

Fundação Casa de Rui Barbosa
Programa de Pós-Graduação em Memória e Acervos
Mestrado Profissional em Memória e Acervos

Maria Byington Leite de Castro

A importância da *Timeline Survey da FIAT/IFTA* como ferramenta para análise de arquivos audiovisuais em emissoras de televisão

Rio de Janeiro

2022



Maria Byington Leite de Castro

**A importância da *Timeline Survey da FIAT/IFTA* como ferramenta
para análise de arquivos audiovisuais em emissoras de televisão**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Memória e Acervos da Fundação Casa de Rui Barbosa, para obtenção do grau de Mestre em Memória e Acervos.

Área de Concentração: Acervos Públicos e Privados: Gerenciamento, Preservação, Acesso e Usos

Orientador: Prof. Dra. Eula Dantas Taveira Cabral

Rio de Janeiro

2022

CATALOGAÇÃO NA FONTE

FCRB

B993i Byington, Maria
A importância da *Timeline Survey da FIAT/IFTA* como ferramenta para análise de arquivos audiovisuais em emissoras de televisão. / Maria Byington Leite Castro – Rio de Janeiro, 2022.
92 p.

Orientador: Prof.^a Dr. Eula Dantas Taveira Cabral.

Dissertação (Mestrado em memória e acervos) – Programa de pós-graduação em memória e acervos, Fundação Casa de Rui Barbosa, 2022.

1. Arquivo audiovisual. 2. Preservação digital. 3. Emissoras de televisão, Brasil. 4. FIAT/IFTA. I. Cabral, Eula Dantas Taveira. II. Título.

CDD: 025.8

Responsável pela catalogação:

*Bibliotecária – Raquel Cristina da Silva Tiellet Oliveira.
CRB 6557*

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação.

Assinatura

Data

Maria Byington Leite de Castro

**A importância da *Timeline Survey da FIAT/IFTA* como ferramenta
para análise de arquivos audiovisuais em emissoras de televisão**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Memória e Acervos da Fundação Casa de Rui Barbosa, para obtenção do grau de Mestre em Memória e Acervos.

Área de Concentração: Acervos Públicos e Privados: Gerenciamento, Preservação, Acesso e Usos

Aprovado em: 30 de setembro de 2022

Banca Examinadora:



Prof. Dra. Eula Dantas Taveira Cabral (Orientadora) – FCRB



Prof. Dra. Ana Lígia Silva Medeiros - FCRB



Prof. Dr. Jair Martins de Miranda - UNIRIO

Rio de Janeiro

2022

DEDICATÓRIA

Este trabalho é dedicado a:

Flora Byington Dias Siqueira

Renato Byington Leite de Castro

José Augusto Byington Leite de Castro

e

Aurélio Dias Siqueira (in memoriam)

Milú Byington (in memoriam)

José Augusto Mac-Dowell Leite de Castro (in memoriam)

Ricardo do Paraízo (in memoriam)

e

Gatiti Bichana (in memoriam)

AGRADECIMENTOS

A Adrienne Warburton; Brecht Declerq, Bríd Dooley, Eva-Lis Green, Kaisa Unander; Maria Drabczyk e todos os participantes da *Where are you on the Timeline Survey?* da FIAT/IFTA

À minha Orientadora

Profa. Dra. Eula Dantas Taveira Cabral

Às professoras do PPGMA-FCRB

Prof. Dra. Fátima Martins

Prof. Dra. Joelle Rouchou

Prof. Dra. Margareth da Silva

Prof. Dra. Soraia Reolon

À Banca Examinadora:

Prof. Dra. Ana Ligia Medeiros

Prof. Dr. Jair Martins de Miranda

Prof. Dr. Áureo Busetto (suplente)

Prof. Dr. Luis Fernando Sayão (suplente)

Às coordenações do PPGMA-FCRB

Prof. Dra. Ana Pessoa

Prof. Dr. Antônio Herculano Lopes

Prof. Dra. Aparecida Rangel

Prof. Dr. Edmar Gonçalves

Ao Colegiado do PPGMA-FCRB

Aos colegas das turmas 2020, 2021 e 2022 do PPGMA-FCRB

Às colegas e aos colegas do grupo de pesquisa EPCC-FCRB

Aos pesquisadores e funcionários da Fundação Casa de Rui Barbosa

Às redes de amor, apoio, afeto, cuidado, cura, inspiração e trabalho

Associação Brasileira de Preservação Audiovisual, Adlon Neto, Amanda Heloisa, Ana Campos, Ana Armondi, Ana Mandina, Andrea Intrator, Anete Ferreira, Angela Coutinho,

Angela Pecego, Angelica Jorge, Annamalai Pranaji, Arícia Mess, Ayla Tiago, Barbara Machado, Bel Cesar, Beth Formaggini, Betina Dowsley, Carla Siqueira, Celso Machado, Clarice Campos, Clarissa Felix. Clarissa Moebus Ramalho, Claudia Bolshaw, Claudio Muniz, Cristiane Costa, Daniela Pinheiro, Diego Motta, Elisangela Silva, Elvira Souza Lima, Fabiana Ferreira, Ferdinando Dantas, Frederico Augusto, Graciela Figueroa, Guy Lussier, Halina Agapejev, Hernani Heffner, Ilana Zalberg, Joana Carelli, João Alegria, José Maria Jardim, José Maria Pereira Lopes, Laís Rodrigues, Laura Renault, Laura Tusi, Leonardo Nicolau, Lu Fraga, Luciana Whitaker, Luciana Lobo, Maisa Byington, Mariana Byington, Marília Andrade, Marta Figueiredo, Martin Lozza, Nena Zenóbio, Nina Zonis, Nivaldo, Raphael Machado, Raquel Hallack e CINEOP, Reinaldo Barreto, Ricardo Figueiredo, Rita Marques, Shirlei Zonis, Valéria Martins, Walkyria Alves e Widlane de Oliveira Lourenço.

Ao Dr. Leonardo Gomes Teixeira Leite e equipe médica

Aos enfermeiros e assistentes e equipes da unidade de TMO

Aos enfermeiros e assistentes de enfermagem do GOC-Botafogo

Às técnicas de enfermagem Larissa Arantes e Maria Rosa Garcia

À Itié Barbosa e Rafael Dantas e toda equipe de Apoio a Pessoas da Rede Globo

Às voluntárias e às companheiras de vida do Instituto ZENcancer

Agradeço a Deus a oportunidade de viver para aprender mais

E a todos seres visíveis e invisíveis que cuidam de mim nessa jornada na Terra!

RESUMO

CASTRO, Maria Byington Leite de. *A importância da Timeline Survey da FIAT/IFTA usada como ferramenta para análise de arquivos audiovisuais em emissoras de televisão*. 2022. 119f. Dissertação (Mestrado) – Curso do Programa de Pós-Graduação em Memória e Acervos, Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro, 2022.

O objetivo geral da pesquisa é mostrar a importância da enquete *Timeline Survey* da FIAT/IFTA como ferramenta para análise dos arquivos de televisão, uma vez que pode ser instrumento para estimular a preservação audiovisual de longo prazo, a gestão de conteúdo, o acesso, a criação de metadados e a conexão com o público interessado em arquivos audiovisuais televisivos no Brasil. Seus objetivos específicos são: verificar os tópicos analisados pela enquete *Timeline Survey* da FIAT/IFTA sobre os arquivos audiovisuais; mostrar como as informações acerca de cada tópico abordado podem auxiliar instituições que têm arquivos de televisão no Brasil; traduzir para o português e mostrar a importância do questionário *Timeline Survey* usado como ferramenta norteadora na jornada para criação de políticas em cinco áreas: acesso, criação de metadados, gerenciamento de conteúdo, preservação audiovisual de longo prazo e conexão com o público externo em instituições que trabalhem com arquivos audiovisuais. Nesta pesquisa são utilizados os métodos quantitativo e qualitativo, trabalhando-se com números e conceitos, a partir de pesquisas bibliográfica e documental. A dissertação é dividida em três partes: Patrimônio cultural e preservação audiovisual; a FIAT/IFTA e os arquivos audiovisuais; e Produto - timeline survey da FIAT/IFTA.

Palavras-chave: Arquivos de televisão. *Timeline Survey*. FIAT/IFTA. Preservação Audiovisual.

ABSTRACT

CASTRO, Maria Byington Leite de. *The importance of the FIAT/IFTA Timeline Survey used as a tool for analyzing broadcast audiovisual archives on television stations*. 2022. 119f. Dissertação (Mestrado) – Curso do Programa de Pós-Graduação em Memória e Acervos, Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro, 2022.

The broad objective of the research project is to show the importance of the FIAT/IFTA Timeline Survey as a tool for analyzing television archives, since it can be an instrument to stimulate long-term audiovisual preservation, content management, access, creation of metadata and the connection with the public interested in audiovisual television archives in Brazil. Its specific objectives are: to verify the topics analyzed by the FIAT/IFTA Timeline Survey on audiovisual archives; show how information about each topic addressed can help institutions that have television archives in Brazil; translate into Portuguese and show the importance of the Timeline Survey questionnaire used as a guiding tool in the journey to create policies in five areas: access, metadata creation, content management, long-term audiovisual preservation and connection with the external public in institutions that work with audiovisual archives. In this research, quantitative and qualitative methods are used, working with numbers and concepts, based on research of bibliographic and documentary data sources. The dissertation is divided into three parts: Cultural Heritage and Audiovisual Preservation; FIAT/IFTA and audiovisual archives; and Product - FIAT/IFTA Timeline Survey.

Keywords: Television archives. Timeline Survey. FIAT/IFTA. Audiovisual Preservation.

LISTAS DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ABPA	Associação Brasileira de Preservação Audiovisual
ARSC	Association for Recorded Sound Collections
AMIA	Association of Moving Image Archivists
CCAAA	Coordinating Council of Audiovisual Archives Associations
CYTED	Programa Ciencia y Tecnología para el Desarrollo
EBU	European Broadcasting Union
FIAF	International Federation of Film Archives
FIAT/IFTA	International Federation of Television Archives
FOCAL	Federation of Commercial Audiovisual Libraries
IASA	International Association of Sound Archives
ICA	International Council on Archives
ICOM	International Council on Museums
IFAP	Information for All Programme
IFLA	International Federation of Library Associations and Institutions
INA-FR	Institut national de l'audiovisuel
MAM	Media Asset Management
MOW	Memory of the World
MTAP	Magnetic Tape Alert Project
PERSIST	PERSIST Project
RIPDASA	Red Iberoamericana de Preservación Digital de Archivos Sonoros y Audiovisuales
SEAPAVAA	Southeast Asia-Pacific Audiovisual Archive Association
UNESCO	Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Cobertura geográfica da TV no Brasil.....	21
Figura 2 - Evolução do share nacional das redes	21
Figura 3 - Documentos da Comissão de Programação e Produção da FIAT/IFTA (1995, 1996)	24
Figura 4 - José Maria Pereira Lopes exhibe o Troféu Aruanda	44
Figura 5 - Nota de apoio a José Maria Pereira Lopes na AVAAZ.ORG	49
Figura 6 - Consolidação dos dados de pesquisa em documentos Excel.....	82

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Presidentes da FIAT/IFTA.....	55
Quadro 2 – Momentos importantes na história da FIAT/IFTA	56
Quadro 3 – Anais dos seminários de gestão de mídia FIAT/IFTA	58
Quadro 4 – Membros da MMC-FIAT/IFTA responsáveis por cada edição da enquete	60
Quadro 5 – Tradução do Timeline Survey da FIAT/IFTA	70
Quadro 6 – Identificação da organização	74
Quadro 7 – Formato da preservação	74
Quadro 8 – Armazenamento em nuvem.....	75
Quadro 9 - Migração para sistemas de armazenamento digital em massa.....	75
Quadro 10 - Sistema de gerenciamento de conteúdo	76
Quadro 11 – Acesso	76
Quadro 12 – Criação de Metadados	77
Quadro 13 – Conexão com o Público.....	77
Quadro 14 – Timeline Survey original, em inglês	78

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
1 PATRIMÔNIO CULTURAL E PRESERVAÇÃO AUDIOVISUAL	20
1.1 Produção televisiva no patrimônio audiovisual	29
1.2 O princípio de exceção cultural, a diversidade cultural e o direito à comunicação ..	33
1.3 Preservação audiovisual da televisão brasileira e estudos acadêmicos	37
1.4 A importância do arquivo audiovisual a partir da história oral.....	41
2 A FIAT/IFTA E OS ARQUIVOS AUDIOVISUAIS.....	53
2.1 FIAT/IFTA: mais de quatro décadas de colaboração internacional	53
2.2 Timeline Survey	60
2.3 O questionário/enquete	63
3 PRODUTO - TIMELINE SURVEY DA FIAT/IFTA.....	69
3.1 Tradução (em português) do <i>Timeline Survey</i> da FIAT/IFTA.....	71
3.2 Versão original (em inglês)	78
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	83
REFERÊNCIAS	85
ANEXO.....	94

INTRODUÇÃO

A televisão aberta no Brasil é conhecida mundialmente e seu alcance cobre mais de 98% do território nacional, de proporções continentais. A programação exibida nos canais de TV abertos no Brasil impacta a memória social da população, algumas pessoas lembram de onde estavam no momento em que o segundo avião atravessou as torres gêmeas (de Nova Iorque – EUA), **ao vivo e a cores**; outras têm igual clareza de onde e com quem estavam quando foi exibido o capítulo final de uma determinada novela; ou lembram-se da cobertura jornalística de eventos dramáticos para a sociedade como a votação do *Impeachment* em 2016; ou o fatídico jogo de futebol 7x1 da Alemanha, na Copa de 2014; como se lembrarão de onde assistiram o primeiro debate político entre os candidatos à presidência do Brasil, na eleição de 2022. Segundo a Organização das Nações Unidas, em sua página sobre o Dia Mundial da Televisão¹:

A televisão continua a ser a maior fonte de consumo de vídeo. Embora os tamanhos de tela tenham mudado e as pessoas criem, postem, transmitam e consumam conteúdo em diferentes plataformas, o número de residências com aparelhos de televisão em todo o mundo continua aumentando. A interação entre as formas emergentes e tradicionais de transmissão cria uma grande oportunidade para aumentar a conscientização sobre os importantes problemas enfrentados por nossas comunidades e nosso planeta. (ONU, 2022)

Sendo tão impactante para a sociedade, pergunta-se: esta produção audiovisual está preservada em arquivos especializados? Considerando-se que no caso do Brasil não há legislação para recolhimento obrigatório da produção audiovisual televisiva para fins de arquivamento público, como há, por exemplo, na França, onde a política pública é atribuição do Instituto Nacional do Audiovisual. O INA-FR recolhe e faz o tratamento da informação em todo seu ciclo de vida: custodia, insere metadados, arquiva, dá acesso, pesquisa e faz as migrações necessárias para a preservação digital de longo prazo, realizando também formação de profissionais em associação à FIAT/IFTA e EBU, como no caso das oficinas FRAME (2018)².

Mas França e Grã-Bretanha se destacam dos demais por contarem, há tempos, com arquivos públicos próprios ao material televisivo. Não são os únicos países, mas ambos são casos lapidares que possibilitam, sem dúvida, importantes elementos à pré-produção da pesquisa histórica sobre a TV e a preservação de importante patrimônio da memória coletiva. (BUNETTO, 2014, p. 385).

¹ Disponível em: <https://www.un.org/en/observances/world-television-day>. Acesso em: 19 Dez. 2022.

² Disponível em: <https://www.ina-expert.com/news/frame-training-course-session-1.html>. Acesso em: 19 Dez. 2022.

Na presente dissertação, desenvolvida junto ao Mestrado Profissional do Programa de Pós-Graduação em Memória e Acervos da Fundação Casa de Rui Barbosa (PPGMA/FCRB), discutiremos a importância da análise dos arquivos audiovisuais em emissoras de radiodifusão de sons e imagens e a necessidade de enfrentamento do risco iminente de perda de informação nestas instituições, devido à grande diversidade tecnológica do parque industrial televisivo, ao longo das últimas sete décadas, o que leva inexoravelmente à constante obsolescência tecnológica, dificultando a cada dia o acesso aos documentos audiovisuais históricos e únicos.

Assim, destaca-se a importância da enquete *Where are you on the Timeline Survey? - Onde você está na linha do tempo?* da Federação Internacional de Arquivos de Televisão (FIAT/IFTA). A enquete teve início em 2012, a fim de possibilitar uma análise comparativa na jornada de desenvolvimento dos arquivos audiovisuais em direção à digitalização de seus acervos. São televisões comerciais, estatais ou públicas ao redor do mundo, estejam seus acervos em suportes analógicos, em mídias digitais já digitalizados, ou sejam acervos contendo documentos audiovisuais nato-digitais armazenados na nuvem. Todos podem participar da *Timeline Survey*, até mesmo não membros.

A entidade afirma que a enquete da FIAT/IFTA (2022, n. p., tradução nossa) procura “ilustrar a evolução de arquivos audiovisuais ao redor do mundo, tendo em vista uma nova realidade amplamente digital, a partir de provas estatísticas claras”. A pesquisa anual baseia-se em um questionário estruturado. No caso de 2022, foi divulgada em 22 de agosto³, ficando aberta até dia 9 de setembro no site da instituição.

Os arquivos audiovisuais em todo o mundo estão em constante transformação. Para acompanhar esta transformação, a FIAT/IFTA gostaria de lhe fazer 7 perguntas curtas de múltipla escolha sobre: os formatos de preservação e sistemas de gerenciamento de conteúdo em uso em seu arquivo, acesso ao seu arquivo, a forma como os metadados são criados e sua conexão com o público. (FIAT/IFTA, 2022., tradução nossa).

O problema diz respeito, então, à necessidade de planejamento para digitalização em larga escala de milhares de horas em cada arquivo de televisão, a fim de mitigar a iminente possibilidade de uma catástrofe informacional com a perda de décadas de registros da memória social da humanidade, ao longo do século XX e início do XXI, em diferentes culturas, não apenas no Brasil, mas em toda América Latina e outras regiões do planeta em maior ou menor grau de impacto.

³ Disponível em <https://fiatifta.org/index.php/2022/08/22/fiat-ifta-survey-where-are-you-on-the-timeline-2/>. Acesso em: 19 Dez. 2022.

Este apagão informacional ocorrerá em breve, caso os arquivos de televisão não estejam preparados para a migração de formatos, tendo em vista a salvaguarda de suas coleções criadas originalmente em formatos analógicos, ou em formatos digitais já obsoletos, através de metodologias de preservação digital de longo prazo, considerando o ciclo de vida dos objetos digitais e sua manutenção constante. Procedimentos considerados internacionalmente como Estado da Arte, conforme atestam inúmeros eventos de instituições e fóruns de referência, tais como as pesquisas, conferências, atividades de difusão cultural e oficinas de treinamento oferecidas pela UNESCO, IASA, RIPDASA, FIAF, EBU, INA-FR, AMIA, CCAAA, CINEOP e da já citada FIAT/IFTA, baseadas nos princípios da Arquivística Audiovisual sistematizada por Ray Edmondson a partir de 1998, com reedições e traduções várias, inclusive para língua portuguesa, em 2013 e 2017.

A fim de contribuir para a difusão e democratização do conhecimento acerca dos processos de preservação audiovisual em arquivos de televisão, nossa proposta é traduzir a enquete que procura “ilustrar a evolução de arquivos audiovisuais ao redor do mundo, tendo em vista uma realidade amplamente digital”⁴. E analisar os resultados coletados entre 2012 e 2022, através da ferramenta elaborada por Bríd Dooley e membros da Comissão de Gerenciamento de Mídias, voluntários da FIAT/IFTA, para auxiliar instituições que trabalham com arquivos audiovisuais, a partir de uma pesquisa internacional de mapeamento e diagnóstico, com foco em arquivos de televisão preocupados em como preservar seus acervos e dar acesso aos usuários a longo prazo, diante das inúmeras tecnologias de registro de documentos audiovisuais, iniciada a partir de 1950 no Brasil, de 1951 na Argentina, expandido-se por toda América Latina.

Assim, questiona-se: Quais tópicos são abordados no *Timeline Survey* da FIAT/IFTA e como estas informações poderão ser disponibilizadas para auxiliar instituições que têm arquivos de televisão no Brasil em sua jornada para melhorar a preservação de longo prazo e o acesso à sua documentação audiovisual?

É importante destacar que o conceito utilizado para acesso diz respeito ao “direito, oportunidade ou meios de encontrar, recuperar e usar a informação”, segundo a Câmara Técnica de Documentos Eletrônicos do Conselho Nacional de Arquivos (CONARQ, 2016, n. p.). No caso de documentos audiovisuais, trabalha-se com o termo adotado pela Câmara Técnica de Documentos Audiovisuais, Iconográficos, Sonoros e Musicais do CONARQ (CONARQ, 2018,

⁴ Disponível em <https://fiatifta.org/index.php/2020/09/18/fiat-ifta-where-are-you-on-the-timeline-survey-2020/>. Acesso em: 19 dez. 2022.

n. p.), assim registrado: “gênero documental integrado por documentos que contêm imagens, com finalidade de criar a impressão de movimento, associadas ou não a registros sonoros”.

A linha de pesquisa do PPGMA na qual este trabalho se insere é, portanto, *Práticas críticas em acervos: difusão, acesso, uso e apropriação do patrimônio documental material e imaterial*, verificando os instrumentos teóricos e práticos que são voltados para a difusão, o acesso e o uso do patrimônio documental material e imaterial, assim como os estudos sobre os recursos e processos de acesso, uso e apropriação social da informação contida nos acervos.

Assim, leva-se em consideração a importância da salvaguarda da memória audiovisual em arquivos televisivos, averiguando as dificuldades técnicas e metodológicas para tratamento de suportes tradicionais e sua conservação preventiva, considerando as transformações tecnológicas que a televisão brasileira experimentou desde sua inauguração em 1950, até o momento presente – de transição do sistema de transmissão analógica para o sistema de transmissão e retransmissão digital do serviço de radiodifusão de sons e imagens – com a implantação do Sistema Brasileiro de Televisão Digital Terrestre (SBTVD-T).

Neste momento, importa explicitar que “todo mundo tem lugar de fala”, portanto estas reflexões e indagações surgem ao longo de minha trajetória dedicada à pesquisa audiovisual, inicialmente como *video library assistant*, contratada na emissora de TV por assinatura CNN-NY (de julho de 1990 a outubro de 1991); como coordenadora do acervo da extinta TVE-RJ, como funcionária cooperativada (de agosto de 1996 a abril de 1997); como pesquisadora de conteúdo audiovisual para obras de teledramaturgia na TV Globo, funcionária contratada no Rio de Janeiro (de abril de 2010 ao presente); e também como pesquisadora audiovisual *freelancer* em obras audiovisuais documentais (e uma ficção) exibidas em salas de cinema, em séries de televisão paga e aberta. Além de eu ser membro da Associação Brasileira de Preservação Audiovisual (desde 2013). Afinal, como ressaltou Ribeiro (2017, p. 88), “assim, entendemos que todas as pessoas possuem lugares de fala, pois estamos falando de localização social. E, a partir disso, é possível debater e refletir criticamente sobre os mais variados temas presentes na sociedade”.

Ao longo destes trinta e poucos anos de trajetória profissional, as mudanças metodológicas, tecnológicas e conceituais foram vivenciadas de acordo com o ambiente existente em cada instituição ou empresa, seu perfil (privado ou público, tv aberta ou segmentada) e seu parque tecnológico. Deste percurso, originam-se observações e questionamentos, a partir de experiências e do conhecimento tácito, nascido no chão de fábrica da televisão, chave inicialmente utilizada para agora em deslocamento, transmutado para um pensamento de ação propositiva, diante do cenário inquietante que se apresenta no tempo

presente de contagem regressiva para a capacidade de leitura de mídias analógicas e/ou das inúmeras mídias digitais, que por descontinuidade de produção dos fabricantes, encontram-se escassos, apontando para iminente perda de informações únicas e relevantes para a memória do Século XX registrada em documentos audiovisuais.

Dentre as pesquisas trabalhadas neste projeto, utiliza-se o estudo intitulado *TV Aberta no Brasil: aspectos econômicos e estruturais*, publicado em 2015 pelo Observatório de Cinema e Audiovisual da Agência Nacional do Cinema.

