preservação, constituindo um vestígio importante das manifestações humanas.

A preservação desse patrimônio, no entanto, apresenta diversos desafios, especialmente em função da fragilidade dos suportes fílmicos, entre outros fatores. Nesse contexto, o trabalho de revisão dos acervos audiovisuais assume papel fundamental, uma vez que possibilita o reconhecimento do estado de conservação dos materiais, além da identificação de seu conteúdo informacional. Trata-se de uma etapa que exige atenção contínua, conhecimento técnico e responsabilidade institucional, pois decisões tomadas nesse momento impactam diretamente a longevidade dos acervos e as possibilidades de acesso e difusão dessas memórias.

Ainda que a importância da preservação audiovisual seja amplamente reconhecida em documentos como a Recomendação para a Salvaguarda e a Preservação de Imagens em Movimento publicada em 1980 pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO) e iniciativas internacionais voltadas à salvaguarda do patrimônio cultural como a FIAF e nacional como Associação Brasileira de Preservação Audiovisual (ABPA), ainda observa-se que o tema permanece pouco explorado nos espaços de formação acadêmica, apesar de



alguns cursos de graduação já estarem fomentando esta temática. Cursos que formam profissionais diretamente ligados ao manuseio de arquivos como Arquivologia, História, Museologia e áreas afins, pouco abordam documentos audiovisuais. Essa lacuna contribui para a escassez de profissionais e pouca visibilidade do assunto no âmbito acadêmico.

Diante dessa constatação, torna-se imprescindível o fomento do debate sobre patrimônio audiovisual no âmbito universitário, ampliando sua presença nos currículos, nas pesquisas acadêmicas e nas práticas extensionistas. A inserção desse tema na formação inicial e continuada dos profissionais que atuam com acervos não apenas fortalece o campo da preservação, como também promove uma compreensão mais ampla do audiovisual enquanto fonte histórica e objeto de memória. Ressalta-se a relevância de um diálogo interdisciplinar entre diferentes áreas do conhecimento para enfrentar os desafios envolvidos na preservação audiovisual.

Apesar das limitações estruturais, financeiras e humanas que marcam a realidade de muitas instituições de memória no Brasil, é necessário reconhecer e valorizar os esforços realizados no cotidiano do trabalho com acervos audiovisuais. No caso do Museu de Comunicação Social Hipólito José da Costa, as ações desenvolvidas no setor de Cinema demonstram o compromisso com a preservação do patrimônio audiovisual, mesmo em contextos adversos. O trabalho de revisão de filmes em película, conduzido por uma equipe reduzida, evidencia o processo mais lento de trabalho, porém, caracterizado por pequenas ações que somadas, produzem impactos significativos ao longo do tempo.

Essa característica do trabalho de preservação não diminui sua relevância; ao contrário, reforça a importância da constância, da atenção aos detalhes e da responsabilidade envolvida na guarda da memória coletiva. Cada ação de trabalho com estes materiais contribui para garantir que esses registros audiovisuais não se percam de forma brusca, assegurando sua permanência o máximo de tempo possível e potencial uso de pesquisa por estudiosos em geral, pensando assim em seu acesso.

Por fim, a preservação da memória audiovisual não deve ser compreendida como uma tarefa restrita somente aos grupos específicos de preservação, mas como uma responsabilidade compartilhada, que demanda a ampliação do debate público sobre o tema. Incentivar discussões sobre patrimônio audiovisual, tanto dentro quanto fora do ambiente universitário, é fundamental para fortalecer a consciência coletiva sobre o valor desses acervos. As iniciativas realizadas pelo MuseCom, especialmente as efetuadas pela equipe técnica do Cinema, reafirmam o papel da instituição como agente ativo na defesa da memória, demonstrando que, mesmo diante de inúmeras

dificuldades, é possível atuar de forma comprometida na luta pela preservação do patrimônio audiovisual.

REFERÊNCIAS

- BRASIL. Ministério da Cultura. Secretaria do Audiovisual. **Manual de Referência de Condições Técnicas e Infraestrutura para Acervos e Arquivos Audiovisuais Brasileiros**. Elaborado por Maria Fernanda Curado Coelho. Brasília: MinC, 2025. Disponível em: <https://www.gov.br/cultura/pt-br/centrais-de-conteudo/publicacoes/manual-de-referencia-de-condicoes-tecnicas-e-infraestrutura-para-arquivos-audiovisuais-brasileiros/manual-de-referencia-de-condicoes-tecnicas-e-infraestrutura-para-arquivos-audiovisuais-brasileiros.pdf>. Acesso em: 03 dez. 2026.
- CASTRO, Natália de. **Revisão de Filmes**: Manual básico. 1 ed. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 2023. Disponível em: <https://mam.rio/publicacoes/revisao-de-filmes-manual-basico/> Acesso: 02 dez. 2025.
- GALMARINO, Estela Machado Winter; FUJISAWA, Vivian Eiko. **Manual de boas práticas na gestão de acervos de películas**. Rio Grande do Sul: Museu de Comunicação Social Hipólito José da Costa, 2024. Disponível em: <https://biblio.cultura.rs.gov.br/cgi-bin/koha/opac-retrieve-file.pl?id=247c1b5633fc4ddc2f8fac3b6f755020>. Acesso em: 01 dez. 2025.
- NATIONAL FILM PRESERVATION FOUNDATION. **The Film Preservation Guide**. São Francisco: 2004, 133p. Disponível em: <https://www.filmpreservation.org/preservation-basics/the-film-preservation-guide>. Acesso em: 03 dez. 2025.
- REILLY, James M. **Guia do Image Permanence Institute (IPI) para armazenamento de filmes de acetato**. Tradução de Luiz Antonio Cruz Souza. Rio de Janeiro: Projeto Conservação Preventiva em Bibliotecas e Arquivos: Arquivo Nacional, 2001. Disponível em: <https://www.arqsp.org.br/wp-content/uploads/2017/07/40.pdf>. Acesso em: 07 dez. 2025.
- VIEIRA, Sônia Chagas. **Difusão do conhecimento em Paul Otlet - a Rede Universal de Documentação**: uma história em movimento. Tese (Doutorado em Difusão do Conhecimento) - Programa de Pós-graduação Multi-institucional em Difusão do Conhecimento, Salvador, 2021. Disponível em: https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/34863/1/VIEIRA_Sonia%20Chagas_Tese%20final_22_02_22.pdf. Acesso em: 01 nov. 2025.
- VIGNOL, Ana Letícia de Alencastro. **Acesso limitado**: as lacunas da informação institucional do Museu de Comunicação Social Hipólito José da Costa. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Arquivologia) - Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/22781/000740185.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 01 nov. 2025.



Recebido em 19/01/2026

Aprovado em 15/08/2026



Licença de Atribuição BY do Creative Commons
<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0>



PRESERVAÇÃO DO ACERVO FILMOGRÁFICO DO ARQUIVO PÚBLICO DO DISTRITO FEDERAL: especificidades e desafios de um arquivo regional

Preservación del acervo cinematográfico del Archivo Público del Distrito Federal: especificidades y desafíos de un archivo regional

Preservation of the film collection of the Federal District Public Archive: specificities and challenges of a regional archive

LILA SILVA FOSTER¹

DÉBORA LÚCIA VIEIRA BUTRUCÉ²

WILSON CARLOS JARDIM VIEIRA JÚNIOR³

Resumo

O presente artigo contextualiza o projeto “Preservação do Acervo Filmográfico do Arquivo Público do Distrito Federal: pesquisa, tratamento e digitalização” dentro da trajetória do Arquivo Público do Distrito Federal (ArPDF) trazendo apontamentos sobre os desafios e avanços empreendidos no trabalho com o seu acervo filmográfico. Em um contexto mais amplo, investigaremos a especificidade das coleções audiovisuais dentro de arquivos públicos e buscaremos traçar alguns dos desafios enfrentados pelo campo da preservação audiovisual no Brasil.

¹ Professora da Universidade do Distrito Federal (UnDF). Coordenadora Geral do Projeto Filmográfico junto ao Arquivo Público do Distrito Federal (ArPDF) com financiamento da Fundação de Amparo à Pesquisa do Distrito Federal (FAPDF). Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP) e Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som da Universidade Federal de São Carlos (UFSCAR).

² Coordenadora Técnica do Projeto Preservação do Acervo Filmográfico do Arquivo Público do Distrito Federal (ArPDF) com financiamento da Fundação de Amparo à Pesquisa do Distrito Federal (FAPDF). Mestre em Comunicação e graduada em Cinema, ambos pela Universidade Federal Fluminense (UFF).

³ Coordenador pelo Instituto Latinoamerica do Projeto Preservação do Acervo Filmográfico do Arquivo Público do Distrito Federal (ArPDF) com financiamento da Fundação de Amparo à Pesquisa do Distrito Federal (FAPDF). Doutor e Mestre em Arquitetura e Urbanismo na área de concentração Teoria, História e Crítica pelo Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília (PPG-FAU/UnB).



Palavras-chave

Preservação. Audiovisual. Acervo filmográfico. Arquivo Público do Distrito Federal.

Resumen

Este artículo contextualiza el proyecto “Preservación del Fondo Cinematográfico del Archivo Público del Distrito Federal: investigación, tratamiento y digitalización” dentro de la trayectoria del Archivo Público del Distrito Federal (ArPDF), trayendo notas sobre los desafíos y avances emprendidos en el trabajo con su fondo cinematográfico. En un contexto más amplio, investigaremos la especificidad de las colecciones audiovisuales dentro de los archivos públicos y buscaremos delinear algunos de los desafíos que enfrenta el campo de la preservación audiovisual en Brasil.

Palabras clave

Preservación. Audiovisual. Colección de películas. Archivo Público del Distrito Federal.

Abstract

This article contextualizes the project “Preservation of the Film Collection of the Federal District Public Archive: research, treatment and digitization” bringing notes on the challenges and advances undertaken in working with its film collection. In a broader context, we will investigate the specificity of audiovisual collections within public archives and seek to outline some of the challenges faced by the field of audiovisual preservation in Brazil.

Keywords

Preservation. Audio-visual. Film collection. Federal District Public Archive.

1 INTRODUÇÃO

Em março de 2025 teve início o projeto “Preservação do Acervo Filmográfico do Arquivo Público do Distrito Federal: pesquisa, tratamento e digitalização”, realizado com o aporte financeiro da Fundação de Apoio à Pesquisa do Distrito Federal (FAPDF). O projeto é desenvolvido por pesquisadores e preservadores audiovisuais vinculados ao Instituto Latinoamerica, em parceria com o Arquivo Público do Distrito Federal (ArPDF). A iniciativa atendeu a uma demanda apresentada pelo

ArPDF para o tratamento de seu acervo audiovisual, no âmbito do edital “Programa Desafio DF”.

O presente artigo contextualiza o projeto dentro da trajetória do Arquivo Público do Distrito Federal, assim como a especificidade do acervo filmográfico sob sua guarda. Além disso, busca traçar os desafios enfrentados pelo campo da preservação audiovisual no Brasil e apresentar apontamentos sobre os avanços e desafios do trabalho empreendido no ArPDF.

1.1 Um breve histórico

A criação do Arquivo Público do Distrito Federal (ArPDF) remonta ao início da década de 1970, período em que o governo do Distrito Federal se tornou signatário do documento intitulado *Compromisso de Brasília*, resultante do Encontro de Governadores de Estado para o Estudo do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Esse compromisso recomendava o apoio do Arquivo Nacional às instituições arquivísticas estaduais e municipais, com vistas à preservação dos acervos documentais. No caso do Distrito Federal, inexistia, até então, um órgão específico responsável por essa atribuição (ArPDF, 2019).

O I Congresso Brasileiro de Arquivologia, realizado em 1972, reforçou essa necessidade ao recomendar que o Governo do Distrito Federal promovesse a instalação do Arquivo Público do Distrito Federal, integrando-o ao movimento nacional de preservação da memória, que se expandia em diversas regiões do país (ArPDF, 1983 e 1984).

Em 13 de julho de 1978, Walter Albuquerque Mello, então diretor da Divisão do Patrimônio Histórico e Artístico (DePHA), com a participação de Celina Lamounier D’Alessandro, apresentou um estudo técnico que analisava e propunha a criação do Arquivo Público. O documento apontava a urgência da adoção de medidas voltadas à preservação dos acervos documentais relacionados à história do Distrito Federal (ArPDF, 1979).

Como desdobramento desse processo, foram promulgados, em 27 de abril de 1983, pelo governador José Ornellas de Souza Filho, os Decretos nº 7.492 e nº 7.493. O primeiro colocou sob a proteção do Governo do Distrito Federal todo o acervo documental histórico da Companhia Urbanizadora da Nova Capital do Brasil (Novacap). O segundo instituiu um Grupo de Trabalho com a finalidade de estudar, propor e adotar medidas para a implantação do Arquivo Público do Distrito Federal.

A criação formal do Arquivo Público do Distrito Federal ocorreu em 14 de março de 1985, por meio do Decreto nº 8.530, que estabeleceu como sua finalidade recolher, preservar e assegurar proteção especial aos documentos arquivísticos de valor



permanente produzidos e acumulados pela Administração Direta, Indireta e pelas Fundações do Distrito Federal. Em 28 de abril de 1987, o ArPDF realizou seu primeiro recolhimento, incorporando o conjunto documental produzido e acumulado pela Novacap entre os anos de 1957 e 1960, incluindo acervos fílmicos (Distrito Federal, 1985).

Os fundos depositados na instituição registram a construção da cidade e a administração do Distrito Federal, documentos históricos fundamentais para a compreensão histórica sobre o desenvolvimento técnico, cultural e político da capital federal e de seu entorno. Dentre os fundos preservados, podemos citar, além do da Novacap, o da Administração Regional de Taguatinga, da Fundação Cultura do Distrito Federal, do Gabinete do Governador, da Fundação Educacional, entre outros arquivos públicos e privados. Tais fundos se dividem em diversas tipologias como documentos textuais, cartográficos, sonoros, iconográficos e filmográficos, para citarmos alguns dos formatos que compõem o acervo.

No que tange aos acervos audiovisuais, de acordo com o *Guia de Fundos do Arquivo Público do Distrito Federal* (2019), somam-se 5.602 itens audiovisuais presentes no acervo e, dentre esses materiais, encontramos aproximadamente 1.160 rolos de películas em suportes fotoquímicos que correspondem a cerca de 429 títulos, nos formatos 16mm, 35mm, Super 8 e 9.5mm. No presente artigo, pretende-se abordar o trabalho realizado junto ao acervo filmográfico do ArPDF nas últimas décadas e os resultados parciais obtidos pelo projeto “Preservação do Acervo Filmográfico do Arquivo Público do Distrito Federal: pesquisa, tratamento e digitalização” realizado com o aporte da Fundação de Apoio à Pesquisa do Distrito Federal (FAPDF).

2 AS ESPECIFICIDADES E OS DESAFIOS DA PRESERVAÇÃO AUDIOVISUAL

Historicamente, os arquivos nacionais e os arquivos públicos dedicaram-se à gestão do que se pode denominar tipologias documentais clássicas, como documentos textuais, iconográficos, cartas, relatórios e mapas, acumulando, ao longo de séculos, saberes e técnicas voltados à sua preservação. O cinema surgiu no horizonte da modernidade ainda no final do século XIX e, ao longo do século XX, consolidou-se como uma poderosa forma de entretenimento e, também, de documentação da realidade.

O primeiro texto a tratar da importância da preservação das imagens em movimento registradas em películas fotossensíveis, bem como da necessidade de incorporação desses materiais aos arquivos nacionais, foi o de Bolesław Matuszewski, intitulado *Une nouvelle source de l'histoire* (*Uma nova fonte para a história*), publicado em 1898. Nesse texto, o autor descreve o cinema como uma fonte mais fidedigna para

a escrita da história quando comparado à fotografia e defende sua incorporação aos arquivos:

Trata-se de dar a esta fonte talvez privilegiada da História a mesma autoridade, a mesma existência oficial, o mesmo acesso dado aos outros arquivos já conhecidos. Isto faz parte das mais altas esferas do estado, e os caminhos e meios não parecem, de resto, muito difíceis de serem encontrados. Bastará garantir às provas cinematográficas que tiverem uma característica histórica uma seção de Museu, uma área de Biblioteca, uma área dos Arquivos. O depósito oficial será instalado junto à Biblioteca Nacional, ou à do Instituto, sob a guarda de uma das Academias que se ocupam da História, ou nos Arquivos, ou ainda no Museu de Versalhes. Ainda se irá escolher e decidir. Uma vez a fundação criada, as remessas gratuitas ou mesmo interessadas não pararão de chegar (Contracampo, 2001).

O texto de Bolesław é visionário em diversos aspectos, entre os quais se destaca a identificação da necessidade de atribuir ao cinema a “mesma autoridade” conferida aos demais documentos clássicos já incorporados aos arquivos nacionais. De certa maneira, a busca pelo reconhecimento do cinema como forma de arte e como documento digno de preservação perpassa toda a história da preservação audiovisual e, em muitos contextos, essa autoridade ainda permanece não plenamente reconhecida.

A história da patrimonialização do cinema é longa e apresenta variações significativas entre países e regiões. Ainda assim, é possível demarcar a década de 1930 como o período de consolidação de instituições dedicadas à memória da arte cinematográfica, as chamadas cinematecas, voltadas primordialmente à preservação do cinema. Nesse período, o estatuto do cinema como documentação já era amplamente reconhecido, como evidencia a criação do Imperial War Museum, em 1917, voltado à salvaguarda de documentos e filmes produzidos no contexto da guerra, assim como seu reconhecimento enquanto arte, e não apenas como entretenimento (Blank, 2013; Kenz, 1996).

Focando no caso brasileiro, é possível identificar indícios de iniciativas voltadas à preservação cinematográfica já nas primeiras décadas do século XX. A iniciativa pioneira teria sido a criação de um setor dedicado ao arquivamento de filmes educativos por Edgard Roquette-Pinto, em 1910, com a implantação da Filmoteca Científica no Museu Nacional. Essa experiência, ainda carente de confirmação documental mais consistente (Souza, 2009), antecede a institucionalização mais ampla das cinematecas e demonstra uma precoce compreensão do valor científico e documental das imagens em movimento.



A criação sistemática de cinematecas e de departamentos específicos voltados à preservação de filmes em arquivos nacionais, contudo, consolida-se a partir do final da década de 1940, culminando, em meados dos anos 1950, na consolidação de dois dos mais longevos arquivos audiovisuais brasileiros: a Cinemateca Brasileira e a Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-Rio).

No âmbito dos arquivos nacionais, destaca-se o caso da Seção de Filmes do Arquivo Nacional, cuja trajetória é analisada no artigo “A seção de filmes do Arquivo Nacional no Brasil: notas sobre a trajetória de preservação de um acervo”. Esse estudo nos permite compreender parte do percurso da preservação audiovisual no interior de instituições arquivísticas que, para além da cultura audiovisual, também se dedicam à salvaguarda de outros tipos de patrimônio documental.

Como mencionado, embora existisse desde 1958, quando criada por meio de regimento aprovado na gestão de José Honório Rodrigues, a seção de filmes só passou a gerenciar documentos audiovisuais em fins de 1982 tendo realizado atividades relacionadas a microfilmes por 24 anos. O marco dessa mudança é a chegada dos depósitos do AN, em 1982, do acervo da Agência Nacional. Com a entrada desse primeiro arquivo de filmes, o serviço começou a ser organizado no sentido de buscar e sistematizar informações a partir de experiências de outras instituições com preservação de filmes. O objetivo foi dar sustentação teórico-metodológica aos procedimentos e práticas adotadas, e investimentos foram feitos na capacitação de profissionais para lidar com as peculiaridades do acervo de imagens em movimento (Lacerda; Pamplona, 2022, p. 7).

Criada em 1958, a Seção de Filmes teve sua ativação efetiva apenas em 1982, a partir da incorporação de uma nova tipologia documental ao Arquivo Nacional e da consequente necessidade de construção de um sistema organizado para sua gestão. Cabe ressaltar, nesse contexto, que a entrada dos filmes da Agência Nacional instaurou uma dinâmica inédita no trabalho arquivístico, exigindo processos de capacitação profissional e o reconhecimento do audiovisual como uma mídia específica, não necessariamente contemplada no campo formativo tradicional da Arquivologia. O sistema de preservação foi estruturado a partir do intercâmbio de experiências com outras instituições arquivísticas, do diálogo com a infraestrutura já existente no Arquivo Nacional e da contribuição de profissionais de diferentes áreas do conhecimento, evidenciando o caráter multidisciplinar inerente à preservação audiovisual.

Essa notação de diferença também marca a experiência da preservação audiovisual em um entrelugar formativo. Entre a Arquivologia, a Ciência da Informação, o Audiovisual, a Museologia e a História, a preservação audiovisual ainda se aprende, primordialmente, na prática com acervos e a sua sistemática foi estabelecida a partir

da interseção desses campos. Neste sentido, a formação para a preservação audiovisual configura-se como um dos grandes desafios da área. No campo da formação acadêmica, a partir da Resolução do Conselho Nacional de Educação de 2006, foi estabelecida a obrigatoriedade da inclusão de disciplinas dedicadas à preservação audiovisual nos cursos de graduação em Cinema e Audiovisual.

Embora tal resolução tenha representado um marco relevante para o reconhecimento institucional da área, seus efeitos ainda se mostram limitados: segundo levantamento realizado em 2015 (Rodrigues, 2015) e atualizado em 2019 (Menezes, 2019), entre os 42 cursos de graduação em Cinema e Audiovisual existentes no país à época, apenas 10 ofereciam disciplinas específicas voltadas à preservação audiovisual, evidenciando a distância entre o marco normativo e sua efetiva implementação no âmbito da formação universitária.

Ainda assim, mesmo diante da inserção restrita da disciplina nos currículos, observa-se um crescimento significativo de profissionais na área e do número de pesquisas acadêmicas dedicadas à preservação audiovisual e a temas correlatos ao longo das últimas duas décadas⁴. Esse aumento na produção científica constitui uma fonte fundamental para a reflexão crítica sobre o campo e demonstra que, ainda que aquém do ideal, a presença do tema da preservação na formação em audiovisual gera impactos positivos e duradouros.

Neste sentido, a parceria entre agências financiadoras de pesquisa, instituições públicas de salvaguarda do patrimônio público e preservadores audiovisuais como o projeto "Preservação do Acervo Filmográfico do Arquivo Público do Distrito Federal: pesquisa, tratamento e digitalização" surge como possibilidade formativa e de desenvolvimento de estruturas para a preservação audiovisual.

Um dos pilares do projeto é justamente formar a equipe de arquivistas e colaboradores do ArPDF para o trabalho de preservação audiovisual. Parte fundamental desse processo formativo consiste justamente em tornar visível a especificidade do campo: afinal, a que nos referimos exatamente quando falamos em preservação audiovisual?

Conforme a definição de Ray Edmondson em *Arquivística Audiovisual – Filosofia e Princípios*.

Preservação é a totalidade de operações necessárias para assegurar o acesso permanente a documentos audiovisuais no maior grau de sua integridade. Ela pode englobar muitos procedimentos, princípios,

⁴ Para um compêndio da produção acadêmica dentro do campo da preservação audiovisual consultar: "Repositório de referências", organizado pela Associação Brasileira de Preservação Audiovisual: <https://abpanet.org/repositorioreferencias/>.



atitudes, equipamentos e atividades. A preservação engloba a conservação e a restauração de suportes; a reconstituição de versões originais; a cópiagem e o processamento do conteúdo visual e/ou sonoro; a digitalização para 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 (Edmondson, 2006, p. 23).

A preservação audiovisual também requer estrutura e recursos humanos: mesas enroladeiras para análise de materiais fílmicos, *players* para a análise de acervos videográficos, equipamentos para migração de suporte, duplicação, digitalização e restauro em diversos suportes, bases de dados para controle de acervo e catalogação, salas para pesquisa e projeção de filmes. Uma equipe para o trabalho com preservação audiovisual inclui catalogadores, conservadores, laboratoristas, restauradores, técnicos de informática, projetionistas, pesquisadores, programadores e gestores. As especialidades são múltiplas e o sistema de preservação audiovisual é complexo.

No Brasil, sabemos que atender à complexidade do sistema de preservação é difícil para muitos arquivos e cinematecas devido aos poucos recursos e investimentos. Apesar dos inegáveis avanços alcançados nos últimos 25 anos, a instabilidade institucional, a insuficiência de recursos adequados e as crises recorrentes evidenciam que a área de preservação audiovisual, as instituições brasileiras dedicadas à salvaguarda do patrimônio audiovisual e os profissionais que nelas atuam ainda enfrentam múltiplas dificuldades estruturais. Nesse contexto, torna-se fundamental fortalecer o processo de institucionalização da preservação audiovisual como um setor específico, dotado de necessidades próprias. De certa maneira, a preservação ainda continua lutando pela sua “autoridade” como patrimônio.

Ademais, um país de dimensão continental como o Brasil, marcado por ampla diversidade de manifestações culturais, refletida nos acervos e coleções audiovisuais já constituídos e em constante formação, muitos dos quais permanecem fora dos circuitos institucionais, necessita urgentemente de uma política nacional que promova a regionalização dos arquivos e a consolidação de um sistema em rede. O fortalecimento de arquivos nas diversas regiões do país é uma demanda premente do campo da preservação audiovisual como atesta o texto atualizado do Plano Nacional de Preservação Audiovisual (2023), elaborado pela Associação Brasileira de Preservação Audiovisual (ABPA) conjuntamente com setores da sociedade civil. É de fundamental importância que o poder público determine:

recursos específicos e suficientes para a criação e manutenção de entidades de salvaguarda de acervos audiovisuais descentralizadas que se encarreguem da prospecção e conservação de acervos audiovisuais e sua difusão, entre outras atividades de preservação (Associação Brasileira de Preservação Audiovisual, 2023, p.6).

A descentralização implica, portanto, na necessidade da criação e manutenção de arquivos nas diferentes regiões brasileiras. A relevância dos arquivos audiovisuais regionais insere-se diretamente no debate sobre a democratização do acesso à memória e sobre a construção de narrativas plurais acerca da história e da cultura brasileiras. Em um país marcado por profundas desigualdades territoriais e grande diversidade sociocultural, a concentração de acervos em grandes instituições localizadas, sobretudo, no sudeste brasileiro, tende a reforçar assimetrias históricas, invisibilizando produções, experiências e manifestações culturais oriundas de contextos locais. Os arquivos regionais, ao contrário, desempenham papel estratégico na salvaguarda de registros que expressam dinâmicas sociais, políticas e culturais específicas de seus territórios, contribuindo para a preservação de memórias que dificilmente seriam incorporadas aos circuitos hegemônicos de patrimonialização.