O objetivo, no início do Mestrado, era fazer um guia. De acordo com Bellotto (2006, p. 191), “na família dos instrumentos de pesquisa, o guia é o mais abrangente e o mais ‘popular’, pois está vazado numa linguagem que pode atingir também o grande público e não apenas os consulentes típicos de um arquivo: historiadores e administradores”. Percebe-se a utilidade do guia, seja para uso de pesquisadores audiovisuais em emissoras de TV, ou no mercado audiovisual, posto que necessitam descobrir conteúdos em imagens de arquivo para a realização de novas obras audiovisuais, ou ainda pesquisadores acadêmicos, que se deparam com inúmeras dificuldades, ou mesmo para finalidades artísticas ou culturais, entre outras. Porém, isso será feito no Doutorado, pois percebemos que as instituições precisam conhecer algumas ferramentas como a enquete *Timeline Survey* da FIAT/IFTA que tem sido usada para análise dos arquivos de televisão a partir das etapas necessárias na jornada em direção ao que se considera Estado da Arte no contexto internacional, ou seja as etapas tendo em vista a digitalização e preservação audiovisual de longo prazo.

Defende-se que a *Timeline Survey* da FIAT/IFTA pode ser usada como ferramenta norteadora para a criação de políticas em cinco áreas: acesso, criação de metadados, gerenciamento de conteúdo, preservação audiovisual de longo prazo e conexão com o público externo em instituições que trabalham com arquivos audiovisuais. Iniciada com quatro temas básicos, hoje traz sete. Ao longo destes dez anos os organizadores incluíram temas prementes, sem mudar as quatro questões iniciais sobre formatos de preservação, sistemas de gerenciamento de conteúdo, acesso, criação de metadados. Em 2014, foi incluído o tema conexão com o público. Em seguida, o armazenamento em nuvem entrou como um desdobramento dos formatos de preservação e, em 2020, a enquete incorporou questões sobre o impacto da pandemia de Covid-19 sobre os arquivos.

O objetivo geral da pesquisa é mostrar a importância da enquete *Timeline Survey* da FIAT/IFTA para análise dos arquivos de televisão no Brasil. Os objetivos específicos são verificar os tópicos analisados pelo *Timeline Survey* da FIAT/IFTA sobre os arquivos audiovisuais; mostrar como os tópicos abordados no *Timeline Survey* da FIAT/IFTA podem

auxiliar instituições que têm arquivos de televisão no Brasil; traduzir para o português e mostrar a importância do questionário *Timeline Survey* da FIAT/IFTA usado como ferramenta norteadora para criação de políticas em cinco áreas: acesso, criação de metadados, gerenciamento de conteúdo, preservação audiovisual de longo prazo e conexão com o público externo em instituições que trabalhem com arquivos audiovisuais.

Nesta pesquisa são utilizados os métodos quantitativo e qualitativo, trabalhando-se com números e conceitos, a partir de pesquisas bibliográfica e documental. A pesquisa bibliográfica leva em consideração prioritariamente informações nos campos da arquivologia, arquivística audiovisual, ciência da informação, comunicação, fazendo-se uma busca de intersecção de saberes, de forma transdisciplinar. E utiliza-se como recurso informacional estruturante documentos audiovisuais como registros de conferências internacionais e aulas ministradas sobre preservação audiovisual, notadamente no período de 2019 a 2022. A fim de buscar documentação histórica da FIAT/IFTA, utilizou-se a ferramenta *Wayback Machine*⁵ uma iniciativa de *Internet Archive*, uma organização com licença 501(c)(3) sem fins lucrativos, que constrói uma biblioteca digital de sítios de Internet e outros artefatos culturais em forma digital.

Na etapa inicial, utilizou-se a metodologia da História Oral⁶ para realizar uma entrevista de prospecção com José Maria Pereira Lopes, que na ocasião trabalhava desde 1979 na TV Cultura⁷, onde foi inicialmente montador de películas na filmoteca e tornou-se gerente do Centro de Documentação CEDOC⁸ da Fundação Padre Anchieta (FPA). Buscava-se descobrir como se deu a gênese do arquivo da TV Tupi⁹, pioneira da televisão brasileira, fundada em 1950. A história oral se mostrou uma importante metodologia para entendermos a história e a gênese dos arquivos audiovisuais televisivos, a partir da experiência de um profissional pioneiro da TV no Brasil, inicialmente a partir de documentos correlatos, como os textos dos programas, para posteriormente dar-se início aos acervos em película, fitas magnéticas, fitas digitais, chegando hoje aos documentos nato digitais. Estes profissionais pioneiros precisam ser ouvidos

⁵ A ferramenta *Wayback Machine* encontra-se disponível em: <https://archive.org/web/web.php>. Acesso em: 19 Dez. 2022.

⁶ “A História Oral é uma metodologia de pesquisa que consiste em realizar entrevistas gravadas com pessoas que podem testemunhar sobre acontecimentos, conjunturas, instituições, modos de vida ou outros aspectos da história contemporânea”. Para mais informações, acesse: <https://cpdoc.fgv.br/acervo/historiaoral>. Acesso em 01 dez. 2020.

⁷ A TV Cultura é uma emissora de televisão fundada em 1969 e mantida pela Fundação Padre Anchieta, entidade de direito privado instituída pelo governo do estado de São Paulo.

⁸ O site do CEDOC da TV CULTURA não possui mais as funcionalidades de busca de imagens, acervo e contato, restando apenas a página inicial. Disponível em: <http://cmais.com.br/index.php/cedoc/home>. Acesso em: 19 Dez. 2022.

⁹ A TV Tupi de São Paulo (1950-1980) foi a primeira emissora de televisão do Brasil, da América do Sul, e pertencia aos Diários Associados, rede de empresas jornalísticas de Assis Chateaubriand.

e registrados, uma vez que a documentação em papel, no caso das emissoras brasileiras, quando sobrevive, é de difícil acesso.

Em seguida, baseado em levantamento bibliográfico e documental, buscou-se um estudo de natureza quantitativa, qualitativa e descritiva. E a partir da análise realizada com o foco em documentos audiovisuais, em especial o registro da apresentação intitulada *Mapeando Arquivos Audiovisuais na América Latina e Resto do mundo*, palestra de Brecht Declercq, atual Presidente e então Secretário-geral da FIAT IFTA, no Seminário *Arquivos audiovisuais na América Latina: Acesso, valor e preservação*, organizado pela FIAT/IFTA e TV Cultura online em setembro de 2020, constata-se que é crescente a participação da América Latina na enquete. No entanto, o engajamento maior continua sendo de arquivos europeus.

A relevância desta pesquisa justifica-se tendo em vista a obsolescência de fitas magnéticas historicamente usadas nos meios de comunicação no Brasil, tais como as emissoras de televisão aberta, de equipamentos para visioná-las, bem como a falta de profissionais capacitados para manutenção deste maquinário e a falta crescente de peças de reposição que apontam para um iminente apagão de informação audiovisual em arquivos de televisão no Brasil e considerando-se o alerta do estudo *Magnetic Tape Alert Project* (UNESCO/IASA, 2020) indicando o ano de 2025 como o prazo máximo para acesso a estas mídias, dado o exposto acima.

E, ainda, considerando-se a super-representação da América Latina nos estágios menos avançados em diversas categorias e sua sub-representação nos estágios mais avançados, conclui-se a necessidade de um amplo diagnóstico de arquivos audiovisuais brasileiros, notadamente nas emissoras de televisão no território brasileiro.

A pesquisa está estruturada da seguinte forma: Capítulo 1 - Patrimônio cultural e preservação audiovisual; Capítulo 2 - A FIAT/IFTA e os arquivos audiovisuais; e Produto - *timeline survey* da FIAT/IFTA.

1 PATRIMÔNIO CULTURAL E PRESERVAÇÃO AUDIOVISUAL

A televisão aberta no Brasil atinge quase 100% do território nacional. Mas, qual sua importância para as instituições e como são preservados seus acervos? O governo brasileiro avaliou que “o segmento de TV aberta possui grande relevância para o setor audiovisual brasileiro. Mesmo com o crescimento de alternativas a esta forma de se assistir a conteúdos audiovisuais, a TV aberta mantém liderança em audiência e em cobertura geográfica” e apenas 30% dos domicílios brasileiros possuem TV por assinatura. Segundo dados do IBOPE, a partir do CADE de 2015, os três canais que tiveram maior audiência em 2014 são programados por emissoras de TV aberta (ANCINE, 2015, p. 3). E a importância da TV aberta se mantém.

Nota-se o crescente interesse pela história da televisão brasileira confirmado nos altos índices de audiência em TV aberta para programas reprisados durante as medidas sanitárias de distanciamento social, com o aumento da demanda por acesso aos programas exibidos, seja nas redes sociais digitais, seja na programação de canais de TV por assinatura, ou por *video on demand* (VOD). Tendência esta anterior à pandemia de Covid-19, incrementada com o isolamento social e a efeméride dos 70 anos de TV no Brasil, celebrada em setembro de 2020.

A demanda é tanto do consumidor para fins de entretenimento, quanto do estudante em busca de conhecimento através da produção audiovisual, ou de pesquisadores profissionais que necessitam de acesso a estas imagens de arquivo para usos tais como a realização de novas obras audiovisuais, documentários de filmes de arquivo, ou inserção em obras de ficção, ou trabalhos acadêmicos, exemplificadamente.

No Brasil, observa-se que apenas cinco conglomerados de comunicação privados (Rede Bandeirantes, Rede Globo, Rede Record TV, Rede TV! e SBT) atingem mais de 90% do território brasileiro com a televisão aberta (CABRAL, 2016). E, segundo o relatório Mídia Dados 2021, apresentado na Figura 1, a Rede Globo cobre 98,38% dos municípios e 99,53% dos domicílios com TV. Dados sobre esse conglomerado de mídia, levando em consideração suas afiliadas, também são analisados em outros estudos como os da ANCINE (2015 e 2010) e de Munhoz (2008): *A Rede Globo de televisão no território brasileiro através do sistema de emissoras afiliadas*, entrando no campo da geografia, com foco na produção de conteúdo local em quatro afiliadas no território paulista. E o recente estudo *Arquivos audiovisuais e suas adaptações tecnológicas: Panorama e análise do Acervo Rede Globo – Projeto Vídeo Show* (SILVA, 2021) com foco no Acervo da TV Globo no Rio de Janeiro, menciona cinco praças da Rede Globo, nas cidades de Belo Horizonte, Brasília, Pernambuco e São Paulo.

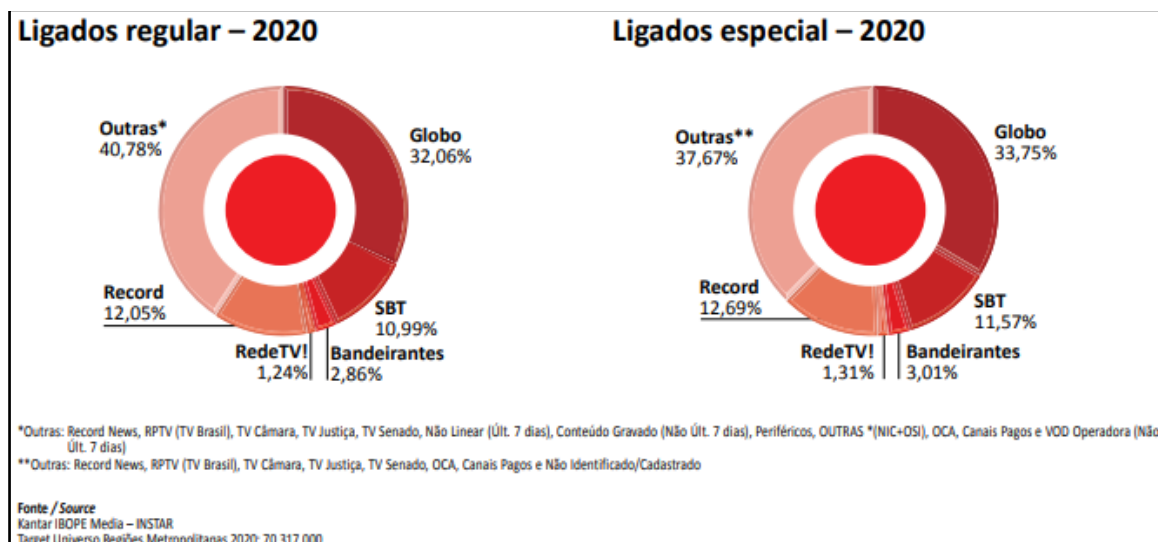
Figura 1 - Cobertura geográfica da TV no Brasil

Cobertura geográfica de TV <i>TV Geographic coverage</i>				
Geral (Satélite + Antenas)				
Emissora	Total Municípios		Domicílios com TV / IBOPE	
	Nº Absoluto	%	Nº Absoluto	%
Globo	5.480	98,38	70.959.300	99,53
SBT	4.897	87,92	68.895.299	96,63
Band	3.693	66,30	65.155.255	91,39
Record	5.002	89,80	69.228.445	97,10
Rede TV!	5.547	99,59	70.983.381	99,56
CNT	487	8,74	29.999.701	42,08
Gazeta	282	5,06	19.989.971	28,04
Record News	537	9,64	34.093.888	47,82
Total	5.570	100,00	71.295.300	100,00

Fonte: Mídia Dados, 2021, p. 121.

Apesar da Rede TV! liderar a cobertura geográfica, conforme se observa na Figura 1, a Rede Globo destaca-se quando observada a *Evolução do share nacional das redes* (Total da população das 7h à 00h – segunda-feira a domingo), apresentada na Figura 2, para um cenário de 71.295.300 domicílios com TV no Brasil, considerando-se o ano de 2020.

Figura 2 - Evolução do share nacional das redes



Fonte: Mídia Dados, 2021, p. 122.

Considerando-se, assim, o alcance dos conglomerados de comunicação com a TV aberta e o interesse da sociedade, o acesso às coleções de documentos audiovisuais diretamente nos arquivos das televisões, onde foram produzidos, não deveria permanecer tão complexo, uma vez que muitos conteúdos não estão disponíveis sequer em plataformas de *streaming*. Observa-

se que a televisão continua influente, mesmo na era da sociedade em rede, como verificou Castells (2013, p. 421):

Vivemos em um ambiente de mídia, e a maior parte de nossos estímulos simbólicos vem dos meios de comunicação. [...] O poder real da televisão, como Eco e Postman já afirmaram, é que ela arma o palco para todos os processos que se pretendem comunicar à sociedade em geral, de política a negócios, inclusive esportes e arte. A televisão modela a linguagem de comunicação societal.

Em Cultura da convergência, o autor Henry Jenkins (2022, p. 31-32) define convergência como: “fluxo de conteúdos através de múltiplas plataformas de mídia, à cooperação entre múltiplos mercados midiáticos e ao comportamento migratório dos públicos dos meios de comunicação, que vão a quase qualquer parte em busca das experiências de entretenimento que desejam”. E aponta que “a convergência representa uma transformação cultural, à medida que consumidores são incentivados a procurar novas informações e fazer conexões em meio a conteúdos de mídia dispersos” através de seu reuso, fazendo brincadeiras, protestos ou novos produtos.

Em 2018, o Laboratório Liber UFPE organizou uma série de palestras que encontram-se disponíveis como documentos audiovisuais em seu canal no Youtube. Na palestra Desafios da Curadoria e Memória, o professor Aquiles Alencar Brayner reflete acerca do digital: “A revolução digital é cultural, não é tecnológica. Então como a gente pode trabalhar o conceito de memória se a gente não tem uma definição temporal e uma definição realmente do que é que o digital seja em termos de mudança de comportamento, de hábitos, de atitude”. (BRAYNER, 2018, 09:00 a 09:20)¹⁰.

A multiplicidade de formatos e produtos audiovisuais amplia a demanda por preservação audiovisual de longo prazo. Dentre as novas especialidades no campo da Ciência da Informação, a Curadoria Digital tem-se mostrado um campo de trabalhos acadêmicos e profissionais promissor e fundamental, como destaca MARTINS (2021, p. 82-83):

A importância da curadoria digital nas instituições de cultura e de memória surge a partir da década de 1990, com a grande massa de digitalização dos documentos. Com isso, houve a necessidade de organizar e de estruturar os dados dos objetos digitais com normas padronizadas, para a preservação e o

¹⁰ Desafios da Curadoria e Memória com Aquiles Alencar Brayner. Laboratório Liber UFPE - Publicado em 6 de jun de 2018 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=G4ah7e0JeYQ> Acesso em 10/08/2018.

acesso de forma rápida aos conteúdos e para possibilitar o reuso e a disseminação das informações, gerando conhecimentos.

O arquivamento de documentos audiovisuais televisivos e o acesso público para viabilizar pesquisas sobre a TV interessa aos pesquisadores da área de Comunicação, Ciências Sociais e da História, entre outros, que encontram, no âmbito teórico, várias perspectivas de abordagem para seus estudos.

As questões de Sayão e Sales (2012) e Siebra et al. (2013) referentes à gestão de repositórios digitais e à curadoria digital de dados de pesquisa, sua preservação, acesso e reuso têm paralelo com as necessidades encontradas em repositórios audiovisuais televisivos que lidam com vastos volumes de informação, transitando entre sistemas próprios para ativos de mídia, conhecidos como *Media Asset Management systems*.

A gestão de dados em ambiente digital é hoje um desafio para todos, tanto na academia, quanto em grandes empresas e instituições do Estado Brasileiro, e as soluções não disruptivas necessitam de vontade institucional (pública, privada, multilateral) para que a cooperação transdisciplinar e o planejamento possam minimizar os riscos sempre existentes. Daí a importância de se levar em consideração a arquivística audiovisual.

A Arquivística audiovisual é, portanto, um campo que abarca todos os aspectos de guarda e recuperação de documentos audiovisuais, a administração dos locais onde eles estão guardados e das organizações responsáveis pela execução destas tarefas. Ela adquiriu suas próprias gradações particulares à medida que se desenvolveu e à medida que os termos preservação e acesso, no seu âmbito, ganharam significados particulares. (EDMONDSON, 2013, p. 67-68).

Na segunda metade dos anos 1990, houve um entendimento por parte de membros da Federação Internacional de Televisão (FIAT/IFTA) para a necessidade da elaboração coletiva de diretrizes para seleção, arquivamento e posteriormente reuso de programas de televisão. Estes documentos eram discutidos e elaborados em comitês específicos e posteriormente divulgados nos eventos anuais, onde a comunidade internacional alinha as questões mais importantes a cada ano, desde 1974. Destes, destaca-se *Recommended standards and procedures for selection and preservation of television programme material* (FIAT/IFTA Programming and Production Commission, Paris, short version draft, 1996)¹¹ que já estava sendo trabalhado desde 1995, conforme se pode observar na Figura 3. Seguindo de *Guidelines*

¹¹ O documento final da FIAT/IFTA (September 1996 Edition) encontra-se anexo ao relatório da Library of Congress intitulado: *Television and video preservation 1997*. Disponível em: <https://www.loc.gov/static/programs/national-film-preservation-board/documents/tvappF.pdf>. Acesso em 14 mai. 2022.

dealing with misuse/use of film and video archive materials (FIAT/IFTA, Londres, 1998), ainda utilizado como material didático pedagógico como pode-se consultar em Franganillo (2018).

Figura 3 - Documentos da Comissão de Programação e Produção da FIAT/IFTA (1995, 1996)



Fonte: Acervo pessoal da autora (FIAT/IFTA, Paris, 1996).

As especificidades para o tratamento técnico e conceitual de documentos audiovisuais evolui continuamente e uma das questões mais polêmicas e que requer discussão ética inclusive é o descarte após a constituição de acervos, com seus processos de seleção, incorporação, exclusão e decarte, como destaca Ray Edmondson (2017, p. 64)

Com o passar do tempo, independentemente dos motivos que presidiram a corporação, pode haver necessidade de uma decisão de exclusão ou eliminação. Os motivos são diversos. Quando se incorporam cópias melhores de uma determinada obra, as de qualidade inferior podem ser descartadas; a missão ou política de seleção do arquivo podem mudar; a experiência pode provocar uma revisão dos critérios de incorporação. Seja qual for o motivo, a decisão de exclusão tem a mesma importância, talvez maior ainda, do que a decisão inicial de incorporação. (EDMONDSON, 2017, p. 65)

De acordo com Nestor García Canclini (1994, p. 106-107), quando se destaca o patrimônio na época da indústria cultural, não se pode ignorar que “milhões de pessoas que nunca tinham ido aos museus, ou que apenas haviam se inteirado na escola das obras ali expostas, veem hoje estas obras em suas casas, pela televisão”. O autor aponta que a difusão de massa pelas tecnologias de comunicação suscita várias questões. “Estas perguntas mostram a

urgência de se ampliar o campo de problemas e o âmbito disciplinar em que o patrimônio costuma se situar”.

No Brasil, há alguns avanços legais, como a Resolução nº 41, de 9 de dezembro de 2014, do CONARQ, que, embora não esteja amplamente implementada, “dispõe sobre a inserção dos documentos audiovisuais, iconográficos, sonoros e musicais em programas de gestão de documentos arquivísticos dos órgãos e entidades integrantes do Sistema Nacional de Arquivos - SINAR, visando a sua preservação e acesso”.

A fim de observar os arquivos audiovisuais no campo da televisão em sua complexidade, conta-se com a definição de Edgar Morin, em entrevista a Miguel Pereira (2001, p. 10): “trata-se de uma complementaridade antagônica entre o individual e o artístico de um lado, e o estandardizado e industrial de outro. É isto que entendo por complexidade. A associação complementar de coisas antagônicas”.

A reflexão acerca da memória coletiva e sobre os lugares de memória em relação ao campo da televisão e seus arquivos parte dos estudos de Maurice Halbwachs (1990) e Pierre Nora (1993). Além das pesquisas realizadas nas áreas de economia política da comunicação, da cultura e da informação, verificando-se a sociedade informacional e as empresas em rede (CASTELLS, 2013), o campo da televisão (BOURDIEU, 1997) e o contexto dos meios de comunicação no Brasil (CABRAL, 2020).

Não se pode ignorar que

Grande parte do patrimônio audiovisual mundial foi irremediavelmente perdido por negligência, destruição, decadência e falta de recursos, habilidades e estruturas, empobrecendo a memória da humanidade. Muito mais será perdido se faltar uma ação internacional orquestrada e mais forte. [...]

A maioria das mídias audiovisuais é inerentemente frágil. Como não são legíveis por humanos, tanto sua sobrevivência quanto sua acessibilidade também são vulneráveis às rápidas mudanças tecnológicas. A preservação precisa ser guiada por habilidades e estruturas especializadas, apoiadas por legislação nacional apropriada. (CCAAA, version 1.0 1 April 2005, p. 1)

Hoje, dentre os principais conglomerados de televisão comercial no Brasil, somente a Rede Globo é membro da FIAT/IFTA¹². Grupo que tem grande liderança entre as emissoras de radiodifusão, como se pode observar nos mapas e relatórios em *A cobertura geográfica das exibidoras Globo em detalhes: os municípios cobertos, os domicílios com TV e o IPC, entre outros*¹³.

¹² A Rede Globo foi por décadas a única do Brasil na Federação, desde 2017 a TV Cultura de São Paulo também.

¹³ Disponível em: <https://negocios8.redeglobo.com.br/Paginas/Estados.aspx?uf=SP>. Acesso em 24 Abr. 2022.

Em São Paulo, de acordo com dados do EDTV PYXIS Ibope 2021, em sua *Projeção de domicílios com TV – 2021*, o Estado corresponde a 22,9% de todos os domicílios com TV no Brasil. O que significa dizer que este Estado sozinho tem mais domicílios com TV do que a soma da Região Norte e da Região Sul inteiras (respectivamente 7,1% e 15,4%), pois juntas totalizam 22,5%. Além disso, possui mais do que o dobro do segundo Estado, Minas Gerais, com 10,4% (MÍDIA DADOS, 2021, p. 118).

No Brasil, os conglomerados de televisão se organizam como redes, estruturando-se em “sistema federativo”, “composto por cabeças de rede nos níveis nacional, estadual e regional - além das emissoras locais - em que cada uma é responsável pela inserção de programação e publicidade com diferentes graus de alcance” (ANCINE, 2015, p. 56). Ou seja,

É importante não confundir os conceitos de geradora, retransmissora e repetidora com os conceitos de cabeça de rede e afiliadas, utilizados pelas emissoras em suas relações comerciais. Uma cabeça de rede, que é uma geradora, pode possuir relação contratual com outras várias geradoras e o objeto do contrato entre ambas é a marca e a programação que serão negociadas e não a possibilidade de produzir ou não conteúdos, um dos pontos centrais que diferencia geradoras de retransmissoras e repetidoras. (ANCINE, 2010, p. 13-14).

Nestes conglomerados de televisão, tanto os acervos com documentos audiovisuais analógicos quanto os digitalizados e os nato-digitais são relevantes e todos necessitam de preservação, cada qual com suas especificidades, neste amplo campo em constante transformação que são os arquivos televisivos.