No caso do Arquivo Público do Distrito Federal, sua missão institucional “tem por finalidade recolher, preservar e garantir proteção especial a documentos arquivísticos de valor permanente, produzidos e acumulados pela Administração Direta, Indireta e Fundações do Distrito Federal” e “os conjuntos de documentos organicamente produzidos ou recebidos por pessoa física e instituições públicas ou privadas, em decorrência de atividade específica, qualquer que seja o suporte da informação ou a natureza do documento” (Distrito Federal, 1985). Tendo o patrimônio documental do Distrito Federal como recorte e critério de recolhimento, a história da região também se imiscui com a história do desenvolvimento do Centro-Oeste e a construção da nova capital Brasília. No caso do acervo filmográfico, suas imagens e sons testemunham a construção de Brasília, como “As primeiras imagens de Brasília” (1957), produzido pelo fotógrafo e produtor cinematográfico Jean Manzon, assim como o desenvolvimento da região, como a presença de edições do cinejornal “Goiás em Marcha”, produzido pela produtora Karajás Filmes, empresa produtora de filmes em Goiânia fundada nos anos 1950.

Um acervo de caráter regional, mas que também testemunha o desenvolvimento do Centro-Oeste, a sedimentação da nova capital e de sua importância na história política do país, além de sua função de preservação imagens e sons, esses arquivos atuam como polos de formação profissional e de ativação cultural. O que se descentraliza também é o acesso a práticas de preservação, conhecimento técnico, troca entre pares e desenvolvimento científico. Nesse sentido, a consolidação



de arquivos regionais integra uma estratégia mais ampla de descentralização da política de preservação audiovisual e de construção de sistemas em rede, capazes de articular diferentes escalas — local, regional e nacional.

Nessa direção, o Ministério da Cultura lançou, em 2025, após trabalho realizado pela Secretaria do Audiovisual e a sua Diretoria de Preservação e Difusão, a Portaria MinC nº 221, de 27 de junho de 2025⁵ instituindo o Programa de Preservação do Audiovisual Brasileiro e a Rede Nacional de Arquivos Audiovisuais. De acordo com o documento, “A Rede será constituída, por adesão voluntária, por instituições públicas e privadas que articulam a preservação audiovisual no Brasil, pautada por princípios que visam promover a democratização, a descentralização e a diversidade”. No dia 28 de outubro de 2025, o ArPDF assinou adesão à Rede Nacional de Arquivos Audiovisuais, selando um novo momento para o acervo filmográfico.

3 O ACERVO FILMOGRÁFICO DO ARPDF: passado e presente

Consciente de sua função institucional de preservação da memória documental de Brasília, o Arquivo Público do Distrito Federal elaborou, em 1989, o projeto intitulado *Memória Filmográfica de Brasília — Cinema, TV e Vídeo*, o qual contou com financiamento da Fundação Vitae e do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

Os objetivos centrais do projeto consistiram no arranjo, na descrição e no tratamento técnico da documentação fílmica recolhida ao ArPDF, bem como na identificação, no referenciamento e na orientação para a preservação de filmes e vídeos contendo imagens de Brasília, localizados em território nacional. Pretendia-se, ainda, identificar acervos e unidades documentais passíveis de recolhimento pelo ArPDF, dentro dos limites de sua competência jurídico-administrativa, além de documentos fílmicos e videográficos que, em razão de sua relevância histórica, demandam medidas especiais de preservação.

O projeto contemplou, igualmente, o referenciamento de documentos textuais relacionados ao tema e a obtenção de registros orais de indivíduos envolvidos com a produção cinematográfica sobre Brasília. Entre os resultados alcançados destacam-se: a consultoria de especialistas na área; a telecinagem de filmes em 16 e 35mm pertencentes aos fundos da Novacap e da Secretaria de Comunicação Social (SCS); a descrição plano a plano dos filmes telecinados; visitas técnicas à Cinemateca Brasileira, à Cinemateca do MAM-Rio e aos estúdios de Jean Manzon; a realização de entrevistas,

⁵ Disponível em: <https://www.in.gov.br/web/dou/-/portaria-minc-n-221-de-27-de-junho-de-2025-638690210>. Acesso em: 16 jan.2026.

com base em metodologias de história oral, com profissionais ligados ao cinema e ao vídeo em Brasília; e o referenciamento de filmes produzidos na capital ou que tiveram a cidade como tema.

Após esse primeiro tratamento e pesquisa, as ações em relação ao acervo filmográfico se restringiram à revisão de parte desses materiais e ao recebimento de novos fundos. No artigo "Preservação de acervos fílmicos no Distrito Federal", Angélica Gasparotto (2020) realiza um diagnóstico das condições das instituições de salvaguarda e produtoras do Distrito Federal em relação aos seus acervos audiovisuais. A autora identifica que, apesar da vocação para o cinema da capital do país que foi registrada por cinegrafistas de cinejornais desde sua construção, que teve um dos primeiros cursos de cinema do país e sedia o mais longo festival de cinema do Brasil, o Festival de Brasília, a cidade não dispõe de infraestrutura para preservação adequada e recursos humanos.

Concluiu-se, a partir dos dados recolhidos, que a produção de filmes brasilienses é expressiva em quantidade e qualidade, além de ser constante desde a criação da cidade, mas nunca houve um lugar no Distrito Federal onde os acervos de filmes produzidos pudessem ser guardados em segurança. Além disso, as práticas que levam à preservação dos filmes são caras e exigem dedicação de tempo e especialização, o que as torna difíceis de serem executadas pelos próprios cineastas e produtores. Atualmente, no DF, as instituições que possuem acervos de filmes não agregam as características necessárias para preservar tais acervos. Notaram-se fortes deficiências nos recursos humanos e nas instalações físicas que guardam os acervos. (Oliveira, 2020, p. 105)

Como identificado anteriormente, o Brasil ainda carece de estruturas de preservação descentralizadas e de investimentos em arquivos regionais. Sem ter um sistema de preservação audiovisual instalado no ArPDF, no decorrer dos anos a retomada das atividades com o acervo filmográfico tornou-se urgente. Em 2024, a partir de uma demanda do ArPDF, a FAPDF lançou o edital Chamada Pública n.04/2024 - vinculada ao Edital n.01/2024 - Programa Desafio DF⁶, com o seguinte objeto:

Selecionar propostas para o desenvolvimento de estratégias de preservação e realização de digitalização do acervo filmográfico (películas em suporte fotoquímico) do Arquivo Público do Distrito Federal (ArPDF), visando à implementação de uma política pública de

⁶ Disponível em https://www.fap.df.gov.br/documents/10489263/39044011/SEI_GDF-159717275-Edital-Chamada-Publica-no-04.2024-Vinculada-ao-Edital-no-01.2024-Programa-Desafio-DF.pdf. Acesso em: 16 jan.2026.



preservação audiovisual alinhada às transformações tecnológicas e à sustentabilidade (p.1).

O projeto apresentado pelo Instituto Latinoamerica foi contemplado e o trabalho começou em março de 2025. O objetivo principal foi criar um sistema de preservação dentro do ArPDF, garantindo infraestrutura e formação para os seguintes trabalhos: 1) diagnóstico e inventário do acervo; 2) descrição e registro de informações em base de dados; e 3) estruturação de Central de digitalização. Até o momento, foram construídas as estruturas de gestão e realização parcial do trabalho das duas primeiras etapas do projeto.

Para a realização do inventário e diagnóstico do acervo foram adquiridos itens básicos para a realização do trabalho: mesas enroladeiras, medidores de acidez para filme em acetato de celulose, batoques, estojos plásticos, coladeiras, ponta branca para proteção do início dos rolos, luvas de algodão e álcool isopropílico. Para o registro de informações, foi elaborada a ficha de revisão para a descrição do item documental de acordo com as especificidades de tratamento físico e informacional de materiais filmicos. A ficha foi criada com base no boletim de revisão apresentado na publicação "Revisão de Filmes: manual básico", da preservadora audiovisual Natália de Castro (2023), e adaptada para atender as especificidades do tratamento informacional do acervo do ArPDF.

A ficha é um instrumento utilizado durante a etapa de revisão do filme, quando o material é inspecionado na mesa enroladeira e nela se registra informações básicas acerca do material analisado. Se necessário for, é o momento em que o revisor realiza algumas intervenções como reparo em perfurações rompidas, correção de emendas e limpeza de sujidades com álcool isopropílico. As informações disponíveis se prestam ao inventário e ao diagnóstico do acervo, uma vez que descrevem a identificação do documento, tais como a notação, o código de identificação, o título, o conteúdo e o arranjo topográfico, como também as condições físicas dos itens documentais constando informações sobre dimensão, cromia e suporte.

Nesse momento também é realizada a medição de acidez e identificação do grau técnico de deterioração, um processo de fundamental importância para o diagnóstico do acervo. A medição de acidez é feita com *AD-Strips*, tiras de papel desenvolvidas pelo Image Permanence Institute, do Rochester Institute of Technology. As tiras são revestidas com corante projetadas para detectar e medir a gravidade da deterioração do acetato (também conhecida como "síndrome do vinagre") em filmes e outras coleções nesse tipo de suporte. A síndrome do vinagre é uma forma lenta de deterioração química que faz com que o filme encolha, deforme e desprenda um forte odor de vinagre. Esses papéis indicadores ácido-base mudam de cor na presença de

vapor ácido liberado pela película degradante, fornecendo um método objetivo para documentar a extensão da síndrome do vinagre e informar as necessidades de preservação.

A partir da medição da acidez e da revisão do material também é aferido o grau técnico de conservação do material. A atribuição do grau técnico de conservação de materiais em película é uma ferramenta fundamental para a gestão do acervo, pois é esse fator que determina onde um filme deve ser armazenado e o nível de urgência para ações de duplicação e de restauro. Através desse sistema, combinam-se informações de deterioração de suporte (riscos, rupturas, abaulamento, encolhimento e qualidade das perfurações) e danos na emulsão (fungos, riscos, desprendimento, metalização, cristalização, descoramento e manchas), criando uma sigla útil para a rápida identificação do estado de conservação⁷.

Após a classificação dos materiais, eles são separados de acordo com o grau técnico. Para o controle do acervo, toda a movimentação está sendo registrada em um boletim de movimentação e armazenamento criado para o ArPDF. No momento do diagnóstico também são coletadas informações básicas sobre o conteúdo dos filmes, incluindo identificação de logradouros, personalidades, monumentos, eventos e tema central dos filmes analisados. A ficha elaborada para o inventário e diagnóstico do acervo integra todas essas informações: 1) descrição técnica; 2) descrição de conteúdo; e 3) controle do acervo.

⁷ Para os parâmetros e siglas do grau técnico de conservação consultar Revisão de filmes: manual básico (Castro, 2023) e Manual de manuseio de películas cinematográficas – procedimentos utilizados na Cinemateca Brasileira (Coelho, 2006).



Figura 1 – Boletim de revisão ArPDF

Arquivo Público do Distrito Federal		Código de ref.:	
Acervo Filmográfico		Notação:	
Título original:		Fundo:	
Direção:			
Ano:		Local:	
Material:			
Suporte:		Formato:	
Fabricante:			
Cromia:	Acidez (data medição):	N. Rolos:	N. Latas:
			☐ Sim ☐ Não
Sistema Sonoro:	Metragem total:	Movimentado:	Topografia origem:
		☐ Sim ☐ Não	Topografia destino:
Observações:		Grau técnico:	
Legenda:			
Material: NOK: Neg. Img; NOY: Neg. Som; DPX: Master Imagem; DPT: Master Som; DPZ: Master Comb; DND: Contralpo Imagem; DNY: Contralpo Som; DNZ: Contralpo combinado; TND: Transfer Neg. Imagem; OOD: Cópia Combinada; SD: Sobra de Imagem; FR: Fragmento; AP: Apresentação/edição; CP: Cópia Montada; LG: Banda de Legendas			
Som: ANALÓGICO: (Magnético/ Óptico A. V/ Ócio D. V2 - DIGITAL: (SRD/ DTS/ DCD); DIGITAL: (SRD/ DTS/ DCD)			
Grau técnico: 0A: sem danos; 1A: quase sem danos; 1B: danos leves; 2B: danos intensos/filmscoramento/fungos; 3D: síndromo vinagre; 3Dx: sínd. vinagre e danos físicos; 3Dxx: sínd. vinagre - cristalizações; 3Dxxx: sínd. vinagre - melado/impedido			
Intensidade de danos: 0 - Inexistente; 1 - Poucos; 2 - Regular; 3 - Muito			
Tipo de revisão: ☐ 1 revisão ☐ Saída ☐ Retorno ☐ Acompanhamento			
		PROJETO FILMOGRÁFICO	

Fonte: Acervo do ArPDF.

Para a gestão local do projeto, foi criado um repositório digital usando o sistema Tainacan, um *plugin* de código aberto para WordPress, voltado para criação de repositórios digitais. Com foco na gestão e publicização de acervos digitais de diversas naturezas, o *plugin* é usado em especial por museus, instituições culturais e educacionais que buscam organizar e expor suas coleções, através de metadados customizados, filtros avançados e diferentes modos de visualização. A estrutura da base de dados foi baseada na estrutura das fichas de revisão criadas para o projeto.

Durante a estruturação do projeto, foram realizados dois cursos voltados para servidores e colaboradores do ArPDF. O primeiro curso foi "Introdução à preservação audiovisual", dividido em uma parte conceitual e o treinamento. A oficina introduziu os participantes ao universo da preservação audiovisual partindo da história dos arquivos fílmicos e dos princípios básicos que guiam as práticas de salvaguarda de materiais fílmicos e correlatos: conservação, catalogação, documentação, pesquisa e difusão. Com especial atenção às particularidades do caso brasileiro, foram abordados

temas como a história e os dilemas da preservação audiovisual no Brasil, tendo como recorte específico a preservação da produção amadora brasileira e filmes de pequenos formatos.

Além da introdução conceitual ao universo da preservação de materiais filmográficos, foi realizado o treinamento prático de manuseio de película cinematográfica em diversos suportes, auferimento de grau técnico de conservação, princípios de organização e gestão de acervos audiovisuais e revisão de filmes.