O conceito adotado para campo é o utilizado por Bourdieu (1997, p. 57), onde “campo é um espaço social estruturado, um campo de forças – há dominantes e dominados, há relações constantes, permanentes, de desigualdade, que se exercem no interior desse espaço – que é também um campo de lutas para transformar ou para conservar esse campo de forças”. No caso da palavra suporte, resgatam-se os estudos de Edmondson (2013, p. 70-71) que explica que “o programa Memória do Mundo da Unesco estabelece que os documentos – inclusive os audiovisuais – possuem dois componentes: o *conteúdo* da informação e o *suporte* no qual aquela se inscreve. Ambos são igualmente importantes”.

A partir desses esclarecimentos, é importante lembrar que, com a implantação do Sistema Brasileiro de TV digital (SBTVD-T), que digitalizou o envio e recepção da programação televisiva, surge a exigência da transformação total do parque tecnológico para equipamentos de alta definição. A televisão digital seria supostamente sem fitas, *tapeless*, gerando conteúdos nato-digitais, desde a produção, passando pela edição e difusão na estreia

do programa, até seu arquivamento. Na realidade, estamos ainda na fase “*less tape*”, com menos fitas, pois os suportes tradicionais analógicos, tais como: fitas Beta (anos 1990 a anos 2010), fitas U-Matic (anos 1970 a anos 1980), fitas de uma polegada (anos 1970 a anos 1990), entre outros formatos, ainda são usados diariamente em emissoras de todo o Brasil, que necessitam recuperar suas próprias imagens de arquivo, ainda não digitalizadas, para a criação de conteúdo novo e, portanto, a integridade destas mídias originais está em risco.

Em algumas emissoras sobrevivem precariamente milhares de rolos de filmes, sobretudo em bitola 16mm, com datação estimada dos anos 1960 aos anos 1980, atacados por fungos e pela síndrome do vinagre, e, assim como as fitas magnéticas, necessitam de cuidado urgente, através de conservação preventiva e preservação digital, que só será possível através da visibilidade e valorização deste patrimônio cultural ameaçado de extinção. Um quadro que nos leva a indagar: Como a informação registrada em suportes históricos, que embora considerados obsoletos são usados diariamente, pode ser disponibilizada para acesso e reuso?

Segundo o preservador chefe da Cinemateca do Museu de Arte Moderna, Hernani Heffner (2017)¹⁴, “o ambiente do cinema pressupõe a preservação, a televisão não. A TV parece viver um eterno presente, acessa o acervo como se estivesse acessando a sala de produção”. Os arquivos de televisão no Brasil estão dispersos pelo território, sem um cadastro que possa identificá-los e sem políticas de acesso claras. Algumas questões de pesquisa emergem: os arquivos de televisão no Brasil têm políticas definidas de acesso para atender usuários internos e externos? A maioria dos arquivos de televisão no Brasil têm Sistemas de Recuperação da Informação (SRIs) adequados? Afinal, como verificou Machado (2003, p. 85), “a origem dos SRIs remonta à Antiguidade, às bibliotecas de Assurbanipal e de Alexandria. [...] hoje se exibem como modernos sistemas que incluem bases de dados em condições de armazenar um número considerável de itens de informação”.

A comunidade arquivística brasileira considera o valor secundário – o “valor atribuído a um documento em função do interesse que possa ter para a entidade produtora e outros usuários, tendo em vista a sua utilidade para fins diferentes daqueles para os quais foi originalmente produzido” (ARQUIVO NACIONAL, 2005, p. 172) – dos documentos audiovisuais? E está ciente da importância de viabilizar o uso da informação neles contida a longo prazo, sobretudo através de preservação digital e curadoria digital, diante da iminente obsolescência dos suportes originais magnéticos, cujo prazo de vida esgota-se em 2025, segundo o estudo *Magnetic Tape Alert Project* publicado pela IASA e Unesco?

¹⁴ Informação verbal em conversa com Hernani Heffner, realizada na PUC-Rio (Ago. 2017).

1.1 Produção televisiva no patrimônio audiovisual

Em 2018, por ocasião do *Dia Mundial do Patrimônio Audiovisual* – celebrado todo ano em 27 de outubro – Audrey Azoulay, diretora-geral da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO), afirmou que “o patrimônio audiovisual é uma fonte inestimável de conhecimento e um testemunho em movimento da nossa diversidade social, cultural e linguística”.

Para Azoulay, existem inúmeras relações possíveis entre audiovisual, memória e cultura imaterial. “Imagens e sons, gravados em filme, videoteipe e fita sonora, trazem nosso passado à vida e estabelecem em nossa memória coletiva eventos, cenas e situações que, sem essas mídias, seriam esquecidas ou subsistiriam apenas como uma forma estática e sem vida” (UNESCO, 2018, n. p.).

Néstor García Canclini, antropólogo argentino radicado no México, na obra *O patrimônio cultural e a construção imaginária do nacional* aponta caminhos através dos quais pode-se refletir, inclusive, acerca da produção audiovisual televisiva:

Se, é verdade que o patrimônio serve para unificar uma nação, as desigualdades na sua formação e apropriação exigem que se o estude, também, como espaço de luta material e simbólica entre as classes, as etnias e os grupos. Este princípio metodológico corresponde ao caráter complexo das sociedades contemporâneas (CANCLINI, 1994, p. 97).

É importante ressaltar que quando se fala sobre a televisão no Brasil e seus arquivos, deve-se levar em consideração a preservação de longo prazo, ao acesso e reuso dos documentos audiovisuais existentes nos acervos de redes de radiodifusão no Brasil. Afinal, se a produção televisiva integra o conjunto do patrimônio audiovisual de um país, se os conteúdos dizem respeito à memória comum, não deveria ser tão complexo pesquisar nos acervos das televisões abertas nacionais, sejam elas comerciais, públicas ou estatais.

Observando-se os arquivos de televisão no Brasil, é importante levar em consideração o conceito de diversidade e patrimônio cultural da Convenção para a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais, UNESCO (2017, p. 7), ratificada pelo Brasil em 2007, pois define que a diversidade cultural

Se manifesta não apenas nas variadas formas pelas quais se expressa, se enriquece e se transmite o patrimônio cultural da humanidade mediante a variedade de expressões culturais, mas também através dos diversos modos de

criação, produção, difusão, distribuição e fruição das expressões culturais, quaisquer que sejam os meios e tecnologias empregados.

Além de outras políticas propostas pelas Nações Unidas, defende-se a inclusão da programação das emissoras de radiodifusão ao conjunto do patrimônio audiovisual brasileiro a ser preservado em benefício das gerações atuais e futuras, a partir das reflexões propostas por Bezerra (2009; 2013), Busetto (2014), Cabral (2020), Canclini (1994) e Mattelart (2006).

Verifica-se a preservação audiovisual em arquivos televisivos, levando em consideração dificuldades técnicas e metodológicas no tratamento dos suportes tradicionais, considerando as transformações tecnológicas que a televisão brasileira experimenta desde sua inauguração, em 1950, até a atual transição do sistema de transmissão analógica para o sistema de transmissão e retransmissão digital do serviço de radiodifusão de sons e imagens – com a implantação do Sistema Brasileiro de Televisão Digital Terrestre (SBTVD-T) em todo o país.

Não se pode ignorar que todos os acervos contendo documentos audiovisuais, sejam eles óticos, magnéticos, ou digitais, necessitam de conservação preventiva e preservação digital, cada qual com suas especificidades. Em rolos de película, e também em fitas magnéticas de áudio e vídeo, parte significativa do patrimônio imaterial, definido pelo Iphan (2019) como “práticas, representações, expressões, conhecimentos e técnicas – com os instrumentos, objetos, artefatos e lugares culturais que lhes são associados – que as comunidades, os grupos e, em alguns casos os indivíduos, reconhecem como parte integrante de seu patrimônio cultural”¹⁵, está registrada e pode ser preservada em documentos audiovisuais.

O estudo *TV Aberta no Brasil: aspectos econômicos e estruturais* (ANCINE, 2015) e o *Mídia Dados* (2021) explicitam o alcance junto à população e a cobertura no território, reafirmando a importância da programação das redes de televisão aberta junto ao imaginário brasileiro. A TV aberta mantém liderança em audiência ao longo dos anos, apesar do crescimento da oferta de alternativas a esta forma de se assistir a conteúdos audiovisuais, o que se pode verificar em diversas fontes.

Mesmo com acessos à TV por assinatura ou com a expansão do *streaming*, de acordo com Eula Cabral (2020, p. 4), no projeto *Concentração midiática diante da democratização da comunicação e da diversidade cultural: análise das estratégias dos grandes conglomerados*, a PNAD Contínua 2016, com foco no acesso à internet e à televisão e posse de telefone móvel celular para uso pessoal, ressalta que “apenas 2,8% dos domicílios brasileiros não possuem

¹⁵ Esta definição está de acordo com a Convenção da Unesco para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial, ratificada pelo Brasil em março de 2006. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/234>. Acesso em: 8 Nov. 2019.

televisão, ou seja: a TV aberta está presente em 97,2%. Desses, 33,7% têm TV por assinatura”. Cabral (2020) mostra, ainda, que na Pesquisa Brasileira de Mídia (PBM) de 2016 foram identificados os meios de comunicação mais utilizados pelas pessoas para se informarem, “resultando em 63% TV, 26% Internet, 7% rádio, 3% jornal e 1% outros”.

Assim, observa-se que, se boa parte do que se considera cultura nacional é uma construção imaginária que muda de acordo com as épocas, Canclini (1994, p. 99) aponta “o importante papel que as ficções desempenham na formação das identidades”. O autor destaca, ainda, que a cidadania cultural se concretiza “não só sobre princípios políticos e participação ‘real’ nas estruturas jurídicas e sociais, mas também a partir de uma cultura formada pelas ações e interações cotidianas, na projeção imaginária dessas ações em mapas mentais da vida social”.

No final do século XX, Canclini (1994, p. 100) observa que a “transformação dos patrimônios simbólicos em relação aos quais se definem o perfil da vida cotidiana e os traços de identificação dos grupos” exige uma mudança de postura: “Torna-se, portanto, prioritária a adoção de políticas para a preservação e difusão dos acervos literários, musicais, fílmicos e de vídeo como representações da vida social e da memória histórica”.

A professora e pesquisadora Laura Bezerra (2009), especialista em cinema, cultura e sociedade, no artigo *A Unesco e a preservação do patrimônio audiovisual*, ressalta que grandes áreas permaneceram excluídas da UNESCO, apesar de sua posição ativa na proteção do patrimônio cultural mundial. “O próprio conceito de cultura da Organização vai sendo ampliado e conseqüentemente a definição do patrimônio vai-se alargando e incorporando grandes áreas excluídas (p. ex. o patrimônio imaterial), que passam, então, a ser beneficiados com ações específicas” (*ibidem*, p. 01).

Bezerra (2009, p. 01) constatou que “um conceito de cultura restrito e elitista, dominante durante muito tempo, não incluía nas suas esferas a cultura midiática”. Sequer o cinema e menos ainda a televisão eram reconhecidos como “verdadeira cultura”, dignos de ações de preservação, pois sendo produtos da indústria cultural de entretenimento de massa, não eram considerados de “valor universal excepcional”, o principal critério utilizado na *Convenção para a Proteção do Patrimônio Mundial, Cultural e Natural* (1972). A partir de 1979, a UNESCO e a Federação Internacional dos Arquivos Filmográficos (FIAF) se unem para a preparação da *Recomendação sobre a Salvaguarda e Conservação das Imagens em Movimento*.

O documento parte da ideia de que as imagens em movimento são bastante vulneráveis e que seu desaparecimento constitui um empobrecimento irreversível do patrimônio cultural mundial. Por isso recomenda-se que os Estados-membros adotem medidas para salvaguardar esta “parte

especialmente frágil de seu patrimônio cultural como faz com outros tipos de bens culturais” (BEZERRA, 2009, p. 3).

Nesta análise, Bezerra (2009) destaca as “quatro instâncias da UNESCO que abordam a preservação do patrimônio audiovisual”: *A Recomendação sobre a Salvaguarda e Conservação das Imagens em Movimento*; o *Fundo UNESCO/FIAF para preservação do patrimônio fílmico*; o *Programa Memória do Mundo*; e o *International Center for the Study of Preservation and Restoration of Cultural Property*.

A Recomendação sobre a Salvaguarda e Conservação das Imagens em Movimento (1980) visa “a criação de arquivos de filmes em países onde eles não existam; a introdução de instrumentos jurídicos que garantam o depósito compulsório dos filmes produzidos no país em seus arquivos filmográficos e o depósito voluntário de cópias de filmes estrangeiros” (BEZERRA, 2009, p. 3). A partir de 2006, todo dia 27 de outubro, data da adoção da Recomendação, começa a ser comemorado pela FIAF o Dia Internacional do Patrimônio Audiovisual.

O *Fundo UNESCO/FIAF para preservação do patrimônio fílmico* (1995) foi criado por ocasião das comemorações do centenário do cinema (1895-1995). Bezerra (2009, p. 4) verifica que “paradoxalmente, a obtenção de financiamento para projetos continua difícil”.

O *Programa Memória do Mundo MOW* (1992) incentiva o registro público do patrimônio documental mundial e “tem como objetivos principais facilitar a preservação e o acesso universal ao patrimônio documental, bem como promover a conscientização de sua existência e importância” (BEZERRA, 2009 *apud* EDMONDSON, 2002).

O Comitê Nacional do Brasil do Programa Memória do Mundo da UNESCO¹⁶ foi criado em 2004 pelo Ministério da Cultura (MinC), hoje extinto, desestruturando não apenas este programa, mas toda a rede de políticas culturais em andamento do país¹⁷.

O *International Center for the Study of Preservation and Restoration of Cultural Property* (ICCROM) é um centro de treinamento profissional e pesquisa com atuação em cinco áreas: treinamento profissional, pesquisa, informação, cooperação e propaganda.

¹⁶ Disponível em: http://mow.arquivonacional.gov.br/images/pdf/Oficina-MoW-2018_v.18062018.pdf. Acesso em: 8 Nov. 2019.

¹⁷“O Comitê MoW Brasil está atualmente inativo aguardando seu processo de reestruturação, exigido como parte de uma iniciativa administrativa geral do governo brasileiro em abril de 2019” (UNESCO, 2004, tradução nossa).

Em 2006, dá-se a criação do SOIMA, o *Sound and Image Collections Conservation*¹⁸, um programa específico para conservação de coleções de imagem e som, realizando no Brasil, em 2007, um curso sobre a temática.

Embora o selo da UNESCO possa auxiliar as instituições de custódia de acervos audiovisuais na captação de recurso para seu trabalho, sobretudo no caso das cinematecas, Bezerra (2009, p. 8) ressalta, no entanto, que “o alcance de uma Recomendação da UNESCO é limitado, uma vez que as normas sugeridas não precisam ser ratificadas pelos Estados e não há, portanto, consequências para o seu descumprimento”.

Ao avaliar as oscilações entre discurso e prática, apontadas por Canclini (1994, p. 107-108), considera-se que a resistência do poder público “em estender a responsabilidade patrimonial [...] aos novos circuitos e tecnologias culturais [...] provém, em parte, do temor de se enfrentar os grandes consórcios privados”.

Bezerra (2009, p. 9) observa que “a atuação da UNESCO oscila entre o lançamento de iniciativas importantes e a dificuldade em lidar com as implicações advindas do caráter midiático do audiovisual”, e questiona: “Se, por um lado, as atividades realizadas podem impulsionar políticas públicas e projetos dos Estados, por outro lado, até agora elas não se traduziram em ações sistemáticas e contínuas por parte da UNESCO, que façam jus à expressão política cultural”.

O sociólogo belga radicado na França, Armand Mattelart, é especialista em estudos no campo da comunicação internacional e, a partir de suas reflexões acerca do histórico que antecede a convenção internacional da UNESCO sobre a diversidade cultural, publicadas em *Mundialização, cultura e diversidade* (2006), busca-se um entendimento das questões apontadas por Bezerra e Canclini acerca dos limites observados nas políticas para preservação audiovisual.

¹⁸ Disponível em: <https://www.iccrom.org/news/soima-networks-world%E2%80%99s-audiovisual-heritage>. Acesso em: 20 Dez. 2022.

1.2 O princípio de exceção cultural, a diversidade cultural e o direito à comunicação

Através da abordagem histórica de Mattelart (2006, p. 13), percebe-se que a década de 1970 começa “sob a proposição da noção matricial de ‘direito à comunicação’. E termina com a noção de ‘indústrias culturais’”¹⁹. Desde meados dos anos 1970, Bélgica, Canadá e França introduziram “a noção de indústrias culturais (imprensa, livro, revistas, cinema, disco, rádio, televisão, publicidade, etc.) na linguagem de suas políticas culturais”. Os anos 1980 iniciam com a publicação do relatório MacBride²⁰, aprovado pela Conferência Geral da UNESCO em Belgrado. “Com ele, as noções de cultura e comunicação penetram no campo de batalha para o reconhecimento dos direitos sociais do homem”. Resultante de um programa de pesquisas e uma filosofia do desenvolvimento, é ratificada a noção de “indústria cultural”.

No início dos anos 1990, as negociações acerca do audiovisual e do conjunto das indústrias culturais acontecem na Organização Mundial do Comércio (OMC). “O que está em jogo é não só a liberação do audiovisual, mas também do conjunto das indústrias culturais, como o livro e o disco, por exemplo. É na queda-de-braço com os Estados Unidos que uma doutrina de ‘exceção cultural’ se formaliza” (MATTELART, 2006, p. 13). É neste contexto que políticas públicas, nacionais e comunitárias, de apoio à produção de filmes e programas são legitimadas e homologadas.

Então, como observa Mattelart (2006, p. 15-17), os megagrupos europeus e seus pares norte-americanos “querem convencer que a estratégia de mercado responde à expressão de diversidades culturais, pois alargam a oferta e a gama de produtos”. E, no final da década, participantes da *Conferência Intergovernamental sobre Políticas Culturais para o Desenvolvimento* deploram a “ausência relativa de clareza conceitual no domínio das políticas culturais” e assinalam o fato de que “certos aspectos das políticas culturais tocam pontos sensíveis, o que conduz à tomada de decisões muito políticas”, e citam “grupos de pressão influentes que pesam sobre o exame dos embates cruciais das políticas culturais – a maneira de se repartir a propriedade da mídia, por exemplo”.

Mattelart (2006, p. 15) alerta: “a febre de conceitos está longe de ser conjuntural”, é complexa a transição do princípio de exceção cultural à ideia de diversidade cultural.

¹⁹ A atualidade do conceito indústria cultural, elaborado por Theodor Adorno e Max Horkheimer nos anos 1940, pode ser constatada no modelo atual de produção e distribuição de bens simbólicos.

²⁰ O Relatório MacBride – originalmente intitulado *Many voices one world* – foi publicado no Brasil em 1983, pela Editora da Fundação Getúlio Vargas, intitulado *Um mundo e muitas vozes* em português.

(...) em torno do léxico “diversidade” se disputa uma guerra semântica cuja importância não deve ser subestimada, pois ela tem uma incidência nos argumentos de lobbies industriais em todos os lugares nos quais se discute o estatuto da diversidade cultural e midiática. (...) a União Europeia trocou a noção de “exceção cultural” por “diversidade cultural”, sob o pretexto, segundo alegações dos países membros céticos sobre a ideia de um estatuto à parte para os “produtos de espírito” (MATTELART, 2006, p. 15).

Na virada para o século XXI, a França e o Canadá tiveram papéis fundamentais para o reconhecimento da exceção cultural e o fomento da aproximação entre políticos e sociedade civil organizada, a fim de reforçar a diversidade, mobilizando cerca de 60 ministros responsáveis pela cultura.

De acordo com Mattelart (2006, p. 16-18), no contexto da União Europeia, o panorama é outro: “as visões de cultura, de identidade e de heteronomias culturais, interpelam a visão conservadora e patrimonial dos ‘valores europeus’ que marcou a construção do mercado único”. Enquanto a UNESCO discutia um fundo internacional para a diversidade cultural, a União Internacional das Telecomunicações (UIT), outra agência das Nações Unidas, enfrentava dificuldades para angariar recursos públicos para o fundo de solidariedade digital. Com a ausência de interesse por parte dos estados, as fundações de empresas privadas transnacionais da indústria da informação cederam computadores e equipes “contra a desigualdade de acesso ao ciberespaço”, o que, por outro lado, lhes garantia vantagem sobre defensores de softwares livres “nos países do Terceiro Mundo”.

Se nos anos 1970 os debates sobre políticas culturais e políticas de comunicação caminhavam lado a lado, as questões foram se distanciando para fóruns específicos e “a visão cultural se tornou autônoma” (MATTELART, 2006, p. 18). O autor ressalta que, por outro lado, havia a “reflexão estratégica sobre as políticas de comunicação enquanto conjunto de princípios, de disposições constitucionais, de leis, regramentos e instituições estatais, públicas e privadas que compunham o quadro normativo” das indústrias culturais. Assim, observou-se a convergência das políticas de comunicação com as ciências políticas, a economia política da comunicação e da cultura e a versão crítica dos estudos culturais.

Em 2003 e 2005, com a Cúpula Mundial sobre a Sociedade da Informação (CMSI), percebeu-se a importância da aproximação da tese pelos “direitos à comunicação” com as questões relacionadas à diversidade cultural e midiática, agregando cultura e cidadania e trazendo à tona a pluralidade de protagonistas forjada na virada deste século. O que se apresenta nos últimos anos é o enorme desafio de construção de uma sociedade do conhecimento para todos, considerando a diversidade cultural, em um panorama mundial insustentável, de extrema

desigualdade social, educacional e econômica, hoje acentuada com as consequências da pandemia de Covid-19, bem como de diversas guerras.

Mattelart (2006, p. 19) sugere, a partir dos embates e negociações em torno da convenção sobre diversidade, “que esses debates dizem respeito a todos nós. Partilhar os saberes, incluindo os cidadãos no debate sobre as grandes escolhas da sociedade, se tornou um imperativo categórico da vida democrática”.

De forma análoga, apenas com maior visibilidade e conhecimento por parte dos cidadãos, é que a preservação audiovisual da memória comum poderá ser valorizada – não apenas como informação – mas enquanto um bem cultural a ser acessado pelas gerações atuais e futuras, seja para a realização de trabalhos acadêmicos, de novas obras audiovisuais, ou para fruição e entretenimento em momentos de ócio e lazer de qualquer cidadão. Como observou José Augusto Lindgren-Alves (2018, p. 188 *apud* CABRAL, 2020, p. 20), “no âmbito dos direitos humanos, os direitos culturais são direitos dos indivíduos”.

Em resposta ao relatório da UNESCO Recomendação para a Salvaguarda e Preservação de Imagens em Movimento (1980), que solicitava cooperação e coordenação entre as organizações encarregadas de preservar o patrimônio audiovisual mundial, cinco organizações FIAF, FIAT/IFTA, IASA, ICA e IFLA iniciaram em 1981, a *Roundtable of Audiovisual Records* (Mesa Redonda de Registros Audiovisuais). Em 1999, sentiu-se que a Mesa Redonda precisava tornar-se mais proativa na formulação de políticas no campo arquivístico audiovisual, para incluir o lobby por maiores esforços de preservação em todo o mundo. Para isso, a *Roundtable* foi reconstituída como CCAA em 2000, em seguida, novos membros foram adicionados como: AMIA, SEAPAVAA, ARSC e FOCAL.

O CCAA é, portanto, um conselho coordenador das associações de arquivos audiovisuais: “O patrimônio audiovisual é uma parte ameaçada do patrimônio cultural e documental. O valor arquivístico atribuído ao patrimônio audiovisual decorre de seu conteúdo intelectual, cultural e acadêmico e não depende de sua fonte ou de fatores comerciais transitórios”. E em 2005, portanto, 25 anos após a publicação histórica, o CCAA emite um texto propondo a criação de um novo instrumento da UNESCO como referencial para incentivar a preservação do patrimônio audiovisual, destaca-se:

As mídias audiovisuais em todos os seus formatos – filmes, programas de rádio e de televisão, gravações de áudio e de vídeo, “novas mídias” – são os documentos mais característicos dos séculos XX e XXI. Sua influência cultural e conteúdo informacional são imensos, e aumentam rapidamente. (CCAA, 2005, p. 1)

1.3 Preservação audiovisual da televisão brasileira e estudos acadêmicos

Sendo um “espaço de disputa econômica, política e simbólica, o patrimônio está atravessado pela ação de três tipos de agentes: o setor privado, o Estado e os movimentos sociais” (CANCLINI, 1994, p. 100). Em cada época é a interação entre estes setores que determina “as contradições no uso do patrimônio”. O arquivamento da programação televisiva, as formas de acesso aos documentos audiovisuais e seu reuso para viabilizar pesquisas sobre as narrativas emitidas via TV aberta ou segmentada interessam aos pesquisadores das áreas de Ciências Sociais e Humanas que encontram, no âmbito teórico, várias perspectivas de abordagem para seus estudos.

O professor e historiador Áureo Busetto, especialista em história da comunicação social, transmite as preocupações do pesquisador britânico John Corner (CORNER, 2003, p. 276-277 *apud* Busetto, 2014, p. 381): “no caso da pesquisa histórica envolvendo o audiovisual televisivo, a pergunta inicial e comum em toda pesquisa na área de História – o quanto olhar e qual detalhe ater-se? – é eclipsada pela seguinte indagação: o que há para olhar?”.

É relevante ressaltar, com relação ao conteúdo exibido pelas televisões no Brasil, as recomendações das entidades internacionais, tais como FIAF, FIAT/IFTA, IASA, UNESCO, que são ignoradas pela maioria dos arquivos televisivos brasileiros. Segundo Rita Marques (2017)²¹, então membro do Comitê Executivo da FIAT/IFTA, no Brasil estavam filiadas à federação internacional apenas a Rede Globo e a TV Cultura.

Diante disso, após breve panorama acerca da produção audiovisual televisiva e sua relação com o patrimônio cultural, pergunta-se: Por que é tão difícil o acesso para visionamento de programas antigos exibidos por televisões abertas? Estes conteúdos estão preservados adequadamente possibilitando acesso contínuo? A comunidade arquivística brasileira considera o valor secundário²² dos documentos audiovisuais e a importância de viabilizar o reuso da informação neles contida hoje e no futuro – através de preservação digital, considerando o ciclo de vida e a curadoria digital – diante da iminente obsolescência dos suportes originais magnéticos, cujo prazo de vida se esgota em breve (UNESCO, 2020).

A sociedade civil organizada e os profissionais de arquivos de televisão, não estão alheios aos desafios. Ao contrário: a Assembleia Geral Ordinária da Associação Brasileira de

²¹ Informação verbal em conversa com Rita Marques, realizada no Rio de Janeiro (Ago. 2017).

²² O valor secundário é o “valor atribuído a um documento em função do interesse que possa ter para a entidade produtora e outros usuários, tendo em vista a sua utilidade para fins diferentes daqueles para os quais foi originalmente produzido” (ARQUIVO NACIONAL, 2005, p. 172).

Preservação Audiovisual (ABPA) aprovou o Plano Nacional de Preservação Audiovisual e a Carta de Ouro Preto (2016) menciona:

Estiveram reunidos representantes dos acervos das principais emissoras de televisão aberta do país, públicas e privadas, de TVs educativas e universitárias (...) foi destacado o volume significativo de obras audiovisuais produzidas e guardadas por esses agentes e a dificuldade em preservar (ABPA, 2016, p. 2).

“Novos instrumentos conceituais e metodológicos” são considerados por Canclini (1994, p. 107) necessários para viabilizar a análise das “interações atuais entre o popular e o de massa, o tradicional e o moderno, o público e o privado, e isto requer uma maior vinculação entre as ciências antropológicas, a sociologia e os estudos sobre comunicação”. Desde os anos 1990, pioneiros buscam abordagens transdisciplinares para tratamento de análise e descrição específicas para documentos audiovisuais, até recentemente tratados como “documento especial” ou “não textual”.

Inclusive, no Brasil, a questão então discutida era que “os documentos audiovisuais constituem um campo privilegiado de interface entre museologia, arquivística e biblioteconomia e documentação”. A cientista da informação, Johanna Smit (1993, p. 81) alertava que, “apesar de compartilharem objetivos próximos, técnicas semelhantes e as mesmas condições adversas (a situação aflitiva em que se encontram a ‘cultura’, a ‘memória’ e a ‘informação’ no Brasil de hoje é suficientemente conhecida), raramente unem esforços”.

Em 1998, Ray Edmondson publica *Filosofia e Princípios da Arquivística Audiovisual*, verificando que, após cinco anos de colaboração da rede Audiovisual Archiving Philosophy Interest Network (AVAPIN) e sob os auspícios da UNESCO, foi possível “oferecer uma base teórica documentada ao campo e à profissão da arquivística audiovisual, esta publicação poderá ser apenas a ‘primeira palavra’, não a ‘palavra final’”. Ao introduzir a edição brasileira de 2013, Edmondson (2013, p. 16) destaca: “as práticas e experiências dos arquivos audiovisuais, e a contribuição intelectual de indivíduos e grupos continuarão a enriquecer a teoria. Definir os princípios de qualquer nova disciplina é um processo de longo prazo”.

O caminho necessário, considerando-se o alto grau de complexidade e a multiplicidade de especialidades, é uma nova convivência holística e cooperativa entre disciplinas, outrora em disputa, para que o acesso ao conhecimento dos conteúdos latentes em documentos audiovisuais dispersos possa ser viabilizado amplamente, seja em seus suportes originais, seja como objetos digitais em repositórios institucionais, como os sistemas de gerenciamento de ativos de mídia (*Media Asset Management systems* - MAMs), utilizados pelas emissoras de radiodifusão

internacionalmente ao longo de duas décadas e em processo de transição para sistemas ainda mais complexos para gestão de documentos audiovisuais migrados em objetos digitais, ou, mais recentemente, já nato-digitais.

A gestão de dados em ambiente digital é hoje um desafio para todos, no Brasil e no exterior, tanto na academia, quanto em grandes empresas e as soluções não disruptivas necessitam de equipes interdisciplinares com abertura para soluções transdisciplinares, o que não é comum, pois necessita de uma construção coletiva, participativa e horizontal. As questões de Sayão e Sales (2012) referentes às necessidades de curadoria digital para dados de pesquisa, sua preservação, acesso e reuso, têm paralelo com as necessidades encontradas em repositórios audiovisuais televisivos que lidam com volumes de informação aos *petabytes* transitando entre sistemas próprios para ativos de mídia, tais como MAMs²³, DAMs etc., fornecidos por empresas internacionais e também nacionais, exemplificadamente: VIZRT²⁴, DALET²⁵ e MEDIA PORTAL²⁶.

Considerando as questões abordadas, levanta-se a seguinte hipótese: Os arquivos de televisão no Brasil estão dispersos pelo território, sem um cadastro que possa identificá-los e sem políticas de acesso. E pergunta-se, a partir da enquete, onde você está na linha do tempo ou *where are you on the Timeline Survey?*, buscando-se elucidar algumas questões a fim de facilitar a jornada de gestores de arquivos audiovisuais com coleções de programas de televisão, tanto nas emissoras de radiodifusão, quanto em outros locais de custódia, em direção à digitalização de seus acervos e sua disponibilização para acesso dos usuários.

É importante ressaltar que a Resolução n. 41, de 9 de dezembro de 2014, do CONARQ, que “dispõe sobre a inserção dos documentos audiovisuais, iconográficos, sonoros e musicais em programas de gestão de documentos arquivísticos dos órgãos e entidades integrantes do Sistema Nacional de Arquivos - SINAR, visando a sua preservação e acesso”, foi um passo importante, no entanto insuficiente, considerando-se ainda o desmonte de políticas públicas em curso a partir de 2016 no Brasil. O panorama internacional, no entanto, é outro, fortemente estimulado por países como a Bélgica e a França com políticas públicas alinhadas a programas da UNESCO, tais como: IFAP e PERSIST.

Dadas as limitações no tratamento da problemática acerca da preservação audiovisual no campo da diversidade cultural, bem como nas discussões acerca da diversidade da mídia, a

²³ Para mais informações acerca da definição de metadados e padrões em sistemas MAM de 2ª geração, acessar: <https://www.iasa-web.org/event/setting-standard-2nd-generation-mam-systems-and-metadata>. Acesso em: 10 Dez. 2022.

²⁴ Disponível em: <https://www.vizrt.com/>. Acesso em: 10 Dez. 2022.

²⁵ Disponível em: <https://www.dalet.com/solutions/archives-management/>. Acesso em: 10 Dez. 2022.

²⁶ Disponível em: <https://www.mediaportal.com.br/>. Acesso em: 10 Dez. 2022.

brecha encontrada por quem está na linha de frente em defesa de políticas mundiais para salvaguarda das “coleções áudio-visuais” (coleções tanto de áudio, quanto audiovisuais, contendo sons e imagens simultaneamente) sobretudo em suportes magnéticos, parece ser a argumentação em prol da garantia do acesso à informação que tem gerado mais eficácia.

Ao se analisar as páginas da UNESCO²⁷ e da FIAT/IFTA²⁸ sobre o *Projeto de Alerta de Fita Magnética* (tradução livre), do Grupo de Trabalho sobre Preservação da Informação, parte do Programa de Informação para Todos da UNESCO (IFAP), em parceria com a Associação Internacional de Arquivos de Som e Audiovisuais (IASA), com colaboração da FIAT/IFTA, percebe-se que o iminente risco de perda da informação está pressionando e colocando em evidência a necessidade de salvaguarda imediata dos arquivos audiovisuais televisivos e, para tal, faz-se necessária maior difusão no Brasil das metodologias para preservação audiovisual destes acervos custodiando coleções que são verdadeiros repositórios de memória coletiva (HALBWACHS, 1990), ou ainda lugares de memória (NORA, 1993) da sociedade brasileira ao longo das últimas sete décadas.

O projeto de pesquisa sobre documentos audiovisuais existentes em fitas magnéticas, que ainda não foram preservadas digitalmente, se concentra em gravações únicas, e não em cópias. Apoiado pela UNESCO, foi apresentado durante a 50ª Conferência Anual da Associação da IASA na Holanda, em 2019, e teve seu relatório lançado em 2020. Desta forma, pretende alertar as partes interessadas da ameaça iminente de perda de acesso às informações contidas em seus documentos audiovisuais.

Quando o acervo televisivo se encontra depositado em centros de documentação das próprias emissoras, ele costuma ser considerável e dispor de boa qualidade de preservação, evidentemente se tratando daquele produzido e veiculado nas últimas quatro décadas. Estas condições se devem, obviamente, muito mais ao atendimento de necessidades da organização da produção e de interesses comerciais das emissoras do que a preocupações atinentes à preservação do material como patrimônio cultural. (BUSETTO, 2014, p. 383)

Assim, verifica-se que, no campo da defesa da necessidade de informação para todos, a salvaguarda do audiovisual avança com mais força, em defesa da morte iminente de suportes contendo documentos audiovisuais com registros únicos, de patrimônios culturais ameaçados, sobretudo os imateriais.

²⁷ Disponível em: <https://en.unesco.org/news/magnetic-tape-alert-project-step-save-audio-visual-archives>. Acesso em: 8 Nov. 2019.

²⁸ Disponível em: <http://fiatifta.org/index.php/2019/08/09/fill-out-the-survey-of-the-magnetic-tape-alert-project/>. Acesso em: 8 Nov. 2019.

1.4 A importância do arquivo audiovisual a partir da história oral

Inicialmente utilizado na sociologia, o testemunho oral tornou-se fonte de documentos para historiografia, além do texto escrito, a partir de narrativas da memória individual, ampliando a escuta do historiador e o registro de vozes diversas para a história do tempo presente, a história pública, ou outras leituras, produzindo fontes primárias onde careciam registros. Já a história oral, de acordo com *American Oral History Association*, “como técnica moderna de documentação histórica, foi estabelecida em 1948 quando Allan Nevins, historiador da Universidade de Colúmbia, começou a gravar as memórias de pessoas importantes da vida americana” (THOMSON, 2000, p. 47).

Em 1998, realizou-se no Rio de Janeiro o X Congresso Internacional de História Oral, que, ao reunir renomados historiadores orais para celebrar os 50 anos da disciplina, tratou de questões teórico-metodológicas e dos desafios que vislumbravam para a história oral no século XXI. Nesta ocasião, ao refletir sobre teoria e prática de história oral, Alistair Thomson (2000, p. 47), professor da Universidade de Sussex, Inglaterra, e membro do Conselho da Associação Internacional de História Oral (IOHA) de 1996 a 2000, destaca quatro pontos a serem observados na virada de século:

- 1) o reconhecimento de que não há uma maneira única de se fazer história oral, uma vez que o processo de entrevista opera dentro de sistemas de comunicação culturalmente específicos;
- 2) “novas reflexões sobre memória e história apresentaram outras oportunidades e dilemas à interpretação dos testemunhos orais” incluindo lapsos, silêncios e hesitações;
- 3) crescente importância do ato de recordar para o narrador ampliou, permitindo à história oral como ferramenta de afirmação e defesa de minorias;
- 4) com multiplicação de técnicas para registrar entrevistas e apresentar história oral, os acadêmicos problematizam aspectos éticos e jurídicos das “maneiras como as memórias das pessoas são usadas, ou abusadas, na apresentação pública”.

Ao expor seu ponto de vista sobre os desafios à história oral do século XXI, Joutard (2000) ressalta a importância de se olhar a história oral em distintos continentes, incluindo as iniciativas do Instituto Nacional de Antropologia do México ao final dos anos 1950, da Fundação Getúlio Vargas, no Brasil, em meados dos anos 1970. Destaca o crescimento do campo com os encontros internacionais dos anos 1970, 1980 e 1990 realizados nos Estados Unidos e na Europa, até a consolidação da presença Latino Americana, trazendo a conferência

internacional ao Brasil, em 1998. Obviamente, entre os cinco desafios, não constava uma pandemia como a que hoje vivemos e impacta diretamente toda a pesquisa científica, incluindo a história oral.

Afirmando que o primeiro desafio foi transposto ao trazer a conferência para a América Latina, o oralista francês continua: “o segundo desafio para a história oral é permanecer fiel à inspiração original, diante do risco de perda de vitalidade e de banalização, após seu reconhecimento no campo científico”. Para tal, deve-se: “ouvir a voz dos excluídos e dos esquecidos; trazer à luz as realidades ‘indescritíveis’, quer dizer, aquelas que a escrita não consegue transmitir; testemunhar as situações de extremo abandono”. E esclarece que “o oral nos revela o ‘indescritível’, toda uma série de realidades que raramente aparecem nos documentos escritos, seja porque são consideradas ‘muito insignificantes’ – é o mundo da cotidianidade” (JOUTARD, 2000, p. 33), neste sentido, as práticas de rotinas diárias referentes ao fazer televisivo, nos anos 1960 e 1970, narradas por José Maria Pereira Lopes atendem a este quesito, trazendo a narrativa de uma emissora de televisão nos anos 1960 e 1970 e detalhes de seu cotidiano:

“[...] o Geraldo Vietri, que era um escritor das novelas, fez várias novelas, *Nino, o italianinho*, ele pediu para mim... Organizar os capítulos, guardar, arquivar os capítulos. Aí eu comecei a aprender também essa outra parte, de preservar os capítulos em papel e mimeografar os capítulos de novela, eu fazia tudo isso.”

Como terceiro desafio, Joutard (2000, p. 37-38) indagava se seria possível evitar a fragmentação da história oral, entre uma história oral militante alternativa e outra dos historiadores acadêmicos e concorda que não há um único método: “espero que o século XXI permita o máximo de análises cruzadas sobre os acervos de pesquisas orais das mais diversas proveniências”. Levantando as questões jurídicas em torno dos depoimentos e seu reuso ou não por terceiros, quando disponibilizados em arquivos.

O quarto desafio apontado são boas práticas para a utilização de novas tecnologias em história oral, cujo marco inicial é justamente o uso de gravador permitindo o registro sonoro. Desde então, a história oral lida cada vez mais com questões referentes ao uso de tecnologias na organização dos arquivos, para sua indexação, conservação e busca, bem como na inclusão dos registros de imagem. As reflexões daí decorrentes incluem o uso das novas tecnologias de mídia, aproximam historiadores e arquivistas audiovisuais em projetos interdisciplinares e também confrontam suas visões.

O quinto desafio, para Joutard (2000, p. 44), relaciona-se às guerras causadas por disputas narrativas de memória e identidade, ressaltando o papel do historiador oralista em sustentar o espírito crítico, o cruzamento de fontes, respeitando-se a testemunha individual, ou os grupos. Ao relativizar, ele propõe a seus pares: “nós, os historiadores, devemos também reconhecer o caráter parcial da verdade que trazemos à tona: estamos longe de exprimir o real em sua totalidade” e conclama todos a assumirem sua diversidade.

Almeida e Rovai (2013, p. 3) apontam as inúmeras possibilidades de utilização da história oral e das tecnologias de registro e fontes audiovisuais para construção da história pública e de uma história do tempo presente que seja mais democrática e acessível para além dos muros das academias. E, diante de muitas inquietações, convidam à reflexão: “A quem cabe a preservação e o controle sobre as informações históricas”?

Já Santhiago e Magalhães (2020, p. 1), ao refletir sobre o trabalho de oralistas hoje, em tempos da pandemia, ressaltam que “Embora o imbricamento entre a história oral e o desenvolvimento tecnológico seja claro [...] essa percepção parece congelada no tempo”. E discutem “a possibilidade de realização de entrevistas conduzidas de acordo com os princípios da história oral no ambiente digital”.

A pergunta latente – a história oral só pode realizar-se quando dois corpos estão fisicamente, presencialmente no mesmo espaço? – se tornou fundamental em meio de uma nova realidade enfrentada por todos os países nos últimos anos. Assim, para entender a importância dos arquivos de televisão e sua preservação, a partir do conhecimento e experiência de um profissional da área, a pergunta migrou de se fazer ou não a gravação *online*, para qual tecnologia usar e como garantir os preceitos da história oral.

Como a dupla *Google Meet* com *StreamYard*, por exemplo, amplamente utilizada em eventos acadêmicos recentes, optou-se pelo aplicativo *ZOOM* por diversos motivos, sobretudo pois o narrador estava habituado ao aplicativo, de fácil uso e por outras questões técnicas, tais como: a qualidade satisfatória de imagem e som, a disponibilidade de ferramenta de gravação e sua gratuidade. Por outro lado, sendo gratuito, havia limitação de tempo, cada agendamento tem no máximo 40 minutos. Por isso, foram previamente agendados dois links de 40 minutos cada, um de 15h às 15h40 e o seguinte de 16h às 16h40, na mesma data, dia 13 de fevereiro, na data e horário propostos pelo respondente. A "entrevista" realizada de forma remota, por meio do aplicativo de videoconferência *ZOOM*, é, na realidade, uma conversa entre amigos, pois ambos, entrevistado e pesquisadora, são membros da Associação Brasileira de Preservação Audiovisual que anualmente tem sua assembleia anual durante a CINEOP, Mostra de Cinema de Ouro Preto.

O convite, o esclarecimento acerca da finalidade da pesquisa e os ajustes de data e horário, foram realizados por e-mail, a fim de garantir ao entrevistado toda a informação prévia necessária para garantir a confiabilidade à pesquisa. Ainda no período pré-entrevista, foi esclarecida a necessidade da gravação, de um consentimento informado e da posterior assinatura de um termo de autorização para fins de pesquisa, prevendo a possibilidade de reuso, inclusive para outros pesquisadores no âmbito da Fundação Casa de Rui Barbosa, visando a possível incorporação desta entrevista à produção discente do PPGMA-FCRB, dentro do conceito de ciência aberta e alinhado ao conteúdo documental custodiado no acervo da instituição, que já dispõe de registros audiovisuais sobre a história da televisão no Brasil. Esta entrevista integra-se à pesquisa *Arquivos de televisão: acervos, acesso, preservação e uso*, que terá outros relatos sobre história de vida e trajetória profissional no relacionada aos arquivos de televisão no Brasil.

Assim, optou-se pela entrevista de história oral, história de vida do narrador, uma vez que José Maria Pereira Lopes, “o Zé Maria da TV Cultura”, como é conhecido por seus pares, trabalha em televisão desde 1969, nas emissoras: TV Excelsior²⁹, TV Tupi³⁰, TVS (SBT)³¹, TV Cultura³², e também no Museu da Imagem e do Som de São Paulo. Neste sentido, é considerado um narrador privilegiado, posto que vivenciou a história dos pioneiros da televisão no Brasil sendo um de seus expoentes. Dos 70 anos da televisão brasileira, Zé Maria está vivendo seu 52º ano de dedicação e amor à memória televisiva.

Trabalhando desde 1979 na TV Cultura, foi inicialmente montador na filmoteca e tornou-se gerente do Centro de Documentação da Fundação Padre Anchieta (FPA). Ali, no admirado CEDOC da TV Cultura³³ – dando suporte à programação das emissoras do Centro Paulista de Rádio e TVs Educativas da FPA, atendendo a usuários de todo o Brasil, formando equipes, treinando estagiários e com foco na conservação preventiva de mídias e equipamentos – conquistou reconhecimento nacional e internacional. Desde 2019, Zé Maria é presidente da Associação dos Empregados das Rádios e TV Cultura, ASSERTC, congregando funcionários

²⁹ Calabre (2010, n. p.) define a TV Excelsior como: “Emissora de televisão paulista inaugurada em 9 de julho de 1960, data que teria sido escolhida em homenagem à Revolução Constitucionalista de 1932, e extinta em 1º de outubro de 1970”.

³⁰ Segundo Aldé (2010, n. p.), “a TV Tupi de São Paulo foi a primeira emissora de televisão do país e da América do Sul. Pertencia aos Diários Associados, rede de empresas jornalísticas de Assis Chateaubriand. A Rede Tupi foi extinta em julho de 1980”.

³¹ “Em 19 de agosto de 1981, no auditório do Ministério das Comunicações, em Brasília, foi realizado o ato de assinatura da concessão. A TVS, canal 4 de São Paulo, transmitiu, ao vivo, a própria solenidade — fato até então inédito na história da televisão brasileira”, explicam Calabre e Lustosa (2010, n. p.).

³² Paiva (2010, n. p.) explica: “A TV Cultura é mantida pela Fundação Padre Anchieta, entidade de direito privado instituída pelo governo do estado de São Paulo”, emissora de televisão fundada em 1969.

³³ A página do CEDOC da TV CULTURA está no ar, desatualizada. Disponível em: <http://cmais.com.br/index.php/cedoc/home>. Acesso em: 20 Dez. 2022.

e colaboradores da Fundação Padre Anchieta. Em 2020, após concluir sua gestão no CEDOC, setor responsável pelo tratamento técnico, armazenamento e recuperação da informação no acervo por mais de quatro décadas, passou a assessorar o vice-presidente da TV CULTURA. Zé Maria recebeu vários prêmios, em dezembro foi homenageado com o Troféu Aruanda em reconhecimento à “contribuição na defesa da preservação e memória audiovisual brasileira”, conforme se pode observar na Figura 4.

Figura 4 - José Maria Pereira Lopes exhibe o Troféu Aruanda



Fonte: Autora, 2021.

A escolha por tecnologia de comunicação à distância deve-se sobretudo à emergência sanitária causada pela pandemia de Covid-19, bem como por um estar em São Paulo e outra no Rio de Janeiro. Para fins de documentação e para viabilizar a transcrição, foi gerado um arquivo digital. No início, houve esclarecimento do procedimento de gravação com consentimento informado, solicitando autorização para arquivamento posterior, inclusive com possibilidade de reuso por terceiros, a ser revalidado por texto escrito para fins de arquivamento e garantia legal entre as partes, como recomendam as melhores práticas do campo em (ALBERTI, 2004); JOUTARD (2000); MAUAD (2018); THOMSON (2000); PORTELLI (1997) etc.

De bom humor, José Maria Pereira Lopes consente e afirma: “Está autorizado para todo mundo, país inteiro (risos)”. Nos minutos iniciais são reiterados os combinados feitos previamente. Está claro que serão feitas algumas questões norteadoras, mas que deseja-se ouvir o que ele “tiver vontade de falar”. Indagado sobre seu nome completo, aonde você nasceu e o que você gostava de fazer na sua cidade antes de se mudar para São Paulo, o narrador inicia seu testemunho:

“Bom, meu nome é JOSÉ MARIA PEREIRA LOPES eu nasci em Parnaíba, no Piauí, muito longe de São Paulo, muito longe do Rio de Janeiro e o que eu gostava de fazer na minha cidade? Eu só brincava, eu não tinha essa noção de... eu vim para São Paulo com oito anos de idade, quer dizer, me tornei paulistano, me naturalizei paulista aqui. E gostava de brincar naquela época, era muito bacana, era uma brincadeira sadia demais. Aí vim para São Paulo com a família, meus tios vinham para cá e de repente eu comecei minha vida em São Paulo, minha história é em São Paulo, se você quer saber.”

Ao se mencionar a *live* durante o Festival Aruanda com a professora Marília Franco (ECA/USP) ele a identifica: “É grande amiga”. Em seguida, pergunta-se: como foi o seu primeiro contato com televisão?

“Olha eu posso dizer, o primeiro contato que tive com televisão foi em Campina Grande, eu vindo para São Paulo, a gente parou numa praça. Numa praça, no centro da cidade de Campina Grande, tinha uma televisão dentro de um caixão e ali foi a primeira vez que eu vi televisão na minha vida. [Ouve-se voz feminina ao longe: “Caixão não, caixote”!] No caixote ali, pendurado assim, o cara vinha, abria aquele... aquele caixote e ligava a televisão para as pessoas arredores daquele... daquele coreto, para ver a televisão, ali foi meu primeiro contato.”