Com uma equipe de cinco pesquisadores, arquivistas e preservadores audiovisuais, o processo de inventário e diagnóstico já revisou 208 materiais fílmicos dos seguintes fundos custodiados no ArPDF: Novacap, Secretaria de Comunicação Social (SCS), Instituto Histórico e Geográfico do Distrito Federal (IHGDF), Instituto de Previdência e Assistência dos Servidores do Estado (IPASE), Josyra Sampaio, Léia Sayão, entre outros. Do total analisado, 115 são materiais em 16mm e 93 materiais em 35mm. Após a análise e medição de acidez, 92 materiais não foram afetados pela síndrome do vinagre, o que indica que boa parte do acervo ainda está em boas condições para processamento e digitalização.

Em relação ao conteúdo, por ter sido o primeiro fundo filmográfico recolhido, o Fundo Novacap já estava catalogado, sendo que parte dele foi telecinado e seu conteúdo descrito por projetos anteriores. Foi realizada, portanto, uma atualização do grau de conservação dos materiais, complementando-se as informações de descrição de conteúdo dos filmes e as informações foram registradas na base de dados do projeto. O fundo tem como destaque filmes e cinejornais que retratam a arquitetura e o urbanismo da nova capital, as obras e os trabalhadores, autoridades e políticos. Títulos como "As primeiras imagens de Brasília" (1957), dirigido por Jean Manzon, com imagens de Juscelino Kubitschek sobrevoando as obras e os acampamentos do Palácio da Alvorada e o presidente acompanhando a construção da cidade ao lado de Bernardo Sayão, Israel Pinheiro, Lucio Costa e Oscar Niemeyer.

O aprofundamento do processo de revisão e descrição também permitiu identificar uma série de filmes amadores que contrastam com as vozes oficiais dos cinejornais. Filmes amadores são produções realizadas fora do circuito comercial, com câmeras e equipamentos de pequeno formato como o 16mm e o Super 8, mais simples de manusear e que permitiam a realização de filmes com custos mais baixos. São produções ligadas a contextos privados ou semi-privados como filmes de família, registros do cotidiano, viagens ou experimentações visuais, mas que podem adquirir valor público, histórico, estético e político (Foster, 2010). Os filmes amadores do ArPDF registraram os primeiros anos da cidade, mas do ponto de vista de quem estava ali a trabalho ou recém-chegado, trazendo um olhar mais próximo de quem construiu e



habitou a cidade nesses primeiros anos. Outros registros também captaram a vida de uma juventude que chegava numa cidade ainda pouco habitada: as andanças pelas quadras, os passeios de carro, as idas ao cinema.

Da perspectiva do cinegrafista amador, dois filmes em 16mm retratam as mesmas pessoas e, dessa maneira, conseguimos identificá-los como um mesmo conjunto. Não é possível identificar exatamente quem realizou as imagens, mas a anotação do nome “José Adirson de Vasconcellos” em uma das pontas dos filmes possibilitou algumas conexões que permitiram estabelecer um contexto de produção. Nascido no Ceará, Adirson Vasconcellos veio pela primeira vez para Brasília em 1957 como repórter do “Correio do Povo” e foi um dos jornalistas pioneiros a trabalhar na capital. Na sua instalação definitiva na cidade, registrou a sua inauguração em 21 de abril de 1960. Em uma matéria jornalística sobre o escritor e jornalista, o vemos segurando uma câmera Rolleiflex usada para o registro de suas atividades (Rodrigues, 2023; Taveira, 2020). Podemos supor que a cinematografia amadora também o interessasse e que ele foi o autor dos registros em 16mm; ou talvez a sua experiência sobre a história da cidade possa ter atraído algum cineasta amador que deixou os materiais ao seu cuidado.

Nos dois rolos do acervo – “Filme 100” e “Juventude em Brasília: Cine Karim, futsal e militares” –, vemos a Esplanada dos Ministérios e uma câmera dentro de um carro que filma o caminho pelas comerciais, os “balões” das entrequadras e os eixinhos. Sem edição formal, os planos que se seguem pulam para outros espaços e assuntos: uma pessoa caminhando na calçada, um homem e uma mulher caminham se distanciando da câmera; rosto de mulher em primeiro plano olhando para a câmera, arruma o cabelo e esconde o rosto; grupo de três jovens conversam ao ar livre; câmera em panorâmica mostra o Cine Karim, Placa com “Cine Karim - Hoje - Os farsantes”. O último conjunto de imagens mostra militares em marcha, uma mulher cercada por militares corta uma faixa de inauguração, parada militar na Esplanada e aviões voando.

Um segundo conjunto de imagens amadoras foram produzidas e depositadas no ArPDF por Manuel Mendes. Com uma trajetória similar à de Adirson, Manuel Mendes chega à cidade em 1957 como servidor do IPASE e chefe de almoxarifado das obras de construção das Superquadras 206 e 208 Sul. No período da construção da cidade, diversos institutos foram convocados para construir apartamentos e residências em Brasília para atender a demanda dos funcionários que eram transferidos do Rio de Janeiro para a nova capital (Arquivo Público do Distrito Federal, 2019).

Durante o período que viveu nos acampamentos das obras, passou a exercer a função de fotógrafo, cinegrafista e projecionista nas sessões de filmes organizadas para os trabalhadores e operários. Anos depois, Manuel Mendes trabalhou como

jornalista e registrou suas memórias em livros. Em 4 de abril de 2001, doou 15 filmes em 16mm (Oliveira, 2022). Os filmes amadores foram revisados e descritos, a maioria dos filmes ainda se encontram em bom estado de conservação. Muitas das informações obtidas vinham de anotações que Manuel Mendes fez e deixou junto de cada rolo depositado. As imagens acompanham o cotidiano das obras e momentos de confraternização e lazer dos operários como o churrasco oferecido aos trabalhadores, a comemoração do Natal de 1957, os festejos do dia do trabalho em 1958 e uma partida de futebol. Elas também registram a visita do presidente JK aos canteiros de obras

Um personagem constante nas imagens é o padre Primo Scussolino que chegou em Brasília em julho de 1957, tornando-se um dos primeiros clérigos da capital. O pároco trabalhava diretamente nos assentamentos e nas obras, realizando missas embaixo dos prédios em construção. As imagens do acervo Manuel Mendes registram sua proximidade com os trabalhadores e engenheiros, andando pelas obras, tocando sanfona e jogando futebol de batina. Nas anotações feitas por Manuel Mendes que foram encontradas junto aos filmes, lemos:

Comemoração do Dia do Trabalho de 1958 no acampamento do IPASE. A festa foi organizada pelo CEOB - Comissão Especial de Obras do IPASE em Brasília. Primeiro torneio de futebol da cidade em construção, com times de operários das obras dos diversos IAPs e uma equipe da cidade vizinha de Luziânia. Era a inauguração do campo de futebol do acampamento do IPASE, para uso pelos operários nos dias de folga. Houve até a participação de padres benzendo o referido campo e dando o chute final do torneio. O interessante é que tal 'campo' inaugurado ficava exatamente no local onde hoje ficam as lojinhas do comércio local da SQS 206. A benção foi feita pelo padre Primo (já falecido). A CEOB mandou fazer faixas saudando as equipes. Foram compradas taças para os vencedores (Mendes, 2001).

Sempre dirigindo um jipe, padre Primo construiu e foi o primeiro pároco da paróquia de Santa Cruz, na 905 Sul. Construída ainda em madeira, foi inaugurada em 2 de fevereiro de 1959, mesmo ano que o padre contraiu tuberculose, vindo a falecer em março de 1960, um mês antes da inauguração de Brasília (Memorial). Tanto as imagens como a sua descrição expressam um olhar de dentro do cotidiano de quem estava construindo a cidade e vivendo os seus primeiros anos.



Figura 2 – Padre Primo toca sanfona durante torneio de futebol dos operários de diversas construtoras atuando na construção de Brasília



Fonte: ArPDF – Fundo IPASE – Manuel Mendes

Outro fator importante é que quem cataloga também compartilha um mesmo espaço geográfico e história. É esse tipo de proximidade entre os depositantes dos filmes e o arquivo, localizados na mesma cidade, com arquivistas, pesquisadores e preservadores audiovisuais que compartilham de um conhecimento social e cultural da cidade que denota a riqueza dos acervos regionais e o tratamento de seus acervos.

Em “Filmes de família, cinema amador e memória do mundo” (2012), Thaís Blank e Consuelo Lins denotam as especificidades deste tipo de imagem:

Em “Aux origines du cinéma: le film de famille”, Eric de Kuyper afirma que os filmes domésticos mudam de status quando são depositados em um arquivo público. De suvenires familiares destinados ao uso dos íntimos se transformam em fragmentos da memória coletiva, testemunhas de um tempo que não conhecemos, do cotidiano de uma época e de outras formas de vida. Para o autor, além de interesse histórico, os filmes amadores possuem força e autenticidade refrescantes. Em meio à saturação da produção audiovisual, tomamos consciência de uma certa “força original” das imagens amadoras, como se na sua autenticidade e no seu despojamento elas guardassem uma dimensão perdida do cinema (Blank; Lins, 2012).

Partindo dessa chamada “força original”, estabelece-se, para catalogadores e pesquisadores, uma postura distinta em relação às imagens. Com poucas informações disponíveis sobre os filmes amadores — materiais únicos, não editados e divulgados em um circuito restrito de exibição, seja nas próprias obras durante sessões de cinema

improvisadas, seja para familiares —, esses registros nos convocam à pesquisa, à busca por compreender melhor seu contexto de produção. Foi o contato com essas imagens, por exemplo, que deu origem às investigações que motivam o presente artigo, evidenciando o vínculo entre o trabalho em arquivos, sua descrição e a ampliação de horizontes de pesquisa.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise da trajetória do Arquivo Público do Distrito Federal e da primeira etapa do projeto “Preservação do Acervo Filmográfico do Arquivo Público do Distrito Federal: pesquisa, tratamento e digitalização” permitiu observar, de forma concreta, as especificidades do trabalho com acervos audiovisuais e sua manifestação no cotidiano institucional. A incorporação de acervos filmográficos exige a construção de sistemas próprios de gestão, infraestrutura técnica adequada, protocolos específicos de conservação e, sobretudo, processos formativos contínuos capazes de tornar visível a singularidade do audiovisual como documento e patrimônio.

Ao mesmo tempo, o trabalho de descrição realizado evidencia a importância dos arquivos regionais na preservação de narrativas plurais, especialmente a partir de acervos amadores e não hegemônicos, materiais importantes para a construção de outras histórias e para a ampliação dos repertórios de memória coletiva. Um mosaico composto por imagens amadoras e outras mais oficiais, elas permitem entrever a dinâmica da construção da cidade da perspectiva de quem a construiu, o ensejo desenvolvimentista do período e a realização do lema “cinquenta anos em cinco” vistos sob uma outra perspectiva.

A segunda etapa do projeto prevê a digitalização de parte do acervo, o que permitirá uma nova circulação dessas imagens e ampliará significativamente sua acessibilidade. O grande desafio é aperfeiçoar o sistema de catalogação feito no repositório Tainacan e, findo o processo de descrição e catalogação, a inclusão das informações no site do Arquivo Público do Distrito Federal para acesso público. Um segundo desafio diz respeito à gestão dos arquivos digitais e a disponibilização das imagens em rede. Essa etapa não apenas possibilitará a consulta e a fruição do material por um público mais amplo, como também fortalece a preservação a longo prazo, reduzindo o manuseio direto dos suportes originais.

Mais do que uma migração de suporte, a digitalização representa uma estratégia de democratização do acesso ao passado, uma vez que transforma documentos historicamente restritos a circuitos especializados em recursos acessíveis a pesquisadores, estudantes, instituições culturais e ao público em geral. O dilema digital, qual seja, os riscos de perda de dados e a rápida obsolescência de formatos



digitais é o maior desafio a ser enfrentado diante das novas possibilidades abertas pela tecnologia digital. Além disso, a sustentabilidade e continuidade do processo de digitalização e a preservação dos novos arquivos gerados dependem de ampliação de espaços de armazenamento e investimentos constantes. Nesse sentido, reconhecer a especificidade da preservação audiovisual, com seus desafios materiais, tecnológicos e institucionais, é condição indispensável para que a memória audiovisual possa contribuir de forma efetiva para a produção de conhecimento, para a diversidade cultural e para a ampliação do debate público sobre a história do Brasil.

REFERÊNCIAS

50 bravos candangos: o multimídia da construção. Correio Braziliense, Brasília. 24 mar.2010, Cidades. Disponível em: https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/cidades/2010/03/24/interna_cidade_sdf,181607/50-bravos-candangos-o-multimidia-da-construcao.shtml. Acesso em: 16 jan. 2026.

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PRESERVAÇÃO AUDIOVISUAL. **Plano Nacional de Preservação Audiovisual**, 2023. Disponível em: <https://abpanet.org/plano-nacional-de-preservacao-audiovisual/>. Acesso em: 16 jan.2026.

ARQUIVO PÚBLICO DO DISTRITO FEDERAL. **Guia [do] Arquivo Público do Distrito Federal**. Brasília: ArPDF, 2019.

ARQUIVO PÚBLICO DO DISTRITO FEDERAL. **[Proposta para programa de organização do ArPDF – Associação dos Arquivistas Brasileiros]**, dezembro de 1979. Documentos BR DF ArPDF. A.1., Caixa 001, Arquivo Público do Distrito Federal, Brasília, DF.