Em seguida, ao iniciar sua história na TV Tupi, a imagem e o som travaram por 13 segundos, inicialmente à espera, a ouvinte inquietou-se: “eu queria pedir para você voltar um pouquinho sobre o seu... você falou do seu tio e na hora que você ia falar sobre o seu primeiro trabalho na televisão a minha internet travou. Me desculpe te interromper”:

“Tá bom, não, não tem problema. O meu primeiro trabalho na televisão foi na TV TUPI de São Paulo, que era a pioneira né, da televisão brasileira, eu era mimeografista. Eu rodava os capítulos das novelas. Posso te dar um exemplo de quando eu rodei 416 capítulos do BETO ROCKFELLER, aquela novela, eu rodei os capítulos de todas as novelas da TUPI que passaram por ali.”

Zé Maria detalha sua trajetória profissional iniciada aos 16 anos: “é uma lembrança muito bacana, porque era uma família que trabalhava lá todo mundo era igual ator, atriz, diretor era uma verdadeira escola de televisão ali:

“Esse foi meu primeiro emprego. Tinha dois departamentos: um de datilografia, esse datilografava os capítulos no carbono e tirava 60 capítulo, 60 cópia de cada capítulo e distribuía para os atores. A minha sala era um verdadeiro consultório sentimental. Eu conheci todos os atores da televisão brasileira ali na TUPI, eles começaram todos ali. E ali eu rodava esses capítulos e ainda fazia a programação para a RÁDIO DIFUSORA também que eu rodava os programas que iam para a rádio. E foi meu primeiro trabalho, foi esse o meu primeiro trabalho na TUPI. [...] Eu aprendi tudo, eu aprendi

tudo, certo. No momento que eu... eu fui passando de fase, certo? [...] Eu, saindo da mimeografia, fui pra datilografia, comecei a datilografar os capítulos.”

Através de seu testemunho, pode-se perceber vestígios da rotina cotidiana na primeira emissora de televisão no Brasil, a TV Tupi de São Paulo, quando completa 20 anos no ar, em 1970:

“Depois que eu passei da mimeografia para a datilografia, eu comecei a aprender, é, como auxiliar de programação. Eu comecei a aprender como se faz a programação para televisão, certo, naquele momento. Ao mesmo tempo, eu ficava de olho na montagem dos filmes. O cara montando os filmes para televisão. Eu ficava duas horas aprendendo como se montava um filme para televisão, certo. Foi muito bacana aquilo. E ao mesmo tempo eu fazia a... Revisava a programação da televisão, naquela época também, que ia pro ar. E eu fui aprendendo, comecei a montar tudo, aí depois eu passei a montar lá, já. Aprender era muito rápido, era muito rápido, era uma coisa muito... A vontade de aprender! Ao mesmo tempo, estava estudando jornalismo também, estudando também, certo? E aí, é, aprendi a ser montador, depois de montador, passei a ser editor de VT de quadruplex, lá em cima, certo? E depois eu já fui, aí já me botaram, já me colocaram como revisor da programação mesmo, eu já cuidava disso, mas eu tinha que cortar os filmes. Porque tinha filme de uma hora, eu tinha que deixar ele com 40 minutos, eu tirava 20 minutos daquele filme. Eu cortava aquilo tudo, para deixar, para sincronizar a programação, naquela época, sabe?”

Em seguida, por falar em corte de filme, Zé Maria lembra-se de outros cortes feitos, os cortes impostos pela censura do regime militar em curso no Brasil naquele momento, pois seu período de trabalho na TV Tupi de São Paulo foi de 1969 até o último dia de transmissão, em 1980. A seguir seu relato sobre este período em que a liberdade de expressão era desrespeitada:

“Fora a luta da censura que era muito difícil lidar com a censura ali dentro. Tudo, tudo era censurado. Os filmes? Era censurado! Os programas? Era censurado! Isso era a parte pior que eu tinha lá dentro da TV TUPI, que era aguentar um censor. Um censor do seu lado, o tempo todo, assistindo filme e mandando eu cortar. Mas eu cortava, metia a tesoura mesmo, na frente dele. Cortava os pedaços. “Corta isso aqui, que não vai para o ar”! Cenas de política, cena de seio de uma mulher... “Corta”! E eu cortava, tinha que fazer isso, depois eu emendava tudo né, depois... Fora isso, fora essa parte, eu ainda tinha que ir todo dia na Censura Federal levar o capítulo da novela, que era um capítulo assim, mais ou menos assim, [mostra algumas páginas impressas] levar pra eles, pra ele censurar o capítulo, pra novela poder ir no ar, no dia. Isso era pra todo dia, acabando esse trabalho todo aí, cinco horas da tarde terminava de gravar as novelas, o capítulo da novela, que era o capítulo do dia. Eu pegava um avião todo dia, ia ao Rio de Janeiro levando dois quadruplex na mão, que era o capítulo da novela pra passar na TV TUPI do Rio, no canal seis do Rio de Janeiro.”

Ao comentar seu cotidiano na TV Tupi, o narrador intercala sua vivência cotidiana nos afazeres do trabalho, com a alegria em aprender novos ofícios, no chão de fábrica da televisão, ao rememorar as atividades realizadas, surgem as memórias do contexto, trazendo as situações políticas em que esteve presente.

“Eu fui subindo de uma maneira que fiquei como chefe do departamento de cinema foi a última coisa que aconteceu na TV TUPI até fechar, até vir aquela ordem do Presidente da República, 5 horas da tarde, para lacrar a TV TUPI. Eu estava lá na hora da lacração. Foi muito doído. GLAUCE ROCHA, LILIAN LEMMERTZ, WALTER FOSTER, todo esse pessoal ali naquela luta pra TUPI não fechar e eu tava lá junto. E aguentei aquela barra todinha, foi muito difícil. Isso foi um dos piores momentos que eu passei na televisão brasileira e na TV TUPI foi isso sabe. O fechamento dela doeu pra todo mundo, era mais de mil funcionários, sabe, foi uma verdadeira loucura. E aí veio a TV S, aí é outra história...”

Sobre o início de sua história na preservação audiovisual, Zé Maria identifica estes momentos a partir dos pedidos de Geraldo Vietri para arquivamento dos capítulos de suas novelas na sala do mimeógrafo, criando um proto arquivo:

“Aí eu comecei a entrar essa outra parte na minha vida, que era da catalogação do material, certo. Comecei a aprender a catalogação ali, organizando os capítulos das novelas do Vietri, que mandava eu fazer: “Guarda no mimeógrafo os capítulos todos, os meus”. Eu guardava tudo isso separado um do outro. [...] Ali eu comecei a aprender a preservação, aí eu comecei a me preocupar com o amanhã, tá entendendo? Eu, por exemplo: “Esse capítulo daqui, amanhã, alguém vai usar ele em algum lugar”. Eu comecei a botar isso na minha cabeça e dali eu comecei a deslanchar este lado de preservar o cinema, o audiovisual brasileiro.”

De 1979 a 2019, Zé Maria passou por várias atividades, a partir da filmoteca, ele explica:

“Eu nunca saí da filmoteca, porque ela era um setor dentro do CEDOC, do centro de documentação, sabe? A gente tinha no CEDOC, a gente tinha áreas, são 11 áreas mais ou menos. E a filmoteca era a principal, era a cereja. É! A cereja da TV CULTURA, porque a história dela começou tudo com filme também. Com pouca gente, depois foi aumentando, colocando mais gente pra desbravar aquele acervo que era muito filme, sabe, sem informação. Hoje todos estão com informação, qualquer filme que você pegar lá dentro tem identificação. É... estava-se aprimorando a catalogação. E ali a gente começou e era tudo fica tudo ficha não tinha outra coisa, dali nós começamos a criar um sistema é ORACLE, sabe, tesouros e começamos a catalogar e as pessoas por aprendendo. Contratamos bibliotecária, arquivista, esse pessoal é imprescindível, não existe tecnologia se não tiver esse ser humano do lado, atrás, não existe isso, sabe? Não tem conversa, até hoje te digo isso. Então contratamos bibliotecária da USP, contratamos estagiário, sabe? Eu tinha, ultimamente na TV CULTURA, tinha 15 estagiários, quinze! Esse projeto acadêmico de estagiário era a coisa mais fantástica que eu tinha dentro da TV

CULTURA, que ali eu formava a pessoa. Eu posso te dizer que eu formei centena de alunos das Universidades ali dentro, certo? Estão por aí hoje, formados, que aprenderam muito, certo? Então era um processo muito legal naquela época... E até hoje, até hoje, o sistema de catalogação nosso, eu posso te dizer: é o mais completo da televisão brasileira.”

Ao ser indagado sobre a questão de atendimento dos usuários, se atendem mais usuário interno, externo e qual é a importância do usuário, sua reação foi assertiva:

“Nossa, o usuário para nós é importantíssimo! A gente atende, a gente atende interno, duas rádio, três televisão. Agora são quatro lá dentro. E atendemos a parte acadêmica externa todinha e atendemos produtoras, sabe, instituições pública e privada, atendemos todo mundo. Isso é importantíssimo! Sabe por que que é importante? Porque a gente tá mostrando o nosso material para eles, certo? Mesmo que seja material vendido, ou que seja o material de cortesia, é importante tirar isso, eu não posso, eu não posso guardar para mim isso! Isso tem que sair fora! Não adianta. O projeto de catalogação na TV CULTURA é o melhor que tem, você não perde tempo para pedir uma pesquisa hoje, Maria, é muito rápido, sabe, muito rápido. Com essa tecnologia a gente tirou o fluxo para atender o público interno e externo, sabe? Atender às academias, academia de ciências, academia de arte, as Universidades todas do país, televisão do país inteiro! Eu consegui fazer dentro da TV Cultura, eu consegui fazer o maior projeto de parceria de toda a televisão do Brasil e algumas do mundo, eu consegui fazer isso.”

Ao final da conversa, que perguntado se gostaria de falar sobre algum tema não abordado, José Maria Pereira Lopes fez um apelo pela salvaguarda da Cinemateca Brasileira:

“Hoje eu me preocupo com os acervos do país inteiro: os acervos públicos e privados que estão se deteriorando todos. E não tem ninguém olhando para isso, nem quem manda no acervo olha pra isso. É a coisa mais, mais... que eu acho mais danada é você morrer atrás do acervo. Você comanda um acervo e fica atrás dele e ele tá deteriorando todo. Você vê a CINEMATECA BRASILEIRA, meu Deus que é aquilo?! [Zé Maria leva as mãos à cabeça]. Tem que salvar aquele acervo da Cinemateca Brasileira! Tem que ter uma intervenção mais forte pra poder salvar aquilo, certo? Eu acho isso: vamos colaborar com que a Cinemateca volte mas sem burocracia. Mas sabe com qualidade, mostrando que aquilo lá não é para guardar, não é depósito! Aquilo lá tem que ser difundido para todo mundo ver!”

Com relação ao tema do Esquecimento, Ricoeur (2018) em defesa de um uso comedido da rememoração, cita a importância da memória profissional. A rememoração, memória natural, tem riscos. O autor destaca três abusos: a memória impedida por evento traumático; a memória manipulada, a “história oficial” que apoia ideologias; a memória comandada de modo abusivo. Ao confiscar as chaves em agosto de 2020; ao fechar as portas da Cinemateca Brasileira; ao demitir todos os 152 funcionários especialistas, arquivistas, conservadores,

historiadores; ao desligar o ar condicionado que daria sobrevivência às coleções sob sua custódia, testemunhos de seus realizadores – indícios, vestígios e rastros de um Brasil que fomos – a Secretaria do Audiovisual cortou as possibilidades dialéticas de se compreender o presente pelo passado, ou o passado pelo presente, como apontaram Marc Bloch e Pierre Nora, conforme ressalta Paul Ricoeur (2018).

Desta forma, os atuais mandatários das instituições de memória do Brasil reafirmam a política de esquecimento e a disputa narrativa vigente, de forma unilateral, antidemocrática e inconstitucional. A tragédia anunciada realizou-se em forma de labaredas, poucos dias antes do abandono completar um ano, quando as chamas consumiram, segundo estimativas e relatos após o sinistro, cerca de quatro toneladas de documentos em papel, recém transferidos da ANCINE, no Rio de Janeiro, para São Paulo, contendo toda a história da política audiovisual no país.

Em maio de 2021, José Maria Pereira Lopes foi demitido da TV Cultura³⁴, causando uma campanha de solidariedade na plataforma Avaaz, conforme se pode observar na Figura 5.

Nós, pesquisadores, preservadores, cineastas, produtores e demais profissionais de audiovisual, abaixo assinados, repudiamos com veemência a demissão, sem justa causa, do Zé Maria, da diretoria do CEDOC e de Restauração de TV e Cinema na TV Cultura. Zé Maria é um profissional de preservação reconhecido, que faz parte da história da televisão brasileira, que trabalhou na extintas TV Excelsior e TV Tupi e ainda no SBT e MIS (Museu da Imagem e do Som/SP) (AVAAZ, 2021, n. p.)³⁵.

Figura 5 - Nota de apoio a José Maria Pereira Lopes na AVAAZ.ORG



Fonte: AVAAZ.org (2021)

³⁴ Atualmente, em 2022, José Maria Pereira Lopes trabalha no Museu da Imagem e do Som de São Paulo.

³⁵ Nota de apoio a José Maria P. Lopes e de repúdio à sua demissão sem justa causa. Disponível em: https://secure.avaaz.org/community_petitions/po/carlito_camargo_vicepresidente_da_tv_cultura_nota_de_apoio_a_jose_maria_p_lopes_e_de_repudio_a_sua_demissao_sem_justa_causa/. Acesso em: 10 Mai. 2022.

A história oral mostrou-se importante metodologia para se entender a história e a gênese dos arquivos audiovisuais televisivos a partir da experiência de um profissional pioneiro da TV no Brasil, inicialmente a partir de documentos correlatos, como os textos dos programas, para posteriormente dar-se início aos acervos em película, fitas magnéticas, fitas digitais, chegando hoje aos documentos nato digitais. Estes profissionais pioneiros precisam ser ouvidos e registrados, uma vez que a documentação em papel, no caso das emissoras brasileiras, quando sobrevive, é de difícil acesso.

É importante ressaltar que as reflexões de Santhiago e Magalhães (2020) sobre história oral à distância e as possibilidades de romper o isolamento foram norteadoras para a prática da entrevista, ou “encontro virtual”, possibilitando as observações descritas ao longo deste trabalho: “Relações sociais, pessoais ou institucionais vêm mudando substancialmente com os relacionamentos *online* ou mediados por máquinas. A presença física não é mais um critério de definição do que se considera uma relação social” (SANTHIAGO e MAGALHÃES, 2020, p. 2).

Os autores destacam quatro aspectos estruturantes da entrevista de história oral a serem avaliados: 1) a oralidade; 2) a imediatez; 3) a dialogicidade; 4) a situacionalidade. E, recorrendo à gravação e durante o processo de revisão e edição da transcrição, pode-se verificar que, ao longo da interação com José Maria Pereira Lopes, um encontro virtual entre narrador e ouvinte, estes elementos foram mantidos mesmo em ambiente internético.

Os procedimentos inerentes à metodologia de história oral foram observados: os recursos de oralidade, variações de entonação, modulações de volume, estavam presentes ao longo do encontro, tanto no narrador, quanto na pesquisadora; a imediatez era evidente, quando a entrevista fluía bem, e, nos breves momentos em que imagem ou som congelavam, houve negociação da retomada de assuntos impactados por cortes tecnológicos, assumindo as limitações e interferências na medida em que surgiam, pois havia interlocução fluente entre narrador e ouvinte, com ajustes tanto na formulação das perguntas, quanto na elaboração das respostas em momentos em que a memória se fez fugidia.

No caso da dialogicidade, pode ser percebida quando o narrador sai de quadro e vai buscar o Troféu Aruanda, ou quando retoma a fala e reinicia sua narração no momento de conclusão; a situacionalidade se fez presente quando uma voz feminina e íntima do entrevistado se fez presente questionando por que o narrador estava relatando situações de perseguição política durante a ditadura civil-militar-empresarial que viveu nos anos 1970 junto aos colegas de televisão com que se reunia após o expediente, ou quando esta voz, fora do campo de visão

da lente da câmera do computador, corrigiu uma palavra do relato dizendo: “caixão, não, caixote”.

Santiago e Magalhães (2020, p. 4) alertam que a atual crise sanitária “pode nos instar a reconfigurar os sentidos de presença e ausência e suspender – mesmo que temporariamente – a compreensão de que eles estão necessariamente ligados à proximidade ou ao distanciamento físico/corporal”.

Diante disso, o interesse da academia e da sociedade em geral em acessar e rever programas de televisão já exibidos, que fazem parte de nossa memória social, não deve ser ignorado pelos arquivos de televisão públicos, privados ou estatais. No entanto, apesar de avanços e iniciativas nos níveis internacional e local, como a promoção do Dia Mundial do Patrimônio Audiovisual e legislações arquivísticas favoráveis à preservação de documentos audiovisuais em arquivos públicos e privados, urge fomentar mecanismos e instrumentos adequados, a fim de garantir que estes conteúdos sejam salvos da morte iminente.

Agora, a questão é que a memória, tanto quanto o esquecimento, é um campo de disputa. Esta é a questão. E, em sociedades cingidas por classes sociais, por grupos étnicos-culturais, por relações de gênero, regionais e outras mais, essa disputa torna-se absolutamente crucial. (TEIXEIRA; CINEOP, 2021, 58:46 a 59:13)

Verifica-se que é preciso conscientizar o público, os gestores e as instituições sobre a necessidade de salvaguardar este patrimônio e promover maior acesso aos arquivos, inclusive com a difusão de procedimentos de preservação audiovisual de longo prazo, como as metodologias explicitadas na *Timeline Survey*, a fim de que os gestores de arquivos audiovisuais televisivos tenham mais elementos para aprimorar suas políticas de gestão considerando o Estado da Arte no contexto internacional.

Ampliando o debate acerca do gerenciamento de ativos de mídia – desde os ainda analógicos aos nato-digitais – busca-se facilitar a compreensão da necessidade de processos e sistemas facilitadores para a recuperação da informação, incluindo a criação de instrumentos de pesquisa. Almeja-se desta forma que estas memórias dispersas pelo território brasileiro ganhem visibilidade e se tornem acessíveis para consulta e construção do conhecimento a partir do reuso das informações contidas nestes documentos audiovisuais em diversos formatos e suportes, que mesmo após digitalizados, continuam importantes para uma epistemologia da indústria audiovisual, ou, ainda, para novos e melhores métodos de recuperação da informação neles contida para reuso da sociedade. “A televisão modela a linguagem de comunicação societal.” (CASTELLS, 2013, p. 421)

Em 1996, a Assembleia Geral das Nações Unidas proclamou a data 21 de novembro como Dia Mundial da Televisão através da resolução 51/205 de 17/12/1996. “O Dia Mundial da Televisão não é tanto uma celebração da ferramenta, mas sim a filosofia que ela representa. A televisão representa um símbolo de comunicação e globalização no mundo contemporâneo”.

Em reconhecimento ao crescente impacto que a televisão tem na tomada de decisões ao chamar a atenção do mundo para os conflitos e ameaças à paz e à segurança e seu papel potencial em aumentar o foco em outras questões importantes, incluindo questões econômicas e sociais. (ONU, [2022?], n. p., tradução nossa)

Vinte anos depois da resolução supracitada, em Ouro Preto, Minas Gerais, lia-se “Esquecemos a televisão”, texto de Hernani Heffner, curador da temática preservação, publicado no catálogo da 11ª CINEOP, mais importante fórum de preservação audiovisual no Brasil, onde anualmente se encontram os membros da ABPA. A partir deste inquietante título, destaca-se:

A formação de uma cultura de preservação de acervos de televisão e correlatos está começando a ultrapassar as barreiras utilitárias, e a enfrentar questões espinhosas e importantes, dado o modelo privado dominante destes no país e seu sucedâneo cibernético. Do uso comercial do registro audiovisual está se passando a uma percepção de que a grande memória coletiva recente da nação reside nestes repositórios. Como acervo, bem e patrimônio, a criação televisiva, videográfica e para a Web é algo mais do que uma notícia que fica velha. Ela conta várias histórias, em vários níveis e dimensões, que cumpre conservar e acessar, como forma de construção cultural da nação brasileira. [...]

A proposição do tema **Arquivos de Televisão** como eixo central da temática de preservação da 11ª edição da Mostra de Cinema de Ouro Preto, com todos seus desdobramentos conceituais, históricos e políticos, chegando a questões como acesso, descentralização e até mesmo à proposição de um “netflix” de produções audiovisuais brasileiras de qualquer natureza e que seja público gratuito e de qualidade duradoura, é uma iniciativa encampada pela curadoria a partir da sugestão de membros da ABPA que trabalham neste universo, a partir da percepção que dentro do próprio setor e do evento o mundo da televisão estava como que esquecido. Nesse sentido, a edição deste ano é um marco para a CineOP, para a preservação audiovisual brasileira e para a própria sociedade, dando mostras de um amadurecimento importante na encruzilhada de caminhos em que nos encontramos a esta altura. (HEFFNER, 2016, p. 80-82).

2 A FIAT/IFTA E OS ARQUIVOS AUDIOVISUAIS

2.1 FIAT/IFTA: mais de quatro décadas de colaboração internacional

A Federação Internacional de Arquivos de Televisão é uma rede global de arquivos audiovisuais formada por uma rede de profissionais trabalhando em arquivos audiovisuais e sonoros, que promove uma Conferência Mundial anual; desenvolve ação específica no programa *Save Your Archive*/Salve seu Arquivo; concede prêmios em três categorias; financia a Bolsa de Estudos de Mídia com o objetivo de aprimorar a colaboração entre as comunidades de pesquisa e arquivo e garantir a valorização do conhecimento acadêmico para a prática de arquivamento audiovisual. Além disso, monitora a evolução dos arquivos de televisão em todo o mundo em sua jornada para o arquivamento digital completo, através da pesquisa anual *Where are you on the Timeline Survey?*/Onde você está na linha do tempo? Foca-se no objeto deste estudo, pois com esta enquete a FIAT/IFTA coleta, analisa e apresenta os resultados todos os anos na Conferência Mundial, tendo uma série ininterrupta e disponível no *Slide Share* com todos os resultados desde 2014.

Em atividade há 45 anos, tornou-se a principal associação global para o setor profissional de arquivamento de mídias de radiodifusão. A história da FIAT/IFTA³⁶ começa em 1976, quando os líderes de um pequeno grupo de arquivos de televisão juntos estabelecem a necessidade de colaboração e partilha de conhecimentos em seu domínio específico. A maioria dos membros se conhece a partir da União Europeia de Radiodifusão (EBU), mas essa organização não possui um fórum específico, nem a FIAF ou a IASA. Assim, em 1977, 18 representantes de arquivos de televisão se reúnem em Paris, para estabelecer oficialmente a FIAT/IFTA como uma fundação sob a lei francesa. Neste grupo estão grandes emissoras europeias como BBC/Grã-Bretanha, RAI/Itália, ARD/Alemanha Ocidental e RTVE/Espanha, incluindo outras menores, como ORF/Austria e RTP/Portugal, além do arquivo audiovisual nacional francês, o INA e emissoras não europeias como a CBS/Estados Unidos.

O objetivo é promover a cooperação no campo das técnicas e ferramentas de conservação, documentação e sistemas de documentação e, em geral, promover a valorização e divulgação das coleções audiovisuais. Atualmente, os membros da FIAT/IFTA incluem emissoras de televisão públicas e privadas, instituições públicas e associações, organismos

³⁶ Os marcos históricos da FIAT/IFTA estão disponíveis em: <http://fiatifta.org/index.php/about/historical-milestones/>. Acesso em: 27 Dez. 2022

internacionais e federações esportivas e os funcionários destas instituições são considerados membros.

A FIAT/IFTA é constituída por 250 membros de 50 países, representados em seis continentes. Organiza uma Conferência Mundial anual, que a cada quatro anos acontece fora da Europa, na qual concede três premiações para o trabalho de arquivos audiovisuais e sonoros. Desenvolve também o programa Salve seu Arquivo (*Save Your Archive program*), direcionado a coleções ou arquivos que precisam de assistência ou financiamento urgente. E atribui o Prêmio FIAT/IFTA de Realização em Arquivos (*Archive Achievement Award*) para projetos em três categorias: o melhor uso de material de arquivo audiovisual; o uso mais inovador de um arquivo e o melhor projeto de preservação de arquivos. Para isso, conta com quatro comissões, que serão abordadas à frente.

A FIAT/IFTA busca oferecer um fórum de troca de conhecimento e experiência entre seus membros, promover o estudo de qualquer tema relevante para o desenvolvimento e a valorização dos arquivos audiovisuais e estabelecer padrões internacionais sobre questões-chave em relação a todos os aspectos do gerenciamento de mídia audiovisual envolvidos na preservação e exploração de arquivos de radiodifusão. “Mas o que acontece com todas essas memórias audiovisuais? Onde e como eles são classificados e mantidos para as gerações futuras?” As respostas para estas perguntas são o que move a entidade. Assim, a missão da FIAT/IFTA é:

- Proporcionar um fórum para intercâmbio de conhecimento e experiência entre seus membros, através de conferências, seminários, cursos de formação, etc.
- Promover o estudo de qualquer tema relevante para o desenvolvimento e a valorização dos arquivos audiovisuais.
- Estabelecer padrões internacionais em questões chave relacionadas à gestão de coleções audiovisuais.

Visando o desenvolvimento de instituições que atuam na área de arquivos audiovisuais de televisão encoraja-se sua participação na Conferência Mundial anual, bem como em seminários internacionais e reuniões locais e regionais. Para tal, mostra-se empenhada em se abrir para além da Europa e compreender como trabalhar com outras regiões com realidades tecnológicas e econômicas diferentes da Europa. Ações estas que têm acontecido, por exemplo, através de dois eventos regionais no Brasil (2016, presencial e 2020, online) e a realização de atividades conjuntas com a RIPDASA, desde 2019, estabelecendo uma parceria como a oficina

realizada para profissionais de instituições latino-americanas³⁷, para cooperação entre arquivos de rádio e televisão, arquivos multimídia, arquivos audiovisuais e bibliotecas, e todos aqueles envolvidos na preservação e exploração de imagens em movimento e documentos sonoros e a documentação correlata.

Em mais de quatro décadas, desde 1978, todos os presidentes foram de diferentes países europeus. A lista completa com os onze presidentes ao longo destas quatro décadas, pode ser conferida no Quadro 1.

Quadro 1 - Presidentes da FIAT/IFTA

Período	Presidente	Instituição /país
1978-1982	<i>Otto Sprenger</i> , chefe de arquivos da ARD torna-se o primeiro presidente da FIAT/IFTA	ARD / Alemanha
1982-1990	Na Assembléia Geral do Rio de Janeiro, a primeira na América do Sul, <i>Anne Hanford</i> da BBC é eleita presidente da FIAT/IFTA.	BBC / Reino Unido
1990-1994	Durante a Assembléia Geral de Tóquio, a primeira na Ásia, <i>Vittorio Sette</i> da RAI é eleito o terceiro presidente da FIAT/IFTA.	RAI / Itália
1994-1998	A FIAT/IFTA organiza sua primeira conferência conjunta com a IASA, em Berlim-Bogensee. <i>Tedd Johansen</i> , da NRK, é eleito presidente.	NRK / Noruega
1998-2002	Outubro: <i>Peter Dusek</i> , chefe de arquivos da ORF, é eleito presidente durante a Assembleia Geral em Florença.	ORF / Áustria
2002-2006	Em Antalya, os membros da FIAT/IFTA elegem <i>Emmanuel Hoog</i> , diretor do INA, como sexto presidente da organização.	INA / França
2006-2008	<i>Edwin van Huis</i> , diretor do Instituto Holandês de Som e Visão, torna-se o sétimo presidente da FIAT/IFTA.	Sound & Vision Holanda
2008-2012	<i>Herbert Hayduck</i> da ORF é eleito presidente da FIAT/IFTA pela Assembléia Geral realizada em Copenhague.	ORF / Áustria
2012-2016	Na Assembleia Geral, <i>Jan Müller</i> , do Instituto Holandês de Som e Visão, torna-se o nono presidente.	Sound & Vision Holanda
2016-2018	Em Varsóvia, Polônia, <i>Brid Dooley</i> da RTÉ é eleita o décimo presidente da FIAT/IFTA.	RTÉ / Irlanda
2018-2020	<i>Brid Dooley</i> da RTÉ é reeleita para seu segundo mandato de dois anos como Presidente da FIAT/IFTA.	RTÉ / Irlanda
2020-2022	<i>Brecht Declerq</i> é eleito o décimo primeiro presidente	VIAA / Bélgica

Fonte: Autora; FIAT/IFTA, 2022.

Ao longo de sua trajetória, houve uma Conferência Mundial na América Latina (1982, no Brasil), uma na Ásia (1990, Japão) e em 2022 será a primeira no continente Africano (2022,

³⁷ Registro audiovisual da oficina da FIAT/IFTA no evento regional da RIPDASA, no México, em 5 de novembro de 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=RvU-fpCQeaE>. Acesso em: 27 Dez. 2022.

África do Sul), pois em 2021, devido à permanência da crise sanitária com a pandemia de COVID-19, manteve-se o formato online, adiando a estreia na África. No Quadro 2 mostram-se os momentos importantes na história da FIAT/IFTA.

Quadro 2 – Momentos importantes na história da FIAT/IFTA

Ano	Descrição
1976	A necessidade de uma organização específica com foco em arquivos de televisão é estabelecida entre os gerentes de arquivos de TV da Europa e dos EUA.
1977	A FIAT/IFTA é estabelecida como uma fundação sob a lei francesa, a primeira reunião anual real acontece em Paris.
1980	Em Ottawa, a FIAT/IFTA realiza sua primeira reunião no exterior, organizada pela CBC.
1982	A Assembléia Geral do Rio de Janeiro é a primeira na América do Sul, A FIAT/IFTA participa da Mesa Redonda de Registros Audiovisuais, antecessora do CCAAA.
1983	A Mesa Redonda de Registros Audiovisuais organiza seu primeiro Simpósio Técnico Conjunto em Estocolmo.
1986	FIAT/IFTA e IASA juntos organizam uma primeira reunião técnica conjunta em Montreal.
1990	A Assembléia Geral de Tóquio é a primeira na Ásia.
1992	A FIAT/IFTA publica uma lista mínima de 22 campos para catalogação de documentos audiovisuais de radiodifusão. Eles são a base das Diretrizes de Catalogação FIAT/IFTA.
1994	A FIAT/IFTA organiza sua primeira conferência conjunta com a IASA, em Berlim-Bogensee. FIAT/IFTA envia seu primeiro boletim informativo por e-mail.
1995	Em Washington é organizada uma segunda conferência conjunta, juntamente com a AMIA. A FIAT/IFTA lança seu primeiro site, hospedado pela Biblioteca Nacional da Noruega.
1998	Assembleia Geral em Florença. A Media Management Commission organiza seu primeiro Seminário MMC em Londres.
2000	A FIAT/IFTA está entre os fundadores do CCAAA, o Conselho Coordenador das Associações de Arquivos Audiovisuais.
2007	Na Conferência Mundial em Lisboa a FIAT/IFTA celebra o seu trigésimo aniversário. No dia 27 de outubro é comemorado pela primeira vez o 'Dia Mundial do Patrimônio Audiovisual', com a participação de muitos membros da FIAT/IFTA.
2012	Na Conferência Mundial em Londres, o programa de apoio 'Archives at Risk' da FIAT/IFTA foi renomeado para 'Save your Archive'.
2013	Pela primeira vez, uma Conferência Mundial é organizada no Oriente Médio. Dubai é o lugar, MBC é a emissora organizadora.
2017	Na Conferência Mundial na Cidade do México, a FIAT/IFTA comemora seu 40º aniversário. Anne Hanford, uma das fundadoras e segunda presidente da federação, recebe um Lifetime Achievement Award.
2018	A FIAT/IFTA entra na quinta década de sua existência, com uma conferência de grande sucesso em Veneza, organizada pela RAI. Um Prêmio Honorário Vitalício é entregue a Vittorio Sette, ex-Secretário Geral e Presidente da FIAT/IFTA. O FIAT/IFTA Archive Achievement Awards passa por uma reforma com três novas categorias. A Comissão de Programas e Produção encerra suas atividades. A Comissão de Valor, Uso e Direitos Autorais vê a luz do dia.

2020	2020 FIAT/IFTA & TV Cultura LATAM regional seminar online FIAT/IFTA & IASA conferência conjunta online
2022	2022 Bríd Dooley recebe um Lifetime Achievement Award. 2022 FIAT/IFTA online seminários MMC e Preservation Commission

Fonte: Autora, 2022.

A organização é composta por um Conselho Executivo, um escritório e quatro comissões:

- **Media Management Commission - MMC:** A Comissão de Gestão de Mídias é “especializada em tendências atuais e futuras em metadados e gerenciamento de mídia e em suas causas e consequências quando se trata de: O arquivo como organização; As tecnologias usadas; As habilidades dos arquivistas.” Sendo responsável pela *Timeline Survey* e também pelos dois seminários regionais ocorridos no Brasil (2016, presencial, no Rio de Janeiro em parceria com a TV Globo e em 2020, online, em parceria com a TV Cultura de São Paulo) e será abordada mais profundamente.
- **Preservation & Migration Commission - PMC:** A Comissão de Preservação e Migração lida com aspectos relacionados à preservação e migração de qualquer tipo de conteúdo audiovisual em uma perspectiva de longo prazo. Trata-se de material analógico e digital, áudio, vídeo e filme, e as diferentes soluções para garantir a acessibilidade dos conteúdos audiovisuais. Os temas tratados pela comissão incluem: Processos de Preservação Analógica e Digital; Migração digital; Preservação digital de longo prazo, por exemplo via sistemas de gerenciamento de ativos de mídia (Media Asset Management MAM); Restauração digital e melhoria da qualidade; Formatos de arquivo e padrões.
- **Value, Use and Copyright Commission:** A missão da Comissão de Valor, Uso e Direitos Autorais é fornecer um fórum para que membros e especialistas da área trabalhem juntos para apoiar a valorização, exploração e abertura de coleções audiovisuais voltadas para o usuário final, por exemplo: público em geral, educação, turismo e outros setores. Para isso, busca reunir e compartilhar experiência e conhecimento de todos os aspectos do processo de abertura de coleções (avaliação de valor, questões de direitos autorais e propriedade intelectual, tecnologia, ética, experiências do usuário, narrativa, curadoria etc.) visando aumentar a conscientização e o valor dos arquivos audiovisuais em todo o mundo.

- **Media Studies Commission:** A Comissão de Estudos da Mídia é responsável pelo financiamento de bolsas de estudos para pesquisadores internacionais cujo objeto seja relacionado aos arquivos audiovisuais de seus membros. Uma de suas estratégias é “Atuar como um grupo de ligação para facilitar o acesso a arquivos e coleções de radiodifusão para estudo acadêmico e como um grupo de pressão para atingir esse objetivo.”

A estrutura da FIAT/IFTA é definida pela Assembléia Geral, que se reúne durante a conferência anual, nomeia o Presidente e elege o Conselho Executivo entre seus membros. E juntos determinam os objetivos e resultados das ações da federação, tais como iniciar projetos, organizar eventos, publicar documentos etc. A FIAT/IFTA é gerida por este Conselho Executivo composto por 12 membros eleitos pela Assembleia Geral. O Secretário Geral, o Tesoureiro e os Vice-presidentes são nomeados pelo Conselho Executivo entre seus membros.

A FIAT/IFTA conta com quatro comissões temáticas de trabalho responsáveis por promover e identificar boas práticas entre os membros da organização e gerar documentos de trabalho publicados em inglês, buscando-se voluntários para tradução destes para o espanhol e outras línguas. Quatro comissões permitem abordar todas as questões relacionadas ao conteúdo audiovisual e promover o estudo de temas específicos.

As Comissões oferecem o conhecimento e a assessoria dos colegas e, assim, formam uma base importante para que a FIAT/IFTA funcione como uma organização útil, relevante para seus membros, por meio da interação entre especialistas em arquivamento com valiosos conhecimentos práticos e experiência cotidiana que representam o conhecimento relacionado ao campo dos arquivos audiovisuais de televisão.

A Comissão de Gestão de Mídia da FIAT/IFTA organiza seminários desde 1998, quando ainda se chamava Comissão de Documentação. Os destaques dos trabalhos apresentados nesses seminários foram publicados em anais e estão disponíveis gratuitamente para *download* abaixo, exceto a primeira e a terceira edição, conforme se pode verificar no Quadro 3.

Quadro 3 – Anais dos seminários de gestão de mídia FIAT/IFTA

Ano - Edição	Título da publicação
1998 - I - London	Documentation Commission Seminar - no proceedings published
2004 - II - Amsterdam	Media Management in the Digital Era. Disponível em: http://fiatifta.org/wp-content/uploads/2018/12/MMC-Seminar-Changing-Sceneries-Changing-Roles-II.pdf . Acesso em: 27 Dez. 2022.
2007 - III - Vienna	Media Management Seminar - no proceedings published

2009 - IV - Stockholm	Keeping your best Content and Metadata Disponível em: http://fiatifta.org/wp-content/uploads/2018/12/MMC-Seminar-Changing-Sceneries-Changing-Roles-IV-compressed.pdf . Acesso em: 27 Dez. 2022.
2011 - V - Toronto	New Challenges in the Audiovisual Archiving Digital Domain Disponível em: http://fiatifta.org/wp-content/uploads/2018/12/MMC-Seminar-Changing-Sceneries-Changing-Roles-V-compressed.pdf . Acesso em: 27 Dez. 2022.
2013 - VI - Hilversum	Metadata as the Cornerstone of Digital Archiving Disponível em: http://fiatifta.org/wp-content/uploads/2018/12/MMC-Seminar-Changing-Sceneries-Changing-Roles-VI.pdf . Acesso em: 27 Dez. 2022.
2015 - VII - Glasgow	Setting the Standard in Second Generation MAM Systems and Metadata Disponível em: http://fiatifta.org/wp-content/uploads/2018/12/MMC-Seminar-Changing-Sceneries-Changing-Roles-VII.pdf . Acesso em: 27 Dez. 2022.
2017 - VIII - Lugano	Embracing Automation – Enhancing Discoverability Disponível em: http://fiatifta.org/wp-content/uploads/2018/12/MMC-Seminar-Changing-Sceneries-Changing-Roles-VIII.pdf . Acesso em: 27 Dez. 2022.

Fonte: Autora, 2022.

2.2 Timeline Survey

A enquete anual *Onde você está na linha do tempo?*, conhecida como *Timeline Survey* é uma pesquisa que, desde 2011, monitora a evolução dos arquivos de televisão em todo o mundo em sua jornada para o arquivamento digital completo. A FIAT/IFTA coleta, analisa e apresenta os resultados todos os anos na Conferência Mundial. É importante ressaltar que os dados são preenchidos de forma voluntária, sem controle externo e ainda que algumas instituições tenham por prática preencher todos os anos, algumas o fazem de forma descontinuada, e outras estão começando. Assim sendo, a enquete, mesmo que possa ter muitas variáveis no conjunto de respondentes, demonstra tendências e ausências, como os leitores poderão perceber. E, ainda que os dados sejam anonimizados, ou seja, não se pode afirmar que instituições preencheram, pode-se ter uma noção por região geográfica.

Em setembro de 2020, ao pronunciar as palavras de abertura do Seminário *Arquivos audiovisuais na América Latina: Acesso, valor e preservação*, organizado pela FIAT/IFTA e TV Cultura, a Presidente da Federação Internacional dos Arquivos de Televisão (2016-2020), Bríd Dooley, ressaltou a importância da preservação de Arquivos de Televisão:

Nossa cultura e nossa história estão entrelaçadas com a mídia que criamos e produzimos, por mais de 60 anos, no caso da TV Cultura. E que continua a ser criada hoje, que tem uma chave para o passado e para o futuro, captando todos os aspectos de nossas vidas, de uma forma ou de outra. E quando queremos olhar para trás, precisamos garantir que podemos fazer isso.

Precisamos avaliar, assim como valorizar, o arquivo: mantê-lo, cultivá-lo, organizá-lo, documentá-lo e gerenciá-lo agora e para o futuro. (DOOLEY, 2020, n.p.)

Pensando, neste momento, em algum arquivo audiovisual conhecido, onde se trabalha, ou onde se realiza pesquisas enquanto usuário, perguntemos sobre os arquivos audiovisuais: como estão eles em relação a seus formatos de preservação audiovisual; seus sistemas de gerenciamento de conteúdo; suas formas de acesso aos documentos audiovisuais; a criação de seus metadados e conexão com seu público? Direcionadas a todo e qualquer arquivo audiovisual, estas perguntas estão elencadas de forma estruturada no formulário da enquete *Timeline Survey* da FIAT/IFTA que, aplicada a arquivos brasileiros, poderá levar a um diagnóstico de arquivos de televisão no Brasil.

A Comissão de Gestão de Mídias implementou a pesquisa *Where are you on the Timeline Survey?* fomentada por Bríd Dooley (RTÉ, Irlanda) para responder estas perguntas certas em cinco áreas fundamentais. Em 2022, a enquete esteve aberta por 15 dias, como sempre é feito, cerca de um mês antes da Conferência Mundial.

Os arquivos audiovisuais em todo o mundo estão em constante transformação. Para acompanhar esta transformação, a FIAT/IFTA gostaria de lhe fazer 7 perguntas curtas de múltipla escolha: sobre os formatos de preservação e sistemas de gerenciamento de conteúdo em uso em seu arquivo, acesso ao seu arquivo, a forma como os metadados são criados e sua conexão com o público. (FIAT/IFTA, 2022, n.p., tradução nossa)

Dentro do recorte proposto, de 2014 a 2021, os voluntários responsáveis pela realização da enquete foram: Adrienne Warburton, da RTE da Irlanda; Brecht Declercq, do Arquivo Audiovisual Nacional da Bélgica, VIAA/meemoo; Eva-Lis Green, da Sveriges Television, SVT e Biblioteca Nacional da Suécia; Kaisa Unander, da Biblioteca Nacional da Suécia; Maria Drabczyk, da FINA da Polônia; conforme se pode verificar no Quadro 4.

Quadro 4 – Membros da MMC-FIAT/IFTA responsáveis por cada edição da enquete

Data aaaa/mm/dd	Local	Responsáveis	Link
2011/2012	Conferência FIAT/IFTA	[Eva-Lis Green/ Bríd Dooley?]	Resultados não localizados.
2014/10/23	Conferência FIAT/IFTA Amsterdam	Eva-Lis Green Brecht Declercq Adrienne Warburton	Disponível em: https://www.slideshare.net/brecht.declercq/20141023-fiatifta-timeline-results . Acesso em: 27 Dez. 2022.

2015/10/08	Conferência FIAT/IFTA	Eva-Lis Green Brecht Declercq Adrienne Warburton	FIAT/IFTA Timeline Survey Results 2015 (slideshare.net)
2016/10/15	Conferência FIAT/IFTA Varsóvia	Eva-Lis Green Brecht Declercq Adrienne Warburton	Disponível em: https://www.slideshare.net/brecht.declercq/20161015-fiatifta-timeline-results . Acesso em: 27 Dez. 2022.
2017/10/21	Conferência FIAT/IFTA Mexico City	Adrienne Warburton Brecht Declercq Kaisa Unander	Where are you on the Timeline 2017 (UNANDER) (slideshare.net)
2018	Conferência FIAT/IFTA Veneza	Adrienne Warburton Brecht Declercq Kaisa Unander	Disponível em: https://www.slideshare.net/fiatifta/fiatifta-world-conference-venice-2018-unander-fiatifta-initiatives-where-are-you-on-the-timelinesurvey-results?qid=8db4b179-14c4-441b-99c5-6b3240aed4cf&v=&b=&from_search=12 . Acesso em: 27 Dez. 2022.
2019/10/25	Conferência FIAT/IFTA Dubrovnik	Adrienne Warburton Brecht Declercq Eva-Lis Green	Disponível em: https://www.slideshare.net/fiatifta/fiatifta-where-are-you-on-the-timeline-2019-results . Acesso em: 27 Dez. 2022.
2020/09/29	Regional MMC São Paulo (online)	Brecht Declercq	Disponível em: https://www.slideshare.net/brecht.declercq/declercq-timeline-survey-measuring-the-evolution-of-audiovisual-archives-in-latin-america-and-the-rest-of-the-world-20122020 . Acesso em: 27 Dez. 2022.
2020/10/29	Conferência FIAT/IFTA IASA Dublin (online)	Adrienne Warburton Maria Drabczyk Brecht Declercq	Disponível em: https://www.slideshare.net/fiatifta/warburton-fiatifta-timeline-survey-results-2020 . Acesso em: 27 Dez. 2022.
2021/10/21	Conferência FIAT/IFTA (online)	Adrienne Warburton	Disponível em: https://www.slideshare.net/fiatifta/2021-fiatifta-timeline-survey . Acesso em: 27 Dez. 2022.

Fonte: Autora, 2022.

O que levou estes profissionais a tomarem essa medida, qual era o panorama em 2012? Pode-se encontrar resposta na página da IFLA³⁸, no contexto da Declaração de Vancouver:

Durante a Memory of the World Conference in Vancouver (setembro de 2012), especialistas internacionais concordam que há uma necessidade premente de estabelecer um roteiro para soluções, acordos e políticas, que garantam acesso de longo prazo e preservação confiável da informação digital. O roteiro deve abordar questões como governo aberto, dados abertos, acesso aberto e governo eletrônico. Para estabelecer esse roteiro, governos, organizações sociais e a indústria de TI terão que trabalhar juntos.

³⁸ Disponível em: <https://www.ifla.org/the-unesco-persist-project/>. Acesso em: 27 Dez. 2022.

Considera-se a Declaração de Vancouver UNESCO/UBC o ponto de partida do Projeto PERSIST, lançado em uma conferência internacional em Haia, em 2013. No entanto, a lógica por trás do PERSIST não é nova. Já em 2003, em sua visionária Carta para a Preservação do Patrimônio Digital,³⁹ artigo 12, a UNESCO define sua tarefa de 'servir como ponto de referência e fórum onde os Estados membros, organizações intergovernamentais e não governamentais internacionais, sociedade civil e o setor privado setor podem se unir na elaboração de objetivos, políticas e projetos em prol da preservação do patrimônio digital'.

Em 2012, a FIAT/IFTA apresentava-se por meio de um vídeo institucional de boas-vindas em seu website com os seguintes dizeres, esclarecedores de seu propósito:

FIAT/IFTA Imagens em movimento. Imagens que te movem. Boas-vindas à página da Federação Internacional de Arquivos de Televisão. Somos uma Rede Global de Instituições Audiovisuais. Compartilhamos conhecimento com gestores de arquivos, com emissoras de radiodifusão, com bibliotecas multimídia. Desta forma, somos capazes de definir padrões internacionais para especialistas em arquivos de mídia, fornecer melhores práticas, conselhos práticos e casos. Assim, podemos facilitar oportunidades de treinamento. Ser parte desta rede significa melhorar seu trabalho, encontrar seus pares arquivistas audiovisuais, ter acesso a especialistas. Participe e tenha acesso à biblioteca, às conferências, treinamentos, especialistas e a seus pares. (FIAT/IFTA, 2012, *apud* Wayback Machine, 2022, n.p., tradução nossa)⁴⁰

Nesta mesma página institucional preservada, pode-se ler uma nota acerca do Dia Internacional do Patrimônio Audiovisual da UNESCO que, em 2012, teve como tema: *Memória do patrimônio audiovisual? o tempo está passando* [*Audiovisual heritage memory? the clock is ticking*]. Assim, pode-se perceber que o organismo internacional buscava alertar as instituições custodiadoras acerca da necessidade de considerarem o fator TEMPO em seus planejamentos de preservação. “Tempo, tempo, tempo, és um dos deuses mais lindos...”

Entrando na máquina do tempo, *Wayback Machine* em busca dos resultados da *Timeline Survey* de 2011 e 2012, não foi possível localizá-los, no entanto, surgiram pistas mostrando que em 2011, na Conferência da FIAT/IFTA em Turim, houve uma apresentação intitulada *The FIATIFTA Audiovisual Archive Timeline*, por Evalis Green, por ocasião da “World conference in Turin 29 September 2011 from 9.45 – 10.30.”

³⁹Disponível em: http://portal.unesco.org/en/ev.php-URL_ID=17721&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html. Acesso em : 27 Dez. 2022.

⁴⁰ O vídeo pode ser visto e baixado através do *Internet Archive Wayback Machine*, e encontra-se disponível em: <https://web.archive.org/web/20121028011817/https://fiatifta.org/>. Acesso em : 27 Dez. 2022.

Ao pesquisar a listagem disponível na FIAT/IFTA LIBRARY em 2012⁴¹, localiza-se três menções a “*time line*” e quatro a “*timeline*” que, após eliminação de duplicatas, totalizaram as três apresentações a seguir:

SWR: On time and in line with the Time Line? Part of the session The FIATIFTA Audiovisual Archive Timeline at the World Conference in Turin on Thursday, 29 September 2011 from 09:45 – 10:30. Author: Lacken, Catherine. Organization: SWR. Category: Conference. Subject: Time line. Year: 2011. You need to be logged in to download the file.