ARQUIVO PÚBLICO DO DISTRITO FEDERAL. **[Correspondências referentes à criação do grupo de trabalho e atividades. Relatório final do grupo de trabalho. Documentos produzidos pelo grupo de trabalho (reuniões e providências)]**, 1983. Documentos BR DF ArPDF. A.1., Caixa 001, Arquivo Público do Distrito Federal, Brasília, DF.

ARQUIVO PÚBLICO DO DISTRITO FEDERAL. **[Projeto de criação do ArPDF – Secretaria de Educação e Cultura]** set. 1984. Documentos BR DF ArPDF. A.1., Caixa 001, Arquivo Público do Distrito Federal, Brasília, DF.

BLANK, Thais. **Políticas e estratégias de patrimonialização do cinema amador e familiar**. Revista Laika, 2, 2013, p. 92-111.

BLANK, Thais; LINS, Consuelo. Filmes de família, cinema amador e a memória do mundo **In: Significação:** revista de cultura audiovisual, vol. 39, núm. 37, janeiro-junho, 2012, p. 52-74.

CASTRO, Natália de. **Revisão de filmes:** manual básico. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 2023.

COELHO, Fernanda. **Manual de manuseio de películas cinematográficas:** procedimentos utilizados na Cinemateca Brasileira, 2ª edição. São Paulo: Cinemateca Brasileira/Imprensa Oficial, 2006.

DISTRITO FEDERAL. **Decreto n. 8.530, de 14 de março de 1985.** Cria o Arquivo Público do Distrito Federal-ArPDF, define sua relativa autonomia e dá outras providências. *Diário Oficial do Distrito Federal*, Brasília, DF, 17 maio 2023. Disponível em: https://www.sinj.df.gov.br/sinj/Norma/11765/Decreto_8530_14_03_1985.html Acesso em: 13 jul. 2026.

EDMONDSON, Ray. **Arquivística audiovisual:** filosofia e princípios. Brasília: UNESCO, 2017.

EL KENZ, Nadia. **Les premières cinémathèques.** Communications et langages. n.108, segundo trimestre 1996, p. 80-93.

LACERDA, Alina Lopes de; PAMPLONA, Walmor. **A seção de filmes do Arquivo Nacional do Brasil:** notas sobre a trajetória de preservação de um acervo. Rebeca – Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual (São Paulo, online). v. 11, n. 2, pp. 01-31, jul./ dez., 2022.

MATUSZEWSKI, Boleslaw. **Uma nova fonte para a história.** Contracampo, 2001. Disponível em: www.contracampo.com.br/34/matuszewski.htm. Acesso em: 19 jan. 2026.

MENEZES, I. A. (2019). O profissional atuante na preservação audiovisual. In: **Museologia & Interdisciplinaridade**, 8(15), 85–104. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/museologia/article/view/24668>. Acesso em: 19 jan. 2026.

MEMORIAL JUSCELINO KUBITSCHEK. **Cidade Livre.** Disponível em: <http://www.memorialjk.com.br/bsb/pgs/cidadelivre.htm>. Acesso em: 19 jan. 2026.

MENDES, Manuel. [Anotações] **Descrição e contexto dos filmes produzidos durante as obras do IPASE** – Brasília, DF. Acervo do Arquivo Público do Distrito Federal, 2001.

OLIVEIRA, Angélica Gasparotto de. **Pioneer Cinematographers of Brasília:** Home Movies and Newsreels during the Construction of the New Capital of Brazil. In. *The Moving Image*, vol. 22 n. 1, 2022, p. 1-23. Project MUSE. Disponível em: <https://muse.jhu.edu/article/885302>. Acesso em: 19 jan. 2016.

OLIVEIRA, Angélica Gasparotto de. **Preservação de acervos fílmicos no Distrito Federal.** Intercom, Revista Brasileira de Ciências da Comunicação. 43 (1), jan - abr 2020.

RODRIGUES, Jeová. **Adirson Vansconcelos, o jornalista que cobriu a primeira missa em Brasília: 'Eu vim aqui para ser repórter'.** Jornal TaguaCeí, Brasília. 21 abr. 2023. Disponível em: <https://jornaltaguacei.com.br/noticias/21/04/2023/adirson->



vasconcelos-o-jornalista-que-cobriu-a-primeira-missa-em-brasilia-eu-vim-aqui-para-ser-reporter/. Acesso em: 16 jan. 2026

RODRIGUES, Luciana. A formação em audiovisual e cinema e a preservação: uma relação delicada. In: HEFFNER, H; D'ANGELO, Raquel H; D'ANGELO, Fernanda H. (orgs.). Reflexões sobre a preservação audiovisual 2006-2015: 10 anos da CineOP. Ouro Preto: Universo, 2015, p.178-184.

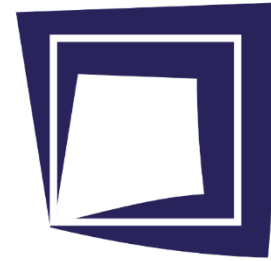
TAVEIRA, João Carlos. **Adirson Vasconcelos e a vocação histórica de Brasília**. Jornal Opção. 17 mai.2020. Disponível em: <https://www.jornalopcao.com.br/opcao-cultural/adirson-vasconcelos-e-a-vocacao-historica-de-brasilia-254025/>. Acesso em: 17 jan. 2026.

Recebido em 20/01/2026

Aprovado em 12/08/2026



Licença de Atribuição BY do Creative Commons
<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0>



REENCONTRAR A NOTÍCIA: a preservação dos telejornais da TV Tupi na Cinemateca Brasileira

Rediscovering the news: the preservation of TV Tupi newscasts at the Cinemateca Brasileira

EDUARDO VICTORIO MORETTIN¹

RODRIGO ARCHANGELO²

BRUNO COUTO PORPORA³

CAROLINA VIGANÓ MENEZES⁴

CATARINA SILVA BIJOTTI⁵

GIULIANA GHIRALDELLI MOREIRA⁶

Resumo

O artigo tem como objetivo apresentar uma metodologia de catalogação audiovisual para as telerreportagens do Fundo Tupi, depositado na Cinemateca Brasileira, a partir dos resultados obtidos pelo Projeto Temático FAPESP (2022/06032-0). Uma experiência que articula a catalogação desenvolvida pela instituição custodiadora com as demandas acadêmicas de pesquisadores

¹ Professor Associado da da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP). Doutor em Artes pela USP.

² Coordenador de Pesquisa e Catalogação Audiovisual da Cinemateca Brasileira. Doutor em História Social pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH/USP).

³ Pesquisador no núcleo Filmografia Brasileira do Centro de Documentação e Pesquisa da Cinemateca Brasileira. Mestre em Museologia pelo Programa de Pós-Graduação Interunidades em Museologia da Universidade de São Paulo (PPGMus-USP).

⁴ Pesquisadora-catalogadora na Cinemateca Brasileira com bolsa da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP). Especialista em Museologia, Coleccionismo e Curadoria pelo Centro Universitário Belas Artes de São Paulo (FEBASP).

⁵ Pesquisadora Jr. na Cinemateca Brasileira. Mestre em Multimeios pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP).

⁶ Pesquisadora na Cinemateca Brasileira. Graduada em Comunicação Social com ênfase em Jornalismo pela Universidade Anhembi Morumbi e Especialização em "Patrimônio, Memória e Gestão Cultural" pela Casa Mário de Andrade.



associados ao projeto, destacando a potencialidade dessa parceria para a produção de conhecimento, preservação e acesso do telejornalismo brasileiro.

Palavras-chave

História da televisão. Preservação audiovisual. Cinemateca Brasileira. História do Brasil.

Abstract

This article aims to present a methodology for audiovisual cataloging of television newsreels from the Tupi Archive, stored at the Cinemateca Brasileira, based on the results obtained through the FAPESP Thematic Project (2022/06032-0). This experience articulates the cataloging techniques developed by the custodial institution with the academic demands of researchers associated with the project, highlighting the potential of this partnership to produce knowledge, preservation, and access to Brazilian television journalism.

Keywords

History of Television. Moving Image preservation. Brazilian Cinematheque. Brazilian history.

todo o material restaurado significa a abertura de novas
perspectivas para sua utilização, nas comunidades
científicas, acadêmicas e ligadas à produção cultural
Maria Rita Galvão, 1987

1 INTRODUÇÃO

Em 18 de setembro de 1950, em São Paulo, ocorria a primeira transmissão da TV Tupi, empresa dos *Diários e Emissoras Associados*, evento que é tomado como marco inaugural da história da televisão no Brasil. Hegemônica nos anos 1950, a emissora de Assis Chateaubriand enfrentou a partir dos anos 1960 concorrentes como a Excelsior, Record e a Globo, atravessando sucessivas crises e mudanças, que levaram ao encerramento de suas atividades em 14 de julho de 1980. Após 45 anos, a parte telejornalística dessa jornada vive um novo capítulo por meio do Projeto Temático (PT) FAPESP **Audiovisual, História e Preservação**: o lugar dos cinejornais e das telerreportagens brasileiros na construção da memória (1946-1974), que tem por

objetivo a recuperação de parte das telerreportagens salvaguardadas na Cinemateca Brasileira (CB).⁷

Neste artigo abordaremos a dimensão arquivística implicada neste projeto, ou seja, o circuito de atividades compreendidas pela pesquisa e catalogação que subsidia ações de conservação, digitalização e geração de cópias para acesso público, contribuição essencial à salvaguarda e difusão desse patrimônio. Ao demonstrar a complexidade dessas atividades, o objetivo é apresentar o fluxo de trabalho, que poderá servir de modelo para futuras ações de catalogação audiovisual, considerando-se o acesso pelos pesquisadores das descobertas advindas do projeto. Portanto, serão abordados procedimentos que configuram uma metodologia que avança tanto pela pesquisa em documentos correlatos como pela própria investigação do artefato fílmico.

Explicaremos os passos desde o levantamento inicial de telerreportagens atinentes aos recortes do PT, realizado por meio da consulta aos roteiros de locução originais e do posterior cotejamento com uma base de dados híbrida – a Base Tupi, que abriga tanto informações de conteúdo como aspectos técnicos dos filmes – para, em seguida, visionar as películas e apurar informações para uma catalogação mais qualificada e sua consequente difusão⁸. Nesse processo, pretende-se recuperar os contextos originais de veiculação dos telejornais na grade da TV Tupi, além de reconstituir e compreender termos e práticas constitutivos do início da cultura jornalística na televisão brasileira. Todavia, para uma dimensão mais apurada do Fundo Tupi, e das ações do PT sobre esse acervo, é necessário retomar, mesmo que brevemente, o histórico dessas imagens arquivadas na CB.

2 O FUNDO TUPI NA CINEMATECA BRASILEIRA

Após a falência da TV Tupi, seu espólio foi utilizado para saldar suas dívidas junto à Previdência Social. Nesse processo iniciado em dezembro de 1985, o acervo cobria os anos entre 1954 e 1979, ou seja, praticamente toda a existência da TV Tupi de São Paulo.⁹ Em 18 de março de 1987 é finalmente assinado um acordo de doação

⁷ Coordenado pelo professor Dr. Eduardo Victorio Morettin, o PT FAPESP – processo 2022/06032-0 – lida com as telerreportagens do Fundo Tupi (1954-1974), e com cinejornais do Fundo Canal 100 (1959-1974), Fundo Atlântida (1955-1974) e coleção da Agência Nacional (1946-1954).

⁸ Optamos pelo termo “catalogação” em lugar de “descrição” por compreendermos que seu uso é mais corrente no tratamento de acervos filmográficos. Em certos contextos documentais, a descrição é compreendida como um dos procedimentos da catalogação (Chan; Salaba, 2016) ou como uma etapa precedente (Albuquerque, 2006; Macambyra, 2009).

⁹ O “acervo da extinta Tupi estava (...) adjudicado (concessão da posse através de sentença judicial) ao IAPAS”, cf. **Jornal do Brasil**, 1985, p. 14; um mês depois, nova matéria trazia que em “1983, a Rede



do acervo para a Fundação Nacional Pró-Memória, que o transfere à CB.¹⁰ Nas primeiras movimentações desse acervo na instituição custodiadora definitiva, o seu potencial histórico e cultural já era muito evidente, assim como o tamanho do investimento necessário para iniciar o seu processamento e prosseguir com a sua preservação. Conforme apontava a historiadora Maria Rita Galvão, então diretora-presidente da CB,

Estamos de posse desse acervo há quase dois anos, mas não tínhamos autorização e nem recursos para começar o trabalho. A Cinemateca recebeu no final do ano uma verba para o início do projeto de preservação e restauração (...). Esperamos que o ritmo mude, senão gastaremos longos anos para a viabilização do projeto.¹¹

Os primeiros rearranjos do Fundo Tupi na CB proporcionaram uma identificação mais apurada, chegando a aproximados 180 mil rolos de telerreportagens 16mm, realocados em cerca de 8.800 mil estojos, cada qual correspondendo a um dia de exibição de telejornais na grade da emissora. Soma-se a organização de mais de 350 mil folhas de roteiros de telejornais nacionais, hoje digitalizados e disponíveis na plataforma Banco de Conteúdos Culturais (BCC) da CB, e mais de 22 mil folhas de documentação das notícias estrangeiras, material oriundo das agências de notícias internacionais com as quais a TV Tupi mantinha contrato.

No começo dos anos 1990, contexto em que foram implementadas diversas bases de dados na CB para a gestão do seu acervo fílmico e não fílmico (Queiroz; Kureck, 2013), tem início a alimentação da Base Tupi. Um repositório que foi criado especificamente para o controle das unidades menores dos telejornais diários do Fundo Tupi: as telerreportagens em 16mm, que passaram a contar com uma catalogação audiovisual híbrida, ou seja, tanto informações básicas acerca do

Tupi de Televisão tinha uma dívida de Cr\$ 30 milhões com o INPS. Diante da perspectiva de não receber esse montante, o Ministério do Trabalho agiu rápido. Tomou posse (...) de centenas de fitas de gravação, igual número de rolos de filmes, que estavam espalhados em diversas salas [na] sede da emissora", cf. **O Globo**, 1986, p. 3.