The FIAT/IFTA Audiovisual Archive Timeline. A presentation at the FIATIFTA world conference in Turin 29 September 2011 from 9.45 – 10.30. Author: Green, Evalis. Organization: SVT. Category: Conference. Subject: Time line. Year: 2011. You need to be logged in to download the file.

Towards a postmodern user-friendly archive: What's new about that? Part of the session The FIAT/IFTA Audiovisual Archive Timeline at the World Conference in Turin on Thursday, 29 september 2011 from 09:45 – 10:30. Author: Buchman, Mette Charis. Organization: DR. Category: Conference. Subject: Timeline. Year: 2011. You need to be logged in to download the file.

Assim sendo, confirma-se o início da Timeline em 2011, na Conferência Mundial realizada em Turim, na qual Eva-Lis Green apresentou: *The FIATIFTA Audiovisual Archive Timeline*. No entanto, até o momento não foi possível localizar o arquivo com seu conteúdo. Assim sendo, considerando-se que foram localizados todos os arquivos de 2014 até 2021, que estão disponíveis no *Slide Share*, definiu-se o corpus desta análise em oito anos, totalizando nove apresentações, pois em 2020 houveram duas, conforme será explicado a seguir.

2.3 O questionário/enquete

Em 2014, para promover engajamento de respondentes à pesquisa, o site da FIAT/IFTA trazia a pergunta: “Por que você deveria preencher a pesquisa?”. Com a resposta,

Os resultados da pesquisa servem a múltiplos propósitos: Em primeiro lugar, acompanhamos os desafios que você enfrenta. Dessa maneira fornecemos informações relevantes no site da FIAT/IFTA e durante os eventos FIAT/IFTA. Além disso, informamos organizações internacionais como a Unesco sobre o estado de preservação audiovisual no mundo e a necessidade de iniciativas fortes para preservar nosso patrimônio audiovisual único. E por fim, durante cada Conferência Mundial FIAT/IFTA

⁴¹ Disponível em <https://web.archive.org/web/20121029013315/http://www.fiatifta.org/index.php/library>. Acesso em: 27 Dez. 2022.

apresentamos os resultados da pesquisa e os publicamos online. Isso também permite que você responda às perguntas: "onde está nosso arquivo na linha do tempo?". (FIAT/IFTA, 2014, n. p., tradução nossa)

Inicialmente com quatro temas, hoje a enquete *Onde você está na linha do tempo?/Where are you on the Timeline Survey?* tem cinco temas e sete perguntas, pois o item 1 tem dois subitens. Tópicos que serão detalhados no Capítulo 3.

1. Formato de preservação
 - 1a - Armazenamento em nuvem
 - 1b - Migração para sistemas de armazenamento digital em massa
2. Sistemas de gerenciamento de conteúdo
3. Acesso
4. Criação de metadados
5. Conexão com o público

De acordo com Brecht Declercq, em seu relatório disponível no *Slide Share*: “Resultados da edição de 2017 da pesquisa Linha do Tempo anual realizada pela Comissão de Gestão de Mídia da FIAT/IFTA. Com também comparações sobre os resultados entre as últimas 5 edições da pesquisa, desde 2012”, a cada ano a enquete traz em suas análises recortes que demonstrem as tendências ou ausências no campo dos arquivos audiovisuais.

A seguir, pode-se avaliar a evolução de 2014 a 2021 através de uma compilação das conclusões apresentadas nas Conferências Mundiais.

Conclusões da evolução de 2014 em relação a 2012:

- Formato de preservação: Progresso significativo na digitalização, armazenamento na nuvem ainda uma ponte longe demais?
- Sistemas de gerenciamento de conteúdo: Adoção mundial de sistemas MAM, expansão para Gerenciamento de Direitos Digitais: um desafio para muitos.
- Acesso: Principalmente ainda no local e apenas para funcionários, mas as muralhas das fortalezas caem lentamente.
- Criação de metadados: Equipe de produção cada vez mais envolvida na anotação. UGM e AGM ainda são raros, mas estão aumentando (FIAT/IFTA, 2014, p. 18)
- Em 2014, inicia-se um tema adicional: Conexão com o público.

Conclusões da evolução de 2015 em relação a 2014:

- Formato de preservação: Cada vez mais membros estão na metade do caminho com a digitalização. A nuvem continua sendo uma ponte longe demais.
- Sistemas de gerenciamento de conteúdo: MAMs estão em quase todos os lugares, expansão para Gerenciamento de Direitos Digitais: um desafio para muitos. (FIAT/IFTA, 2015, p. 13)
- Acesso: Principalmente ainda no local e apenas para funcionários. Mas as muralhas das fortalezas caem lentamente.
- Criação de metadados: Cada vez mais chegando via produção, aumento significativo para UGM e AGM.
- Conexão com o público: 1/3 dos arquivos (da emissora) não têm website próprio, mas quase 1/5 têm plataformas dedicadas a grupos-alvo especiais. (FIAT/IFTA, 2015, p. 14)

Conclusões da evolução de 2016 em relação a 2015 e 2014:

- Formato de preservação: A fita linear analógica e digital como estágios mais avançados está ficando cada vez mais baixa: todos têm uma parte significativa no armazenamento digital. Alguns chegaram ou chegaram perto da digitalização total. Nuvem ainda uma ponte longe demais. A nuvem para armazenamento? Uma mistura de razões pelas quais não, mas 4/10 estão investigando o mercado. (FIAT/IFTA, 2016, p. 14)
- Sistema de gerenciamento de conteúdo: ¾ dos entrevistados possuem um sistema MAM atualmente. Se você comprar um primeiro ou um novo MAM, ele também possui um gerenciamento de direitos completo.
- Acesso: crescente divisão entre 'acesso total' e 'somente interno': razões de segurança das emissoras?
- Criação de metadados: Todas as entradas manuais em declínio acentuado (graças aos MAMs), nenhum grande avanço ainda para extração automática de recursos. (FIAT/IFTA, 2016, p. 15)
- Conexão com o público: resultados intrigantes, para algumas emissoras, trazer material de arquivo diretamente para a audiência parece não ser o objetivo. Por outro lado, quase 1/5 têm plataformas dedicadas a grupos-alvo especiais. (FIAT/IFTA, 2016, p. 16)

Percebe-se que, a partir de 2017, em 2018 e 2019, as apresentações não trazem mais as conclusões impressas. Supõe-se que estas passaram a ser apresentadas apenas verbalmente, possivelmente a fim de estimular a presença física dos interessados, nas conferências anuais.

Este fato nos faz perceber e confirmar a importância de termos um *dashboard* que permita uma navegação amigável pelos dados coletados.

Dos três anos acima citados, apenas em 2017, houve inclusão de comentários na descrição do arquivo compartilhado, assim sendo, podemos ter acesso à análise:

A distribuição de tipos de arquivos que respondem à pesquisa reflete mais ou menos a adesão à FIAT/IFTA, no sentido de que quase 2 em cada 3 são emissoras, 1 em cada 4 são arquivos audiovisuais nacionais ou regionais e o restante é dividido em várias categorias menores. A primeira questão da pesquisa sempre se concentra no formato de preservação. Pelo quarto ano consecutivo, a maioria dos arquivos está no Passo 6: mais de 3 quartos de sua coleção são arquivos digitais em um armazenamento interno em massa. E também pelo 4º ano consecutivo, o passo menos popular é o Passo 7, que defende o armazenamento de arquivos digitais na nuvem. (FIAT/IFTA, 2017, n.p., tradução nossa)

Em 2018, a enquete preparada por Adrienne Warburton, Brecht Declercq e Kaisa Unander, foi apresentada por esta, na Conferência Mundial FIAT/IFTA, em Veneza:

Arquivos audiovisuais em todo o mundo estão viajando na jornada digital. A FIAT/IFTA, organização líder mundial de arquivos televisivos, pergunta anualmente a seus membros em uma breve pesquisa em que estágio estão em relação a formatos de preservação, sistemas de gerenciamento de conteúdo, acesso, criação de metadados e conexão com o público. Os resultados estatísticos permitem que a FIAT/IFTA identifique tópicos relevantes para cursos, seminários e conferências, que os membros se situem no cenário e que a indústria veja onde estão as necessidades do mercado. (FIAT/IFTA, 2018, n.p., tradução nossa)

Em 2020, para entender melhor o impacto da pandemia em nosso setor, foram adicionadas algumas perguntas específicas sobre a crise de Covid-19, que podem ser verificadas a seguir. (FIAT/IFTA, 2020, p. 5)

Na sua opinião, e também à luz da crise de Covid-19, quais são os elementos mais importantes da transformação digital no setor do patrimônio audiovisual?

- Desenvolvendo habilidades digitais avançadas – 40% - 50%
- Realização de digitalização em massa de material existente e novo. – 40% - 50%
- Garantir um acesso online mais amplo a coleções de arquivos digitais. – 40% - 50%
- Criar um ambiente de trabalho digital mais ágil, incluindo processos inteligentes, liderança, etc – 40% - 50%
- Ter mais foco em uma abordagem curatorial e narrativa digital – 30% - 40%
- Repensando as políticas de direitos autorais. – 40%
- Adotando tecnologias avançadas de digitalização – 30% - 40%

➤ Uso de conteúdo digitalizado em experiências imersivas, como Realidade Virtual e Realidade Aumentada – 10%-20-%.” (FIAT/IFTA, 2020, p. 19, tradução nossa)

À luz da crise de Covid-19, é importante acelerar a transformação digital do setor do patrimônio audiovisual, incluindo a capacitação pelo meio da aquisição e desenvolvimento de conhecimentos e habilidades digitais avançadas. Respostas: Concordo fortemente 53,8%, Concordo 30%, Neutro 11,3%, Discordo 1,3%, Discordo fortemente 3,8%. (FIAT/IFTA, 2020, p. 20, tradução nossa).

À luz da crise de Covid-19, é importante adequar a oferta de conteúdo de arquivo audiovisual disponível on-line às necessidades de grupos-alvo específicos, como educação, em vez de uma abordagem de uma plataforma que serve a todos. Respostas: Concordo fortemente 2,5%, Concordo 38,8%, Neutro 23,8%, Discordo 3,8%, Discordo fortemente 30%. (FIAT/IFTA, 2020, p. 21, tradução nossa)

À luz da crise de Covid-19 é importante publicar mais conteúdo de arquivo online, mesmo que isso signifique correr maiores riscos de direitos autorais. Respostas: Concordo fortemente 17,5%, Concordo 37,5%, Neutro 17,5%, Discordo 22,5%, Discordo fortemente de 5%. (FIAT/IFTA, 2020, p. 22, tradução nossa)

À luz da crise de Covid-19 é importante buscar novas formas de colaborações criativas entre arquivos audiovisuais e setores culturais e criativos, instituições de pesquisa, etc. Respostas: Concordo fortemente 41,3 %, Concordo 48,8 %, Neutro 8,8 %, Discordo 0%. Discordo fortemente 1,3%. (FIAT/IFTA, 2020, p. 23, tradução nossa)

À luz da crise de Covid-19 é importante buscar um maior alcance com o público, oferecendo acesso gratuito ao conteúdo online, em vez de tentar aumentar as receitas, por exemplo, através da venda de imagens de arquivo. Respostas: Não sei/nenhuma opinião 3,8%, Concordo fortemente em 23,8%, Concordo 36,3%, Neutro 27,5%, Discordo 6,3%, Discordam fortemente 2,5%. (FIAT/IFTA, 2020, p. 24, tradução nossa)

Em 2021 e 2022, as perguntas voltaram ao formato de 2019, não mais utilizando a reflexão sobre o impacto da crise de Covid-19. Os resultados deste ano serão apresentados na Conferência anual da FIAT/IFTA que se realizará na Cidade do Cabo, em outubro de 2022, presencialmente, com algumas atividades também disponíveis online.

3 PRODUTO - TIMELINE SURVEY DA FIAT/IFTA

O desenvolvimento e a aplicação das técnicas e tecnologias de preservação audiovisual em cada estado nacional é extremamente desigual. Algumas regiões encontram-se muitíssimo mais desenvolvidas, devido às políticas públicas ali aplicadas, ou não. Além disso, há padrões de sistema de televisão em cores nos diferentes países o que os separa ainda mais. Nos Estados Unidos usa-se NTSC, na América Latina o sistema é PAL e na Europa SECAM. Ainda assim, há metodologias e princípios que podem e devem ser mantidos de forma transnacional, conforme estimulado pela UNESCO desde a publicação das Recomendações em 1980 e reiterado no livro de Ray Edmondson *Filosofia e princípios da arquivística audiovisual* traduzido para inúmeras línguas, com duas edições em português.

Para a preservação digital de arquivos audiovisuais faz-se cada vez mais necessária diante dos imensos desafios que demandam ação imediata, contínua e uma equipe técnica altamente especializada necessitando de aprimoramento técnico e metodológico constante, tanto nas novas tecnologias digitais, quanto na conservação preventiva dos suportes analógicos para que sua digitalização seja viável.

A necessidade de colaboração transnacional para pesquisas relativas à televisão é defendido por Busetto (2017), e esta articulação de troca de melhores práticas entre os arquivos televisivos é estimulada em diferentes iniciativas da FIAT/IFTA. Em março de 2020, quando foi decretada a pandemia de Covid-19, estávamos prestes a receber nossos colegas da MMC da FIAT/IFTA nas dependências da TV Cultura, em São Paulo, para realização do Seminário Regional da Comissão de Gerenciamento de Mídias que seria na semana seguinte. Obviamente, interrompeu-se todo e qualquer deslocamento. E apenas em setembro daquele ano foi possível viabilizar o seminário. A grande vantagem é que ele foi gratuito e encontra-se disponível para consulta no canal da TV Cultura no Youtube⁴². Considerando-se que o questionário é publicado com **dados anonimizados**, não é possível apreender-se quais ou quantas instituições brasileiras responderam ao questionário ao longo destes dez anos. No entanto, através da representação cartográfica incluída em cada apresentação, pode-se ter uma noção da geolocalização.

A geolocalização cartográfica de arquivos audiovisuais é também um recurso disponibilizado pela *Red Iberoamericana de Preservación Digital de Archivos Sonoros y Audiovisuales*, RIPDASA no Observatorio de Archivos Sonoros y Audiovisuales de

⁴² Abertura do Seminário *Arquivos audiovisuais na América Latina: Acesso, valor e preservação* com Bríd Dooley, então presidenta da FIAT/IFTA. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=KLW30a_D-Ro. Acesso em: 27 Dez. 2022.

Iberoamérica⁴³, um projeto que nos permite uma visão das instituições custodiadoras de acervos audiovisuais em países iberoamericanos, mesmo não sendo focada em arquivos de televisão, alguns estão ali representados, sugerindo uma necessária aproximação entre as iniciativas em prol de um intercâmbio de conhecimento transnacional em torno da preservação audiovisual que poderá beneficiar inúmeros países.

Entretanto, a RIPDASA foi financiada por quatro anos, portanto 2022 é o último ano em que teremos recursos para estes esforços de pesquisa. A sustentabilidade da rede é uma das principais preocupações, por isso busca-se integrá-la a uma associação profissional maior para obter apoio contínuo. Há parcerias iniciadas com IASA e FIAT/IFTA.

Desde 2019, a RIPDASA promove *webinars* gratuitos de preservação digital⁴⁴. Devido a seu alto grau de excelência, foram indicados ao prêmio da *Digital Preservation Coalition* (DPC), a primeira vez que um programa em espanhol foi nomeado pelo DPC para reconhecimento de contribuições significativas e inovadoras para a manutenção do legado digital.

A RIPDASA é composta pelos seguintes países: Brasil, Chile, Colômbia, Equador, Espanha, México, Peru, Uruguai e foi criada no âmbito do *Programa Iberoamericano de ciência y tecnología para el desarrollo* (CYTED)⁴⁵ para compartilhar conhecimentos e experiências de universidades, instituições de memória, empresas e organismos internacionais da região, a fim de promover pesquisas científicas sobre a situação e as perspectivas de futuro do patrimônio sonoro e audiovisual e, assim, propor soluções para o seu risco de perda.

Já o “CYTED foi criado em 1984 através de um Acordo Interinstitucional assinado por 21 países de língua espanhola e portuguesa. Desde 1995, o Programa CYTED foi formalmente incluído nos Programas de Cooperação para Chefes de Estado e de Governo Ibero-americanos” (CYTED, 2022, n.p.).

Assim, considerando-se a super-representação da América Latina nos estágios menos avançados em diversas categorias da *Timeline Survey* e sua sub-representação nos estágios mais avançados, conclui-se a necessidade de um amplo diagnóstico na região. E também em arquivos audiovisuais brasileiros, notadamente nas emissoras de televisão. A necessidade de divulgação da enquete *Onde você está na linha do tempo?* de qual a sua importância e aplicabilidade será importante para a comunidade de preservação audiovisual no país e se iniciará através de membros da Associação Brasileira de Preservação Audiovisual.

⁴³ Disponível em <https://www.ripdasa.iibi.unam.mx/geoportal/home>. Acesso em: 27 Dez. 2022.

⁴⁴ Disponível em <https://www.weareavp.com/ripdasa-digital-preservation-coalition/>. Acesso em: 27 Dez. 2022.

⁴⁵ Disponível em <https://www.cytcd.org/es/ripdasa>. Acesso em: 27 Dez. 2022.

3.1 Tradução (em português) do *Timeline Survey* da FIAT/IFTA

A versão em português encontra-se a seguir e baseia-se em um documento audiovisual. Traduzi-lo faz-se de vital importância para que as instituições que trabalham com o audiovisual entendam o significado de seu conteúdo e participem com informações, auxiliando o entendimento sobre a importância da preservação.

Quadro 5 – Tradução do *Timeline Survey* da FIAT/IFTA

Medindo a evolução dos arquivos audiovisuais na América Latina e no resto do mundo 2012-2020
Seminário regional online América Latina - Brecht Declercq - 29 setembro 2020
Documento audiovisual: https://www.youtube.com/watch?v=6QxM0MY_7rc . Acesso em: 27 Dez. 2022
O documento textual apresentado dentro do documento audiovisual acima, encontra-se também disponível em Anexo a esta dissertação, ou no link: https://www.slideshare.net/brecht.declercq/declercq-timeline-survey-measuring-the-evolution-of-audiovisual-archives-in-latin-america-and-the-rest-of-the-world-20122020 . Acesso em: 27 Dez. 2022
FIAT/IFTA - Enquete Linha do Tempo
EVOLUÇÃO RESPONDENTES (total até 9/2020)
EVOLUÇÃO RESPONDENTES LATAM (até 9/2020)
Sua organização é - por gentileza escolha uma opção *
Emissora de televisão
Arquivo audiovisual nacional ou regional
Arquivo privado
Arquivo audiovisual de uma organização internacional
Outro:
Participantes de 2019 na enquete Linha do Tempo
América Latina
Europa
América do Norte
África
Ásia
Oceania

FIAT/IFTA - Onde seu arquivo está nesta linha do tempo?
Etapa 1 - Formato da preservação
Etapa 1 - Formato da preservação: por gentileza, indique o nível mais avançado no qual seu arquivo se encontra:*
Etapa 1.1 - Suportes analógicos, tais como: filme, vídeo (U-Matic, Betacam SP, VHS, etc) ou fotografias.
Etapa 1.2 - Vídeo digital baseado em fita magnética (Betacam Digital, DVCPro, Mini DV, etc.)
Etapa 1.3 - Até 25% de arquivos digitais em sistemas de armazenamento digital em massa (drives, fitas LTO, etc.)
Etapa 1.4 - De 26% a 50% de arquivos digitais em sistemas de armazenamento digital em massa (drives, fitas LTO, etc.)
Etapa 1.5 - De 51% a 75% de arquivos digitais em sistemas de armazenamento digital em massa (drives, fitas LTO, etc.)
Etapa 1.6 - De 76% a 100% de arquivos digitais em sistemas de armazenamento digital em massa (drives, fitas LTO, etc.)
Etapa 1.7 - Armazenamento de arquivos digitais em nuvem.
2019: Formato de preservação mais avançado: distribuição por continente
Etapa 1b - Armazenamento em nuvem
1b) Caso seus arquivos não estejam armazenados em nuvem, quais são as razões?
Achamos que será mais caro.
Temos espaço suficiente para armazenamento digital, portanto não necessitamos.
Achamos que o armazenamento em nuvem não vai atender nossas necessidades de acesso rápido.
Temos dúvidas com relação a questões de direitos autorais.
Temos dúvidas relacionadas a questões de proteção de dados.
Temos dúvidas com relação à segurança de nossos arquivos.
Não queremos terceirizar nosso negócio principal, como o arquivo.
Estamos pensando em armazenamento em nuvem para o futuro e estamos pesquisando o mercado.
Outros
2018-2019: status de migração (global)
A transferência para arquivos está completa (100%)
A transferência para arquivos passou da metade (50-99%)
A transferência para arquivos está abaixo da metade (10-50%)

A transferência para arquivos acaba de começar (0-10%)
A transferência para arquivos ainda não começou (0%)
Etapa 1c - Migração para sistemas de armazenamento digital em massa
1c) Qual percentual de material analógico (áudio e audiovisual) e do conteúdo digital não baseado em arquivo** já foi migrado para sistemas de armazenamento em massa (através de digitalização, ou outras formas de [transferência/migração])?
100%
50-99%
10-50%
0-10%
0%
[** Conteúdo digital não baseado em arquivos são, por exemplo, as fitas Betacam Digital e outras]. Um sistema de armazenamento digital em massa (DMSS em sua sigla em inglês) é um sistema baseado em TI que armazena e mantém dados. "Um sistema DMSS mais complexo pode ser um disco rígido (HD) e/ou fita e um grupo de computadores que controlam a entidade de armazenamento". Para uma definição mais completa, acesse: https://www.iasa-web.org/tc04/digital-mass-storage-systems-dmss].
Etapa 2.0 - Sistema de gerenciamento de conteúdo:
Etapa 2.0 - Sistema de gerenciamento de conteúdo: por gentileza, indique o nível mais avançado no qual seu arquivo se encontra
Etapa 2.1 - Fichários, livros de registro, outras ferramentas de busca em suporte papel
Etapa 2.2 - Bases de dados autônomas e outros documentos eletrônicos
Etapa 2.3 - Sistemas eletrônicos de gerenciamento de fitas e catalogação de acervo em rede
Etapa 2.4 - Sistemas eletrônicos de gerenciamento de fitas e catalogação de acervo em rede, incluindo a visualização de arquivos digitais em baixa resolução
Etapa 2.5 - Sistema de gerenciamento de ativos digitais
Etapa 2.6 - Sistema de gerenciamento de ativos digitais com sistema de gerenciamento de direitos autorais
Etapa 3.0 – Acesso
Etapa 3.0 - Acesso: por gentileza, indique o nível mais avançado no qual seu arquivo se encontra
Etapa 3.1 - Visualização de originais em equipamento de reprodução de videoteipe e monitores ou de filmes em moviola Steenbeck
Etapa 3.2 - Visualização de cópias de acesso em equipamento de reprodução de videoteipe e monitores
Etapa 3.3 - Arquivos de baixa resolução disponíveis em computadores em rede apenas dentro da organização
Etapa 3.4 - Arquivos de baixa resolução disponíveis na rede, tanto dentro da organização quanto em websites para acesso externo da equipe

Etapa 3.5 - Arquivos de baixa resolução disponíveis na rede dentro da organização e em websites externos para acesso da equipe e acesso do público (para parte da coleção)
Etapa 3.6 - Arquivos de baixa resolução disponíveis na rede dentro da organização e em websites externos para acesso da equipe e acesso do público; a capacidade de transferir arquivos em alta resolução para outras organizações
Etapa 4.0 - Criação de Metadados
Etapa 4.0 - Criação de Metadados: por gentileza, indique o nível mais avançado no qual seu arquivo se encontra
Etapa 4.1 - Apenas os metadados de produção existentes, nenhum metadado criado por catalogadores e nenhum catálogo
Etapa 4.2 - Todos os metadados inseridos manualmente pelos catalogadores
Etapa 4.3 - Alguma criação automática de metadados técnicos que vem dos arquivos digitais; metadados descritivos inseridos manualmente pelos catalogadores
Etapa 4.4 - Como a fase 4.3, incluindo metadados inseridos automaticamente a partir de aplicativos externos, tais como sistemas de produção que estão interligados ao sistema de gerenciamento de ativos digitais
Etapa 4.5 - Como o estágio 4.4, incluindo metadados adicionais inseridos pela equipe de produção
Etapa 4.6 - Como etapa 4.5, incluindo a criação de metadados, tais como uso de etiquetas (tag) e colaboração de múltiplos usuários.
Etapa 4.7 - Como etapa 4.6, incluindo a criação automática de metadados, por exemplo transcrição fala para texto, reconhecimento de imagem
Etapa 5.0 - Conexão com o público
Etapa 5.0 - Conexão com o público: por gentileza, indique o nível mais avançado no qual seu arquivo se encontra
Etapa 5.1 - Visionamento de documentos audiovisuais na TV, no rádio, e nos próprios sites não exclusivos ao arquivo.
Etapa 5.2 - Mesmo que fase 5.1, incluindo visionamento de documentos em website exclusivo do arquivo.
Etapa 5.3 - Mesmo que fase 5.2, incluindo plataformas externas de mídia social, sites e / ou aplicativos
Etapa 5.4 - O mesmo que acima, incluindo plataformas externas ou próprias visando grupos-alvo, por exemplo, educadores.