¹⁰ "O acervo (...) da extinta TV Tupi, foi doado ontem à Fundação Pró-Memória pelo ministro da Previdência e Assistência Social, Raphael de Almeida Magalhães. (...) O ministro da Cultura, Celso Furtado, e o presidente da Pró-Memória, Joaquim Falcão, receberam do ministro da Previdência o termo de doação do acervo (...)". Cf. **Folha de São Paulo**, 1987, p. 7.

¹¹ Acervo constituído de "200 mil rolos de filmes (16mm) de programas jornalísticos, relativos ao período compreendido entre 1954 e 1979; 6.100 fitas de vídeo tapes, nove metros cúbicos de documentação de telejornais, além de registros de outras atividades da emissora", que para Maria Rita Galvão, era preciso "restaurar todo esse patrimônio, rico em narrações de fatos dos mais importantes na vida do povo brasileiro (...) que marcaram de forma decisiva o desenrolar da história". Cf. **Correio do Brasil**, 1987, p. 9.

conteúdo da notícia – data, identidades e descritores primários – como as características e condições técnicas do suporte em película – metragem, tipologia, grau técnico de preservação e higienização primária – para subsidiar a atividade de conservação das matrizes e futuros processamentos laboratoriais da imagem em movimento.

O tratamento lento, mas contínuo, do Fundo Tupi nas últimas décadas serviu à formação técnica de quadros da própria CB e ao atendimento de consulentes, pesquisadores e produtores, o que resultou no acréscimo de registros de telerreportagens na Base Tupi e, em pequena escala, na oferta de imagens em movimento. Contudo, iniciativas pontuais alavancaram o acesso a esse patrimônio audiovisual, dentre os quais: a catalogação audiovisual de mais de 5 mil telerreportagens processadas pelo **Projeto Resgate do Acervo Audiovisual Jornalístico da TV Tupi**, patrocinado pelo Conselho Federal Gestor do Fundo de Defesa dos Direitos Difusos (Ministério da Justiça), entre os anos 2007 e 2009 (Cinemateca Brasileira, 2009, p. 13); a parceria com o Arquivo Público do Estado de São Paulo, que possibilitou digitalizar os roteiros de locução de 25 telejornais da grade de exibição diária da emissora (Cinemateca Brasileira, 2010, p. 82); e a plataforma BCC, em 2011, em que foram disponibilizados, na primeira entrega, 6.400 telerreportagens (Cinemateca Brasileira, 2011, p. 26) acompanhadas de uma indexação preliminar provenientes da Base Tupi, somada à oferta de mais de 22.800 roteiros de telejornais.

Apesar da falta de recursos e descontinuidades institucionais que a CB sofreu na década de 2010 e, principalmente, no início dos anos 2020, o Fundo Tupi manteve a sua integridade. Objeto principal do PT, o acervo de telerreportagens vem sendo pesquisado e catalogado dentro de um circuito que reforça a sua importância como patrimônio audiovisual a ser preservado.

3 METODOLOGIA DE TRABALHO: A PESQUISA E CATALOGAÇÃO DO ACERVO TELEJORNALÍSTICO DA TV TUPI DE SÃO PAULO

O PT tem possibilitado o desenvolvimento de uma nova metodologia para o trabalho com o Fundo Tupi na CB. Diretrizes foram vistas e revistas pensando em maneiras de aprimorar a catalogação e a oferta desses materiais aos consulentes. Abaixo trataremos da metodologia utilizada pela Equipe de Pesquisa e Catalogação do Projeto Temático, que consiste em quatro etapas: pré-visionamento, visionamento, catalogação e difusão dos materiais.

Como vimos, o acervo fílmico da TV Tupi na CB é expressivo, sendo necessário um recorte pautado pelos projetos dos pesquisadores que integram o PT,



selecionando, a partir da consulta aos roteiros de locução, eventos que, entre 1950 e 1974, representam os temas mobilizados, como: a veiculação de imagens da cultura e política francesas; a história audiovisual do golpe de estado de 1964 e da construção do regime militar; imaginários e identidades a respeito da América Latina e Estados Unidos; as representações da juventude; e, por fim, a presença da cultura afro-brasileira e o discurso da mestiçagem. Dessa forma, apenas uma parcela desse acervo está sendo catalogada a partir das perguntas que estão sendo dirigidas à documentação.

As diretrizes de catalogação estabelecidas para o PT continuarão a ser empregadas mesmo após a sua finalização, dado que o acervo seguirá sendo revisitado e trabalhado pela instituição no futuro, seja em novos projetos que poderão ocorrer ou, então, em demandas específicas que possam surgir. Entre demandas específicas destacamos que, dentro do atendimento da CB, os materiais da TV Tupi estão entre os mais solicitados pelo público, fazendo com que as equipes dos setores de Documentação, Preservação e Laboratório revisitem com frequência esse acervo.

- **PRÉ-VISIONAMENTO**

A etapa de pré-visionamento se inicia com a consulta aos roteiros de locução. Disponíveis no BCC, esses roteiros são diários, exclusivos de cada telejornal e contêm informações como a ordem de exibição das notícias, o texto lido pelo jornalista e as indicações referentes à imagem e ao som, como vemos na Figura 1.

Figura 1: Página de roteiro de locução do telejornal **O Seu Repórter Esso** (23/01/1964), com indicação de filme negativo e música

PRF. 3-TV		ESSO (23-1-1964)		922	
SEQ.	VIDEO	T	PROJ.	AUDIO	TÉC-SOM
	CÂMERA - LOC			Brasília - particularmente a área em que se localiza o Palácio do...	ME
	FILME NEGATIVO			Planalto - amanheceu hoje sob atmosfera de completa paz, desaparecendo as preocupações causadas pela marcha à sede do executivo federal, ontem realizada pelos cantos da construção civil. Reivindicando aumento salarial, os trabalhadores queriam avistar-se com o Presidente Goulart que, como é de conhecimento geral, está há vários dias em Petrópolis. Atenteu-os o Chefe da Casa Civil, mas como não foi permitido a todos entrarem no Palácio, houve ameaça de quebra-quebra. Tropas de exército reforçaram o policiamento e o incidente não ganhou maiores proporções.	EST
					SOM.
					MUSIC
					SERIAL
					FORTE

Fonte: Banco de Conteúdos Culturais/Cinemateca Brasileira.

No que diz respeito à imagem, a coluna à esquerda apresenta siglas como CAM/LOC, filme negativo, filme positivo ou GT¹². Cada uma delas indica, respectivamente: a imagem focada no locutor do telejornal; a inserção de filme relacionado à telerreportagem; e, por fim, uma fotografia exibida durante a leitura da notícia — geralmente retratando a personalidade mencionada no texto.

Na coluna à direita, encontram-se as informações de som. Essas indicações costumam se limitar ao uso do microfone de estúdio (quando o áudio é ao vivo) ou à inserção de trilhas musicais, escolhidas conforme o tom desejado para a notícia. Assim, é comum encontrar anotações como "música forte" ou "música leve, alegre".

A partir dos roteiros, os bolsistas de Iniciação Científica FAPESP do PT elaboraram planilhas nas quais indicaram as telerreportagens pertinentes a cada subprojeto dos pesquisadores. Inicialmente foram trabalhadas notícias referentes aos anos de 1961, 1962, 1963 e 1964. Os bolsistas selecionaram mais de 14 mil notícias de interesse que passaram pelo crivo dos pesquisadores para que escolhessem as telerreportagens mais pertinentes, classificadas como *prioridades*. A partir destas listas, foram iniciados os mapeamentos por parte da equipe de Pesquisa e Catalogação. Os mapeamentos consistem no cotejamento entre roteiros de locução e a Base Tupi

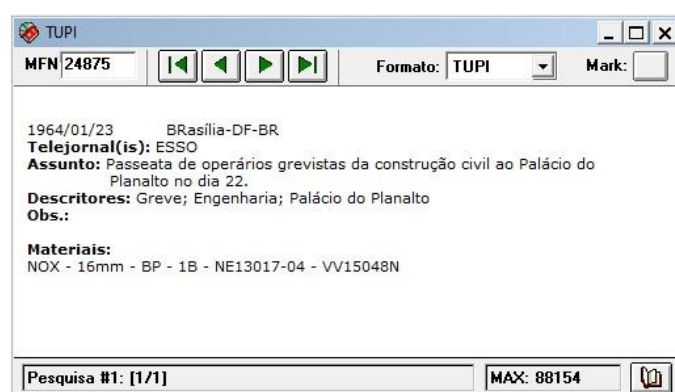
¹² A sigla "GT" é derivada de *Gray-Tellop*, um projetor de opacos (Fannuchi, 1996, p. 110).



(Figuras 1 e 2) e têm por objetivo encontrar no acervo da CB os filmes indicados a partir das telerreportagens classificadas como prioridades¹³.

Para realizar a busca pelos materiais na Base Tupi, utiliza-se de uma fórmula booleana – fórmula em lógica proposicional que realiza uma operação *OU*, operação *E* ou complementação, cruzando as variáveis – para combinar data e ano e verificar a catalogação preliminar do material fílmico no acervo. Deste modo, são identificados e selecionados os estojos com filmes a serem visionados. As telerreportagens do acervo da TV Tupi de São Paulo estão organizadas fisicamente em estojos com um número de identificação (o número de entrada do material, chamado de NE) contendo em torno de vinte e cinco a cinquenta filmes, majoritariamente relacionados a uma data de veiculação. Dentre aqueles selecionados para o PT, são localizados, em média, de três a cinco filmes pertinentes às pesquisas em desenvolvimento por estajo. Apesar disso, todos os filmes de cada estajo são devidamente catalogados e processados.

Figura 2: Registro correspondente à telerreportagem da Figura 1 na Base Tupi



Fonte: Base Tupi/Cinemateca Brasileira.

Além do objetivo principal do cotejamento entre a base de dados e os roteiros de locução — a identificação do filme no acervo —, esse procedimento também permite determinar em quais telejornais cada telerreportagem foi veiculada, possibilitando assim a verificação do *contexto de veiculação* de cada material. Dito de outra forma, o contexto de veiculação é definido como o número de vezes em que um material foi exibido em diferentes telejornais. Constatamos, como veremos abaixo, que cada notícia circulava, com frequência, por mais de um telejornal. Entretanto, a exibição

¹³ Conforme comentado anteriormente, a indicação da telerreportagem não infere a existência de seu filme, uma vez que a telerreportagem pode ter apenas a indicação de CAM/LOC ou de GT. Além disso, mesmo com a indicação de filme no roteiro, não é certo que este será encontrado no acervo.

de um mesmo material em dois telejornais diferentes pode ter sido realizada com um foco ou olhar distinto para a mesma notícia. Dessa maneira, entendemos que seria necessário realizar a catalogação do mesmo material de acordo com o número de vezes que ele foi transmitido. Assim, um material que foi transmitido no **Diário de São Paulo na TV** e no **Jornal Pirelli**, por exemplo, é catalogado duas vezes, cada uma pensando nas diferenças de cada exibição e locução. Ademais, o cotejamento entre base de dados e roteiros de locução permite melhor compreender o perfil de cada telejornal e suas particularidades acerca da recorrência das notícias na grade de programação.

Como exemplo, citamos o caso da **Revista Feminina**, um programa de variedades da TV Tupi que ficou no ar entre 1958 e 1971. Com apresentação de Maria Thereza Gregori e duração de uma a mais de duas horas, a **Revista Feminina** possuía diversas seções¹⁴, entre elas uma dedicada à apresentação de notícias¹⁵. A particularidade desse programa está em sua veiculação: com frequência encontramos no roteiro do programa as notícias que foram veiculadas pelos telejornais no dia anterior. Ou seja, especificamente na **Revista Feminina** era comum que as notícias relacionadas à arte e cultura, sobretudo estrangeiras, fossem transmitidas com um ou mais dias de "atraso" quando as comparamos com os demais telejornais. Após a identificação de tal particularidade pela equipe de pesquisa, definimos que, na etapa de pré-visionamento, são lidos os roteiros dos telejornais veiculados na data de referência do estojo e os dos dois dias anteriores e posteriores, para assim evitar que algum contexto de veiculação não seja identificado no processo.

A recorrência dos telejornais/programas nos quais as reportagens eram veiculadas é a mesma nos anos selecionados, com exceção de 1961, que apresenta dois telejornais não verificados nos anos posteriores (Quadro 1).

Quadro 1: Relação dos telejornais/programas associados às telerreportagens localizadas na base Tupi para os anos 1961, 1962, 1963 e 1964

1961	1962 - 1963 - 1964
Jornal Pirelli	Edição Extra

¹⁴ Entre as seções, podemos citar a de culinária, destinada majoritariamente ao público feminino da TV Tupi. Tais seções, que não compõem a parte "jornalística" do programa, são chamadas de "matérias de serviço" por pesquisadores. Segundo Ruth Joffily (1984, *apud* Temer, 2005, p. 5), as matérias de serviço têm como objetivo poupar tempo ou dinheiro do espectador, algo perceptível nas seções de culinária ou artesanato das **Revista Feminina** (Temer, 2005).

¹⁵ Mais informações sobre o programa podem ser encontradas em entrevista concedida por Maria Thereza Gregori ao Museu da TV (2016).



Revista Feminina	Revista Feminina
O Seu Repórter Esso	Flagrantes do Dia
Jornal das 9	O Seu Repórter Esso
Diário de São Paulo na TV	Diário de São Paulo na TV

Fonte: Elaborado pelos/as autores/as.

As mudanças percebidas nos títulos dos telejornais e sua estrutura ao longo dos anos evidenciam a relação entre a TV Tupi e os patrocinadores. Jornais como o **Jornal Pirelli** e **O Seu Repórter Esso** eram financiados por empresas privadas, o que influencia diretamente na estrutura do jornal e nas notícias transmitidas neles. Por vezes, a relação canal-patrocinador era duradoura (como **O Seu Repórter Esso**) e, por vezes, não (como no caso do **Jornal Pirelli**).

Cabe destacar que a atividade de pesquisa, transversal a todas as etapas do processo de catalogação audiovisual, desempenha um importante papel já no pré-visionamento, permitindo a compreensão da dinâmica de exibição das telerreportagens, a detecção de lacunas no acervo, bem como a identificação de material fílmico: deslocado do estojo referente à sua data original de veiculação; registrado na Base Tupi, mas cuja notícia não foi localizada nos roteiros de locução; ou cujos roteiros não foram encontrados¹⁶. Os exemplos citados são todos mapeados em documento que registra as inconsistências verificadas no acervo.

Finalizada a pesquisa em roteiros e a verificação da existência ou não dos filmes na base Tupi, a etapa de pré-visionamento é encerrada com a elaboração de um documento de apoio para o visionamento a partir dos roteiros, de modo a permitir a identificação dos filmes registrados na base de dados com maior precisão. Neste sentido, informações como locais mencionados nas notícias, ações e acontecimentos narrados, bem como pessoas citadas tornam-se imprescindíveis para a boa execução do processo, sendo então anotados para auxiliar na próxima etapa do processo: o *visionamento*.

• VISIONAMENTO

¹⁶ Por exemplo, foi identificada a ausência dos roteiros de locução do telejornal **O Seu Repórter Esso** referentes ao mês de fevereiro de 1964 nos arquivos da CB. Entretanto, as telerreportagens referentes a ele neste período foram localizadas na base de dados.

Os já mencionados 180 mil rolos em 16mm¹⁷ estão no suporte acetato de celulose, organizados em 8.800 estojos, datados dos anos 1950 à década de 1970. Trata-se de conjunto expressivo, pois, a título de exemplo, apenas 10% de toda a produção inicial de seu cinema foi preservada¹⁸, claro sinal da ausência de uma cultura preservacionista e de políticas públicas de preservação audiovisual¹⁹.

A sobrevivência de filmes e de outros registros audiovisuais se deve a uma cadeia operatória de procedimentos técnicos e científicos, compreendendo coleta, pesquisa, catalogação, conservação e difusão dos materiais. Isso se amplifica, sobretudo, quando pensamos nos acervos fílmicos televisivos, dado o volume de seus materiais.

Os quase nove mil estojos que compõem este acervo têm como princípio organizador, majoritariamente, o dia em que aquelas notícias foram exibidas em seus respectivos telejornais. As reportagens possuem, em média, 60 segundos de duração e representam aproximadamente 12 metros de película cinematográfica, estando usualmente organizadas pelo seu tipo de material (filmes positivos e negativos). Cada estojó possui um rolo positivo e um rolo negativo, às vezes emendados, como podemos ver na Figura 3; às vezes, não (Figura 4).

Figura 3: Rolo de telerreportagens da TV Tupi em filme positivo emendadas

¹⁷ O uso das películas em 16mm era bastante popular na televisão, em filmes educativos e experimentais. Isso ocorria em virtude do volume reduzido de equipamentos de captação e projeção e do baixo custo da película cinematográfica, fatores essenciais para facilitar a mobilidade do operador de câmera e o armazenamento das gravações telejornalísticas. Na TV Tupi, verificamos o uso dos filmes em 16mm até aproximadamente final dos anos 1970, sendo então substituídos pelo videotape.

¹⁸ Para mais sobre o cinema silencioso no Brasil, ver: Paiva; Schvarzman, 2011.

¹⁹ Para um histórico detalhado sobre a crise institucional enfrentada pela CB em 2019, ver: Morettin, 2021.



Créditos: Bruno Porpora.

Figura 4: Estojo de telerreportagens da TV Tupi



Créditos: Bruno Porpora.

Uma das características identificadas de antemão, já no pré-visionamento e na organização do estojo, é que grande parte das notícias nacionais exibidas nos telejornais da emissora são materiais negativos e as notícias internacionais, materiais positivos. Estes filmes eram enviados por agências de notícias como as norte-americanas UPI (*United Press International*) e AP (*Associated Press*), a francesa AFP

(*Agence France Presse*) e a britânica *Reuters*²⁰. Apenas uma pequena parcela dos materiais audiovisuais das telerreportagens nacionais apresentam conteúdo sonorizado, majoritariamente em ocasiões de entrevistas ou discursos de grandes personalidades, onde era realizada a captação do som direto. Já os filmes de telerreportagens estrangeiras possuem uma prevalência muito maior de cópias com som o que, do ponto de vista da catalogação, fornece mais um estrato de informações para o cotejamento com o roteiro de locução e outras fontes correlatas.

A etapa de visionamento requer alguns cuidados relativos à preservação fílmica no trato com a película cinematográfica. São seguidas as diretrizes apresentadas no **Manual de Manuseio de Películas Cinematográficas**: procedimentos utilizados na Cinemateca Brasileira (Coelho, 2006): a análise dos filmes em mesa enroladeira se dá com o uso de luvas de algodão e suas espirais devem ser desenroladas lentamente, sempre segurando nas laterais e nunca na pista de som e na emulsão de suporte, evitando trazer sujidades e danos à imagem. Todas as informações encontradas, tais como inscrições, dados técnicos, discrepâncias com o conteúdo dos roteiros e outras fontes correlatas são anotadas e levadas para análise posterior, no momento da catalogação. Observações acerca da natureza dos materiais também auxiliam na seguinte etapa, como a identificação de sobras que foram catalogadas como telerreportagens na base de dados.

A partir dos visionamentos realizados até o momento, percebemos que os filmes estrangeiros possuem uma maior qualidade técnica de filmagem (enquadramentos, planos e a montagem da telerreportagem), mas em relação à conservação do material, não há diferenças notáveis, seja por sua natureza arquivística, de pouca manipulação e captado para ser exibido uma única vez, tendo em vista que as notícias são diárias, seja pela própria composição físico-química das películas cinematográficas em bitola 16mm e em branco e preto²¹.

Figura 5: Visionamento de telerreportagens da TV Tupi em mesa enroladeira

²⁰ Após a Segunda Guerra Mundial, as agências de notícias se tornaram as responsáveis por aproximadamente 90% do noticiário internacional utilizado pelos meios de comunicação de massa de todo o mundo (Moreira, 1996).

²¹ Filmes colorido e branco e preto devem apresentar, idealmente, níveis de temperatura de guarda distintos, tendo em vista o processo natural do esmaecimento de corantes, conhecido como 'descoramento', que pode ser contornado com o armazenamento do material em temperaturas mais baixas. (Reilly, 2001)



Créditos: Bruno Porpora.

Em suma, o visionamento compreende: a verificação física do material fílmico, aferindo se todas as telerreportagens registradas na base estão localizadas em seu estojo correspondente; o cotejamento entre as informações levantadas na base Tupi e os roteiros de locução e análise acerca de sua correspondência; e o exame plano a plano dos filmes e documentação fotográfica²² dos mesmos para posterior catalogação, a fim de obtermos mais dados sobre o evento noticiado. Esta documentação atenta-se para imagens com informações textuais — por exemplo, imagens com placas e cartazes —, bem como panoramas e edificações, enriquecendo os dados adicionados na catalogação e sendo imprescindível, sobretudo, para a posterior catalogação de telerreportagens cujos roteiros não foram identificados no BCC e no acervo físico da CB.

Trata-se, portanto, de uma etapa minuciosa de exame e pesquisa, cujas análises podem desencadear ações junto ao setor do Laboratório de Imagem e Som da CB, bem como a reorganização dos materiais na base de dados. Como exemplo, destacamos que um estojo pode apresentar: mais de uma cópia de uma telerreportagem ou sobras de imagens relativas à mesma, com tomadas não utilizadas na edição final e, portanto, não mencionadas pela locução; materiais acerca de um mesmo acontecimento mas com pequenas distinções de planos que podem definir com maior precisão, a partir do cotejamento com roteiro, em qual telejornal cada um foi veiculado; ou até mesmo a descoberta de materiais previamente catalogados como telerreportagens mas cuja metragem ultrapassa a média supracitada e que, na etapa

²² Para realizar imagens dos filmes negativos, fazemos uso do aplicativo gratuito para celular *Kodak Mobile Film Scanner*.

de catalogação, foram identificados como filmes veiculados isoladamente da programação da TV Tupi de São Paulo.

Como exemplo deste último caso, destacamos materiais fílmicos relacionados ao futebol. A partir de catalogação prévia na Base Tupi, imaginamos que um dos materiais catalogados seria um filme de curta duração sobre o jogo de futebol que seria transmitido dentro de um telejornal. Durante o visionamento, entretanto, constatamos sua extensa duração e, a partir da realização de uma pesquisa em jornais do período, pudemos comprovar que, na realidade, o material foi exibido como um "VT"²³ fora do horário do telejornal ou de qualquer outro programa. Além dos "VTs" esportivos, também encontramos filmes do mesmo formato com foco político.

Figura 6: Anúncio de exibição de um Video-Tape (VT)



Fonte: **Diário da Noite** (SP), 17 de janeiro de 1964. Hemeroteca Digital.

Realizado o visionamento, obtemos mais informações sobre as telerreportagens presentes nos estojos, sobre seu estado de conservação e possíveis casos particulares (como os VTs) que permitem enriquecer a sua catalogação na Base Tupi

- **CATALOGAÇÃO**

Como dissemos, foram pesquisadas as notícias veiculadas pela TV Tupi nos anos de 1961, 1962, 1963 e 1964, divisão que teve como premissa os contextos históricos mobilizados pelos diferentes pesquisadores. A sua catalogação tem sido realizada em uma planilha de simulação da Base Tupi, uma vez que, no início do projeto, foi verificada a necessidade de remodelagem desse repositório. Por abrigar informações

²³ Nos períodos analisados até o momento (1961-1964), o VT não diz respeito ao material, mas sim ao formato de exibição. Portanto, não tem relação direta com o Videotape que viria depois.



tanto técnicas, relativas aos materiais fílmicos, quanto de conteúdo, esta base de conteúdo telejornalístico e de caráter híbrido requer diferentes especificações em seus campos. Além disso, a Base Tupi foi preenchida de maneira muito preliminar e, pode-se afirmar, resumida, devido às inúmeras pausas e tentativas de retomada de catalogação deste acervo já comentadas anteriormente, com momentos em que a CB contou com reduzidas equipes de catalogadores na instituição. Com o início da fase de catalogação do PT, cada descoberta do acervo revelou a necessidade de inclusão de novos campos, subcampos, reformulando-se, assim, a estrutura de preenchimento da Base Tupi.

Desta maneira, a opção viável encontrada para dar conta da catalogação enquanto não havia base disponível para preenchimento foi a montagem da planilha de simulação, denominada de *planilha-base*, com a intenção de exportar posteriormente o conteúdo para a Base Tupi em sua versão remodelada. Nessa planilha, cada coluna representa um campo com seus respectivos subcampos. Os seguintes campos foram pensados para inclusão na Base Tupi:

- “Data de acontecimento”: em caso de descoberta ou percepção de que o evento noticiado havia ocorrido antes de sua divulgação, fato mais comum em se tratando de notícias internacionais;
- “Veiculação”: dada a repetição de uma mesma notícia em diversos telejornais, passa a ser o fio condutor da catalogação, pois frequentemente cada telejornal oferecia um olhar distinto para as mesmas imagens das notícias do dia;
- “Nacionalidade” e “Agência de notícias”: pensado pela possibilidade de concatenar e quantificar todas as notícias estrangeiras e, eventualmente, descobrir quais agências de notícias as enviavam para o Brasil;²⁴
- Desmembramento do campo “Assunto” em “Título” e “Sinopse”: a fim de aprofundar a catalogação e seguir o estilo jornalístico de lide – quando, quem, o quê, onde – para a catalogação;
- “Fontes utilizadas” e “Nota de pesquisa”: para oferecer as fontes externas e notas de pesquisa que podem facilitar para o consulente maiores informações e desdobramentos sobre a notícia, quando for pertinente.

Importante apontar que tais campos só puderam ser pensados a partir: da prática concomitante de visionamento dos filmes e leitura dos roteiros telejornalísticos

²⁴ A documentação estrangeira do Fundo Tupi encontra-se acondicionada em ficheiros por ordem cronológica, de 1954 a 1979, e ainda não passaram por um tratamento e organização. Com mais de 22 mil folhas, o conjunto é composto por uma variada tipologia de comunicados, ofícios, telegramas e folhas com descritivos das notícias encaminhadas por agências internacionais como a UPI (*United Press International*), AP (*Associated Press*), AFP (*Agence France Presse*), *Reuters*, entre outras.

correspondentes; de trocas constantes entre os membros da equipe de catalogação audiovisual na rotina de trabalho; e dos debates nas reuniões com os pesquisadores associados ao PT.

Adiante com o processo de catalogação, a indexação seguiu as diretrizes dos **Termos Descritores para Imagens em Movimento da Cinemateca Brasileira**, documento interno em constante atualização pela equipe da Filmografia Brasileira do Centro de Documentação e Pesquisa Paulo Emílio Sales Gomes. Frente à complexidade de catalogar conteúdos noticiosos dos anos 1960, e manter a essência do discurso que os textos e as imagens fornecem, bem como as nuances da informação, o uso do “tesauro” da CB auxilia o olhar crítico contemporâneo sobre a linguagem obsoleta – e, por muitas vezes, preconceituosa – que era utilizada à época.

Dito isso, a equipe decidiu basear-se no roteiro para a redação do título e da sinopse e, na indexação, trazer o recorte atual frente ao que foi noticiado de acordo com as transformações políticas e sociais sobre determinados assuntos. Por exemplo, ao se deparar com notícias referentes ao golpe militar de 1964, notou-se que, via de regra, o evento foi tratado pelos telejornais da TV Tupi como “Revolução de 64”. Desse modo, o procedimento foi de manter essa denominação na sinopse produzida, indicando seu embasamento na linguagem do roteiro e, na indexação, utilizar o termo <Golpe Civil-Militar de 64> para caracterizar o fato histórico.

Essas ocorrências exigiram a elaboração de procedimentos padronizados para a sua lida e catalogação, o que nos conduziu a produzir mais documentos protocolares para padronizar ao máximo a catalogação dessas situações. Assim foi redigido o **Manual da planilha-base**, documento interno que pormenoriza cada situação e qual ação deve ser tomada pelo pesquisador diante delas. No diálogo com os demais setores que integram o fluxo de processamento dos filmes, os casos passaram a ser explicados com frases-padrão de identificação no momento da catalogação (no campo “Observações”) em uma dinâmica de comunicação visando a clareza e objetividade com os setores da Preservação e do Laboratório, para facilitar a organização desse material quando este for liberado para processamento.

• **DIFUSÃO DOS MATERIAIS E DAS INFORMAÇÕES CATALOGADAS**

Uma vez finalizada a catalogação, começamos a preparar todos os materiais para a sua disponibilização no BCC. Atualmente, os materiais fílmicos do Fundo Tupi foram digitalizados, majoritariamente, a partir de demandas solicitadas pelos pesquisadores associados ao PT. Dessa maneira, se a atual oferta de notícias não segue uma lógica temática ou temporal aparente, ao final do PT, em 2028, as telerreportagens estarão agrupadas de acordo com o seu recorte temporal (1950-1974).



Durante a etapa de difusão, os filmes são preparados e digitalizados pelos bolsistas técnicos FAPESP TT-IV-A do Laboratório de Imagem e Som da CB. Os materiais fílmicos que são considerados *prioridade* dentro do PT são disponibilizados para os pesquisadores, acompanhados de uma ficha de catalogação denominada **Ficha do Vídeo**. Trata-se de um documento simples onde colocamos as principais informações a respeito da nossa catalogação, que ainda não se encontra disponível para consulta pública na Base Tupi.

A **Ficha do Vídeo** tem como objetivo ser um espaço de troca de informações entre os catalogadores e os pesquisadores associados ao PT. No recebimento do arquivo de vídeo e dessa ficha, os pesquisadores têm acesso às informações atualizadas sobre o filme (como título, sinopse, data em que foi transmitido e telejornal ao qual está atrelado). Ao mesmo tempo, podem fornecer informações que nos são desconhecidas, seja em relação à data do evento tratado na reportagem ou às identidades que aparecem no vídeo que não foram reconhecidas pelos catalogadores, resultando numa catalogação colaborativa o mais completa possível do material audiovisual.

Durante o PT, o site do BCC, assim como a Base Tupi, passará por remodelações para atender as demandas previstas. Dentre as principais podemos destacar os mecanismos criados para identificar o *contexto de veiculação*, definido no início do PT como um conceito que orienta a organização e catalogação das reportagens. Antes uma telerreportagem da TV Tupi no BCC continha apenas as informações: código, data, local, roteiro (apenas indicando se há roteiro ou não), cronômetro, duração, outros títulos, assuntos, identidades e categorias. Com a remodelagem e a nova catalogação a partir do *contexto de veiculação*, as informações sobre o roteiro serão aprimoradas, fornecendo ao consulente quais telejornais transmitiram o material disponibilizado. A informação será oferecida a partir de todos os códigos de roteiro que correspondem ao filme, facilitando a sua identificação para os consulentes e sua busca dentro do próprio BCC. Dessa maneira, um filme que foi transmitido no **O Seu Repórter Esso** e **Revista Feminina**, mesmo que em dias diferentes, terá a indicação de ambos os roteiros na página do filme no BCC.

Para além dos filmes no BCC, documentos criados pela Equipe de Pesquisa e Catalogação do PT também ficarão disponíveis para a comunidade científica. É o caso do **Glossário de termos técnicos**, em elaboração. No início do projeto, a equipe realizou pesquisas bibliográficas complementares para auxiliar a melhor compreensão da estrutura dos roteiros (para, por exemplo, entender siglas como o GT, já mencionado anteriormente). De maneira semelhante ao glossário, foi elaborado um documento com breves descrições sobre os telejornais, baseado nas observações

tomadas ao longo das leituras dos roteiros e de pesquisas em fontes externas, como uma bibliografia sobre a TV Tupi, telejornalismo, história da televisão e edições do periódico jornalístico **Diário da Noite**²⁵, disponibilizado no portal Hemeroteca Digital Brasileira, nos anos entre 1961 e 1964. Além disso, uma lista com nome de trabalhadores do canal (jornalistas e cinegrafistas) é constantemente atualizada para fins de pesquisa.

O aprofundamento e sistematização das informações apreendidas sobre a TV Tupi tem propiciado o enriquecimento do processo de catalogação, e a disponibilização de tais documentos decorrentes das pesquisas tem como objetivo oferecer informações à comunidade acadêmica para que eventuais novos estudos sobre a TV Tupi sejam realizados. Até o momento, o PT já alcançou resultados quantitativos expressivos. Até outubro de 2025, mais de 3 mil filmes foram visionados, catalogados e digitalizados, totalizando aproximadamente 25 mil metros de filmes que resultaram em mais de 45 horas de material fílmico, que, aos poucos, estão sendo disponibilizados via plataforma BCC. Até o final do projeto espera-se que 200 horas de telerreportagens da TV Tupi sejam disponibilizadas no BCC, preservando e difundindo assim uma pequena quantidade dentro de um expressivo número de filmes do acervo presente na instituição.

4 CONCLUSÃO

Ao associar os trabalhos de pesquisadores com uma instituição como a Cinemateca Brasileira, o PT permite a criação de novas metodologias, técnicas e diretrizes que auxiliam na preservação do Fundo Tupi. Como comentado anteriormente, o Brasil carece de uma cultura preservacionista de sua produção audiovisual. O trabalho realizado na instituição em parceria com uma universidade pública, contando com o apoio de uma agência de pesquisa estadual, como é o caso da FAPESP, oferece um novo ponto de partida para repensar as especificidades da preservação de acervos televisivos no Brasil.

A oferta do acervo da TV Tupi em um site aberto como o BCC vai na contramão do atual cenário de disponibilização de conteúdos dos acervos televisivos no Brasil. Estes, em sua maioria ligados a empresas privadas, não oferecem ao público acesso ao seu acervo ou, quando o fazem, disponibilizam uma pequena parcela mediante barreiras burocráticas e financeiras. Resumidamente, um acervo privado, visto como commodities, segue os interesses de grupos restritos²⁶.

²⁵ O **Diário da Noite**, assim como o **Diário de São Paulo**, pertencia ao rol de empresas de Assis Chateaubriand.

²⁶ Para entender mais sobre o acervo televisivo no Brasil ver Hamburger, Gozzi, Mello, 2024.



A preservação e a disponibilização de conteúdos audiovisuais pela Cinemateca Brasileira, por meio de uma complexa catalogação e contextualização da sua experiência original de veiculação, traduz a correta missão de uma instituição pública de memória: oferecer aos consulentes, sejam eles pesquisadores ou entusiastas da mídia, um conhecimento inédito sobre o primeiro telejornalismo do Brasil; e permitir, por meio do acesso a telerreportagens, o conhecimento do circuito que procurou moldar a nossa sociedade.

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE, Ana Cristina de. **Catalogação e descrição de documentos fotográficos em bibliotecas e arquivos**: uma aproximação comparativa dos códigos AACR2 e ISAD (G). 2006. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia e Ciências, Universidade Estadual Paulista, Marília, 2006.

ALVES, Vida. **TV Tupi**: uma linda história de amor. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008.

BANCO DE CONTEÚDOS CULTURAIS. Disponível em: <<https://www.bcc.org.br/>>. Acesso em: 18 mar. 2025.

CHAN, Lois Mai; SALABA, Athena. **Cataloging and Classification**: an introduction. 4th ed. Lanham, Maryland: Rowman & Littlefield, 2016.

CINEMATECA BRASILEIRA. **Catalogação do Acervo da TV Tupi**. Solicitação de Apoio - Fundação Roberto Marinho. 1989.

CINEMATECA BRASILEIRA. **Projeto Memória da Televisão Brasileira**. Solicitação de Apoio - Memorial da América Latina. 1990.

CINEMATECA BRASILEIRA. **Relatório anual 2009**. São Paulo: Cinemateca Brasileira / SAV-MinC, 2010. Disponível em: <https://cinemateca.org.br/wp-content/uploads/2024/07/relatorio_anual_2009.pdf>. Acesso em: 10 out. 2025.

CINEMATECA BRASILEIRA. **Relatório anual 2010**. São Paulo: Cinemateca Brasileira / SAV-MinC, 2011. Disponível em: <https://cinemateca.org.br/wp-content/uploads/2024/07/relatorio_anual_2010.pdf>. Acesso em: 10 out. 2025.

CINEMATECA BRASILEIRA. **Relatório anual 2011**. São Paulo: Cinemateca Brasileira / SAV-MinC, 2012. Disponível em: <https://cinemateca.org.br/wp-content/uploads/2024/07/relatorio_anual_2011.pdf>. Acesso em: 10 out. 2025.

Cinemateca salva da deterioração o acervo da TV Tupi de São Paulo. **Jornal do Brasil**, 20 de dezembro de 1985, 1º Caderno, p.14.

COELHO, Fernanda. **Manual de manuseio de películas cinematográficas:** procedimentos utilizados na Cinemateca Brasileira. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado: Cinemateca Brasileira, 2006.

FANNUCHI, Mario. **Nossa próxima atração:** o interprograma no Canal 3. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

GOMES, Itania. Constrangimentos históricos para constituição de uma política pública de conservação e acesso ao acervo televisivo no Brasil. **Revista Eco-Pós**, v. 17, n. 1, 2014. Disponível em: https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/1292. Acesso em: 28 fev. 2025.

HAMBURGER, Esther; GOZZI, Giancarlo; MELLO, Cecília. Notes on the state of Brazilian television archives: from scattered initiatives to an uncertain future. **Critical Studies in Television: The International Journal of Television Studies**, 2024. Disponível em: <https://doi.org/10.1177/17496020241308718>. Acesso em: 27 fev. 2025.

MACAMBYRA, Marina. **Manual de catalogação de filmes da Biblioteca da ECA.** São Paulo: Serviço de Biblioteca e Documentação/ECA/USP, 2009.

MATTOS, David. **A TV antes do VT:** teleteatro ao vivo na TV Tupi de São Paulo 1950-1960. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2010.

MOREIRA, Sônia. O mundo pelas agências de notícias. **Comunicação e Educação**, n. 5, p. 23-26, jan./abr. 1996.

MORETTIN, Eduardo. Cinemateca Brasileira: o sequestro e a destruição de nossa memória audiovisual. **Reciis – Revista Eletrônica de Comunicação, Informação & Inovação em Saúde**, Rio de Janeiro, v. 15, n. 3, p. 553-560, jul.-set. 2021.

MUSEU DA TV. **Maria Thereza Gregory.** Youtube, 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Q--Wgq3dsHE>. Acesso em: 01 dez. 2025.

PAIVA, Samuel; SCHVARZMAN, Sheila (orgs.). **Viagem ao cinema silencioso do Brasil.** Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2011.

Previdência doa acervo da extinta TV Tupi à Cultura. **Correio do Brasil**, 19 de março de 1987, p. 9.

Previdência doa acervo da Tupi à Pró-Memória. **Folha de São Paulo**, 19 de março de 1987, p. 7.

QUEIROZ, Gabriela; KURECK, Eric. Cinemateca Brasileira: banco de dados para informações audiovisuais. In: **SEMINÁRIO** Internacional Arquivos de Museus e Pesquisa, *Tecnologia, informação e acesso*, 2, 2011. São Paulo: Grupo de Trabalho Arquivos de Museus e Pesquisa. 2013, p. 107-120.

QUEIROZ, Gabriela. Banco de Conteúdos Culturais: preservação e acesso de acervos audiovisuais. In: MARINGELLI, Isabel (Org.). **IV Seminário Serviços de Informação em Museus:** informação digital como patrimônio cultural = 4th Seminar on Museum



Information Services: digital information as cultural heritage. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2017. p. 71-80.

REILLY, James. **Guia do Image Permanence Institute (IPI) para armazenamento de filmes de acetato**. Rio de Janeiro: Projeto Conservação Preventiva em Bibliotecas e Arquivos, 2001.

Salvados da Tupi e ameaçados de perda por falta de verba. **O Globo**, 21 de janeiro de 1986, 2º Caderno, p. 3.

TEMER, Ana Carolina. Mais Você: uma análise da Revista Feminina na Televisão. **Anais do XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**, UERJ, 2005. Disponível em: <https://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/66236054494873887861793681219989371694.pdf>. Acesso em: 01 dez. 2025.

Recebido em 19/12/2025

Aprovado em 15/08/2026



Licença de Atribuição BY do Creative Commons
<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0>