Fonte: Autora, 2022.

Observe que na enquete são trabalhadas cinco etapas: formato da preservação, definição da organização, sistema de gerenciamento de conteúdo, acesso, criação de metadados e conexão com o público. No Quadro 6 mostra-se que, antes de entrar nas cinco etapas que serão trabalhadas na enquete, é importante que a organização se identifique a partir do material audiovisual que trabalha e de seu alcance.

Quadro 6 – Identificação da organização

Sua organização é - por gentileza escolha uma opção *
Emissora de televisão
Arquivo audiovisual nacional ou regional
Arquivo privado
Arquivo audiovisual de uma organização internacional
Outro:

Fonte: Autora, 2022.

No Quadro 7 pode-se observar a importância da identificação do formato de preservação, levando-se em consideração o nível mais avançado em que o arquivo da instituição se encontra.

Quadro 7 – Formato da preservação

Etapa 1 - Formato da preservação
Etapa 1 - Formato da preservação: por gentileza, indique o nível mais avançado no qual seu arquivo se encontra:*
Etapa 1.1 - Suportes analógicos, tais como: filme, vídeo (U-Matic, Betacam SP, VHS, etc) ou fotografias.
Etapa 1.2 - Vídeo digital baseado em fita magnética (Betacam Digital, DVCPPro, Mini DV, etc.)
Etapa 1.3 - Até 25% de arquivos digitais em sistemas de armazenamento digital em massa (drives, fitas LTO, etc.)
Etapa 1.4 - De 26% a 50% de arquivos digitais em sistemas de armazenamento digital em massa (drives, fitas LTO, etc.)
Etapa 1.5 - De 51% a 75% de arquivos digitais em sistemas de armazenamento digital em massa (drives, fitas LTO, etc.)
Etapa 1.6 - De 76% a 100% de arquivos digitais em sistemas de armazenamento digital em massa (drives, fitas LTO, etc.)
Etapa 1.7 - Armazenamento de arquivos digitais em nuvem.

Fonte: Autora, 2022.

No Quadro 8 é possível observar que, em relação à preservação audiovisual, questiona-se se existe armazenamento em nuvem.

Quadro 8 – Armazenamento em nuvem

Etapa 1b - Armazenamento em nuvem
1b) Caso seus arquivos não estejam armazenados em nuvem, quais são as razões?
Achamos que será mais caro.
Temos espaço suficiente para armazenamento digital, portanto não necessitamos.
Achamos que o armazenamento em nuvem não vai atender nossas necessidades de acesso rápido.
Temos dúvidas com relação a questões de direitos autorais.
Temos dúvidas relacionadas a questões de proteção de dados.
Temos dúvidas com relação à segurança de nossos arquivos.
Não queremos terceirizar nosso negócio principal, como o arquivo.
Estamos pensando em armazenamento em nuvem para o futuro e estamos pesquisando o mercado.
Outros

Fonte: Autora, 2022.

No Quadro 9 questiona-se se a preservação audiovisual trabalha com migração para sistemas de armazenamento digital em massa.

Quadro 9 - Migração para sistemas de armazenamento digital em massa

Etapa 1c - Migração para sistemas de armazenamento digital em massa
1c) Qual percentual de material analógico (áudio e audiovisual) e do conteúdo digital não baseado em arquivo** já foi migrado para sistemas de armazenamento em massa (através de digitalização, ou outras formas de [transferência/migração])?
100%
50-99%
10-50%
0-10%
0%
[** Conteúdo digital não baseado em arquivos são, por exemplo, as fitas Betacam Digital e outras]. Um sistema de armazenamento digital em massa (DMSS em sua sigla em inglês) é um sistema baseado em TI que armazena e mantém dados. "Um sistema DMSS mais complexo pode ser um disco rígido (HD) e/ou fita e um grupo de computadores que controlam a entidade de armazenamento". Para uma definição mais completa, acesse: https://www.iasa-web.org/tc04/digital-mass-storage-systems-dmss].

Fonte: Autora, 2022.

No Quadro 10, leva-se em consideração a segunda etapa da enquete: o sistema de gerenciamento de conteúdo.

Quadro 10 - Sistema de gerenciamento de conteúdo

Etapa 2.0 - Sistema de gerenciamento de conteúdo:
Etapa 2.0 - Sistema de gerenciamento de conteúdo: por gentileza, indique o nível mais avançado no qual seu arquivo se encontra
Etapa 2.1 - Fichários, livros de registro, outras ferramentas de busca em suporte papel
Etapa 2.2 - Bases de dados autônomas e outros documentos eletrônicos
Etapa 2.3 - Sistemas eletrônicos de gerenciamento de fitas e catalogação de acervo em rede
Etapa 2.4 - Sistemas eletrônicos de gerenciamento de fitas e catalogação de acervo em rede, incluindo a visualização de arquivos digitais em baixa resolução
Etapa 2.5 - Sistema de gerenciamento de ativos digitais
Etapa 2.6 - Sistema de gerenciamento de ativos digitais com sistema de gerenciamento de direitos autorais

Fonte: Autora, 2022.

No Quadro 11, trabalha-se com a terceira etapa da enquete: o acesso, verificando como é feito e que tipo de arquivos são disponibilizados.

Quadro 11 – Acesso

Etapa 3.0 – Acesso
Etapa 3.0 - Acesso: por gentileza, indique o nível mais avançado no qual seu arquivo se encontra
Etapa 3.1 - Visualização de originais em equipamento de reprodução de videoteipe e monitores ou de filmes em moviola Steenbeck
Etapa 3.2 - Visualização de cópias de acesso em equipamento de reprodução de videoteipe e monitores
Etapa 3.3 - Arquivos de baixa resolução disponíveis em computadores em rede apenas dentro da organização
Etapa 3.4 - Arquivos de baixa resolução disponíveis na rede, tanto dentro da organização quanto em websites para acesso externo da equipe
Etapa 3.5 - Arquivos de baixa resolução disponíveis na rede dentro da organização e em websites externos para acesso da equipe e acesso do público (para parte da coleção)
Etapa 3.6 - Arquivos de baixa resolução disponíveis na rede dentro da organização e em websites externos para acesso da equipe e acesso do público; a capacidade de transferir arquivos em alta resolução para outras organizações

Fonte: Autora, 2022.

No Quadro 12, leva-se em consideração a quarta etapa da enquete: a criação dos metadados.

Quadro 12 – Criação de Metadados

Etapa 4.0 - Criação de Metadados
Etapa 4.0 - Criação de Metadados: por gentileza, indique o nível mais avançado no qual seu arquivo se encontra
Etapa 4.1 - Apenas os metadados de produção existentes, nenhum metadado criado por catalogadores e nenhum catálogo
Etapa 4.2 - Todos os metadados inseridos manualmente pelos catalogadores
Etapa 4.3 - Alguma criação automática de metadados técnicos que vem dos arquivos digitais; metadados descritivos inseridos manualmente pelos catalogadores
Etapa 4.4 - Como a fase 4.3, incluindo metadados inseridos automaticamente a partir de aplicativos externos, tais como sistemas de produção que estão interligados ao sistema de gerenciamento de ativos digitais
Etapa 4.5 - Como o estágio 4.4, incluindo metadados adicionais inseridos pela equipe de produção
Etapa 4.6 - Como etapa 4.5, incluindo a criação de metadados, tais como uso de etiquetas (tag) e colaboração de múltiplos usuários.
Etapa 4.7 - Como etapa 4.6, incluindo a criação automática de metadados, por exemplo transcrição fala para texto, reconhecimento de imagem

Fonte: Autora, 2022.

No Quadro 13, trabalha-se com a quinta e última etapa da enquete: conexão com o público.

Quadro 13 – Conexão com o Público

Etapa 5.0 - Conexão com o público
Etapa 5.0 - Conexão com o público: por gentileza, indique o nível mais avançado no qual seu arquivo se encontra
Etapa 5.1 - Visionamento de documentos audiovisuais na TV, no rádio, e nos próprios sites não exclusivos ao arquivo.
Etapa 5.2 - Mesmo que fase 5.1, incluindo visionamento de documentos em website exclusivo do arquivo.
Etapa 5.3 - Mesmo que fase 5.2, incluindo plataformas externas de mídia social, sites e / ou aplicativos
Etapa 5.4 - O mesmo que acima, incluindo plataformas externas ou próprias visando grupos-alvo, por exemplo, educadores.

Fonte: Autora, 2022.

A FIAT/IFTA é a organização líder mundial de arquivos televisivos. Anualmente a enquete *Onde você está na linha do tempo?* pergunta a seus membros em que estágio estão, através de em uma pesquisa objetiva, em relação a cinco aspectos: a formatos de preservação, sistemas de gerenciamento de conteúdo, acesso, criação de metadados e conexão com o público. Os resultados estatísticos permitem que a FIAT/IFTA identifique tópicos relevantes para aprofundamento em conferências, seminários e cursos, para que seus membros se situem no

cenário internacional e no Estado da Arte de arquivamento audiovisual na indústria televisiva, desta forma, pode-se ver onde estão as necessidades do mercado (FIAT/IFTA, 2018).

A análise dos motivos para a baixa adesão das emissoras de televisão brasileiras à FIAT/IFTA não é objeto deste estudo, no entanto, a partir da tradução da enquete *Onde você está na linha do tempo?* supõe-se que ao menos a barreira linguística poderá ser eliminada, promovendo um maior interesse na aplicação do questionário por parte de mais gestores de arquivos de televisão e/ou entidades custodiadoras de acervos audiovisuais de programas de televisão.

3.2 Versão original (em inglês)

A seguir, encontra-se o texto original, em inglês. É importante ressaltar que os dados do original e de sua tradução servirão de base para realização de um *dashboard*, tornando a visualização destas informações mais amigáveis e compreensíveis.

Quadro 14 – *Timeline Survey* original, em inglês

Measuring the evolution of audiovisual archives in Latin America and the rest of the world 2012-2020
FIAT/IFTA Regional Online Seminar Latin America - Brecht Declercq - 29 September 2020
https://www.youtube.com/watch?v=6QxMOMY_7rc
https://www.slideshare.net/brecht.declercq/declercq-timeline-survey-measuring-the-evolution-of-audiovisual-archives-in-latin-america-and-the-rest-of-the-world-20122020
FIAT/IFTA Timeline Survey
RESPONDENTS EVOLUTION (total until 9/2020)
RESPONDENTS EVOLUTION LATAM (until 9/2020)
Type of organisation - please choose one *
Broadcaster
National or regional audiovisual archive
Private archive
Audiovisual archive of an international organization
Other:
Participants to the 2019 Timeline Survey
Latin America

Europe
North America
Africa
Asia
Oceania
FIAT/IFTA - Where are you on the timeline?
Step 1.0 - Preservation format
Step 1.0 - Preservation format: please indicate the most advanced level your archive is in: *
Step 1.1 - Analogue carriers such as film, video (U-Matic, BetaSP, VHS, etc.) or stills.
Step 1.2 - Digital linear tape (DigiBeta, DVC Pro, Mini DV etc.)
Step 1.3 - Up to 25% of digital files on mass storage systems (drives, LTO tape etc.)
Step 1.4 - 26% - 50% of digital files on mass storage systems (drives, LTO tape, etc)
Step 1.5 - 51% - 75% of digital files on mass storage systems (drives, LTO tape, etc)
Step 1.6 - 76% - 100% of digital files on mass storage systems (drives, LTO tape, etc)
Step 1.7 - Storage of digital files in the cloud
2019: Most advanced preservation format: distribution per continent
Step 1b - Cloud storage
1b) In case you do not store your files in the cloud, what are the reasons?
We think it will be more expensive
We have sufficient digital storage, so there is no need
We think a cloud storage will not serve our needs in terms of quick access
We have doubts considering copyright issues
We have doubts considering data protection issues
We have doubts about the security of our files
We don't want to outsource our core business as an archive
We are thinking about cloud storage for the future and are investigating the market
Other
2018-2019: migration status (global)
Transfer to files is completed
Transfer to files is over half way

Transfer to files is under half way
Transfer to files has just begun
Transfer to files has not yet begun
Step 1c - Migration to digital mass storage systems (DMSS)
1c) How much of the (audio and audiovisual) analogue and non-file-based content** in your archive is already migrated onto mass storage systems (via digitization or other forms of transfer)? *
1
50-99%
10-50%
0-10%
0
[** Non-file-based content are tapes such as Digital Betacam. And a Digital Mass Storage System (DMSS) refers to an IT based system that stores and maintains data. "A more complex DMSS may consist of hard disk drive and/or tape storage and group of computers that control the storage entity." For a complete definition please visit: https://www.iasa-web.org/tc04/digital-mass-storage-systems-dmss].
Step 2.0 - Content management system
Step 2.0 - Content management system: please indicate the most advanced level your archive is in:
Step 2.1 - Card index, log books, other paper based finding aids
Step 2.2 - Stand-alone databases and other electronic documents
Step 2.3 - Electronic, networked library cataloguing and tape management systems
Step 2.4 - Electronic, networked library cataloguing and tape management systems linked to preview digital files
Step 2.5 - Digital asset management system
Step 2.6 - Digital asset management and rights management system
Step 3.0 - Access
Step 3.0 - Access: please indicate the most advanced level your archive is in:
Step 3.1 - Viewing originals on video tape machines and monitors or a Steenbeck
Step 3.2 - Viewing preview copies on video tape machines and monitors
Step 3.3 - Browse resolution files on networked computers within the organization only
Step 3.4 - Browse resolution files viewed over the web both within the organization and through websites for staff offsite access
Step 3.5 - Browse resolution files viewed over the web within the organization and through external websites for staff and public access (for parts of the collection)
Step 3.6 - Browse resolution files viewed over the web within the organization and through external websites for staff and public access; the ability to transfer high resolution files to other organizations

step 4.0 - Metadata creation
Step 4.0 - Metadata creation: please indicate the most advanced level your archive is in:
Step 4.1 - Only production metadata in existence, none created by cataloguers and no catalogue
Step 4.2 - All metadata manually input by cataloguers
Step 4.3 - Some automatic creation of technical metadata which comes from the digital files; descriptive metadata manually input by cataloguers
Step 4.4 - As stage 3 with metadata automatically fed in from external applications such as production systems that are linked to the digital asset management system also
Step 4.5 - As stage 4 with metadata also being put in by production staff
Step 4.6 - As stage 5 with metadata creation such as tagging, and crowdsourcing utilized
Step 4.7 - As stage 6 with automatic metadata creation such as speech-to-text, image recognition
Step 5.0 - Connection to the public
Step 5.0 - Connection to the public: please indicate the most advanced level your archive is in
Step 5.1 - Featuring archival items on TV, radio, and own websites not dedicated to the archive
Step 5.2 - Same as stage 1 plus featuring items on own dedicated archival website
Step 5.3 - Same as stage 2 plus via external social media platforms, sites and/or apps
Step 5.4 - The above plus via external or own platforms aiming at target groups e.g. education

Fonte: Adaptado de FIAT/IFTA, 2020.

Outras informações que poderão ser do interesse de pesquisadores é o compartilhamento dos dados compilados de 2012 a 2021, organizados em planilha de excel. Devido à falta de padronização numérica nos resultados publicados pela FIAT/IFTA, os valores são apresentados ora em número inteiro, ora em percentual, ou apresentado em intervalos, não foi viável transformar as informações em *dashboard* nesta pesquisa. Estuda-se a adaptação futuramente de alguns dados para visualização de forma comparativa e bilíngue, a partir da compilação em Excel, conforme ilustrado abaixo.

Na Figura 6 mostra-se a imagem da página inicial da transposição em dados disponibilizados em planilha de excel estruturada para estudo dos conteúdos apresentados na palestra *Medindo a evolução dos arquivos audiovisuais na América Latina e no resto do mundo 2012-2020*, por Brecht Declerq, em 29 setembro 2020 (FIAT/IFTA, 2020c), durante o Seminário regional online *Arquivos audiovisuais na América Latina: acesso, valor e preservação*, realizado conjuntamente pela TV CULTURA e a Comissão de gestão de mídias MMC-FIAT/IFTA.

Figura 6 - Consolidação dos dados de pesquisa em documentos Excel (compilação dos dados de 2012 a 2021)

Seminário Internacional Arquivos Audiovisuais na América Latina: acesso, valor e preservação Mapeando Arquivos Audiovisuais na América Latina e resto do mundo (29/09/2020)												
Measuring the evolution of audiovisual archives in Latin America and the rest of the world 2012-2020		Métricas a evolução dos arquivos audiovisuais na América Latina e no resto do mundo 2012-2020										
FIAT/IFTA Regional Online Seminar Latin America - Brecht Declercq - 29 September 2020		Seminário regional online América Latina - Brecht Declercq - 29 setembro 2020										
https://www.youtube.com/watch?v=6QsM0MY_7tc		https://www.youtube.com/watch?v=6QsM0MY_7tc										
FIAT/IFTA Timeline Survey	FIAT/IFTA Enquete Linha do Tempo	2012	2014	2015	2016	2017	2018	2019	2019 LATAM	2019 Rest of the world	2020	2021
RESPONDENTS EVOLUTION (total until 9/2020)	EVOLUÇÃO RESPONDENTES (total até 9/2020)	25	43	36	41	52	75	97	0	83		
RESPONDENTS EVOLUTION LATAM (until 9/2020)	EVOLUÇÃO RESPONDENTES LATAM (até 9/2020)	2	4	2	5	9	8	14	14	0		
Type of organisation - please choose one *	Sua organização é - por gentileza escolha uma opção *											
Broadcaster	Emissora de televisão							60,80%				
National or regional audiovisual archive	Arquivo audiovisual nacional ou regional							22,70%				
Private archive	Arquivo privado							3,10%				
Audiovisual archive of an international organisation	Arquivo audiovisual de uma organização internacional							3,10%				
Other:	Outro:							10,20%				
Participants to the 2019 Timeline Survey	Participantes de 2019 na enquete Linha do Tempo			2015	2016	2017	2018	2019	2019 LATAM	2019 Rest of the world	2020	2021
Latin America	América Latina							34				
Europe	Europa							57				
North America	América do Norte							8				
Africa	África							5				
Asia	Ásia							30				
Oceania	Oceania							3				
FIAT/IFTA - Where are you on the timeline?	FIAT/IFTA - Onde seu arquivo está nesta linha do tempo?											
Step 1.0 - Preservation format	Formato da preservação			2015	2016	2017	2018	2019	2019 LATAM	2019 Rest of the world	2020	2021

Fonte: Autora, 2022, a partir de FIAT/IFTA, 2020c.

A viabilização de dados de pesquisa convertidos em planilha *Excel* atende a requisitos de interoperabilidade e compartilhamento, orientações publicadas por Sayão e Sales (2015). Ela será a base para a criação da visualização destes dados de forma mais amigável e lúdica, sob a forma de um *dashboard* bilíngue, português-inglês, integrando o conjunto de entregas referentes ao produto final desta pesquisa.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante da emergência sanitária vivenciada de 2020 a 2022, sendo o distanciamento social através da reclusão prolongada a principal medida de controle para evitar a propagação do contágio inclusive com o fechamento de escolas e universidades, a necessidade de consumo de produtos audiovisuais aumentou, tanto como atividade de lazer, quanto como ferramenta para educação. Considerando-se a disparidade de acesso às TICs, a televisão aberta reconquistou seu papel de destaque, demonstrando a importância sociocultural da radiodifusão de sons e imagens de forma aberta e gratuita.

Neste sentido, a necessidade urgente de digitalização de arquivos audiovisuais ainda analógicos ficou ainda mais evidente na América Latina diante da pandemia de Covid-19, acrescida das efemérides e celebração dos 70 anos de inauguração das primeiras emissoras de televisão no Brasil (1950-2020) e na Argentina (1951-2021). Desde 2020, percebe-se haver ampliação de esforços conjuntos entre as instituições FIAT/IFTA e RIPDASA a fim de auxiliar as emissoras de televisão iberoamericanas a preservarem seus arquivos em risco de perda de informações, conforme alerta o MTAP, a partir da pesquisa realizada pela UNESCO e IASA e apresentada na conferência conjunta FIAT/IFTA e IASA realizada online em 2020.

No entanto, apesar de avanços e iniciativas nos níveis internacional e local, como a promoção do Dia Mundial do Patrimônio Audiovisual e legislações arquivísticas favoráveis à preservação de documentos audiovisuais em arquivos públicos e privados, urge fomentar mecanismos e instrumentos adequados, a fim de garantir que estes conteúdos sejam salvos da morte iminente.

Diante disso, o interesse da academia e da sociedade em geral em acessar e rever programas de televisão já exibidos, que fazem parte de nossa memória social local e latinoamericana, não deve ser ignorado pelos países que necessitam ampliar o fomento às políticas públicas para todos seus arquivos de televisão: públicos, privados ou estatais. Diante do exposto, deseja-se a continuação desta pesquisa através da divulgação da *Timeline Survey* em sua versão brasileira para estimular emissoras de televisão de diferentes redes a idealizar e planejar seu percurso em direção à digitalização de seus acervos e da realização de diagnóstico a partir da aplicação da *Timeline Survey*, para mapear arquivos de televisão em risco no Brasil e estimular a realização de inventários de sua situação.

Desta forma, busca-se contribuir com informações que possam colaborar com a elaboração de estratégias de preservação audiovisual de longo prazo, a fim de mitigar a perda de informação ora em curso e que será irreversível, impactando a memória social brasileira.

Verifica-se que é preciso uma conscientização ampliada a fim de estimular políticas públicas e privadas, traduzidas em práticas locais, a serem implementadas por gestores das instituições, metodologias para salvaguarda deste patrimônio e promoção de maior acesso aos arquivos, inclusive com a difusão de instrumentos de pesquisa para que estas memórias dispersas pelo território brasileiro ganhem visibilidade e se tornem acessíveis para consulta e construção do conhecimento a partir do reuso das informações contidas nestes documentos audiovisuais em diversos formatos e suportes que, mesmo após digitalizados, continuam importantes para uma epistemologia da indústria audiovisual televisiva.

Em síntese, estimula-se a ampliação do conhecimento acerca dos arquivos audiovisuais em emissoras de televisão, incluindo a difusão de melhores práticas para preservação audiovisual nestes locais de custódia e também das práticas de arquivamento em nuvem; estudo dos sistemas de gerenciamento de conteúdo audiovisual televisivo; elaboração de políticas de acesso para usuários internos e externos; relação e conexão com o público visando a recuperação da informação contida nestes repositórios de documentos audiovisuais fundamentais para a memória social e para reuso da sociedade. E assim, espera-se chegar mais próximo à realização do necessário *Guia de Arquivos de Televisão no Brasil*.

Portanto, como ação para estimular maior engajamento de arquivos audiovisuais televisivos no Brasil, sugere-se a divulgação da enquete *Onde você está na linha do tempo?/Where Are You on the Timeline Survey*, em sua versão brasileira, produto do presente estudo no PPGMA-FCRB. Objetiva-se com isso que a tragédia anunciada de um desastre informacional possa ser enfrentada a partir de uma ação de autodiagnóstico destes arquivos. E estratégias de preservação audiovisual de longo prazo possam ser estruturadas para a salvaguarda de coleções de programas de televisão, ação relevante para a cultura, a história e a memória brasileiras.

REFERÊNCIAS

- ABPA. *Carta de Ouro Preto 2016*. Disponível em: http://abpreservacaoaudiovisual.org/site/images/Carta_OuroPreto2016ABPA.pdf. Acesso em: 20 ago. 2019.
- ALBERTI, Verena. *Manual de história oral*. Rio de Janeiro: FGV, 2004.
- ALDÉ, Alessandra. TV TUPI. In: ABREU, Alzira Alves; et al. (Coords.). *Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro – Pós-1930*. Rio de Janeiro: CPDOC, 2010. Disponível em: <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/tv-tupi>. Acesso em: 27 jul. 2020.
- ALMEIDA, Juniele Rabêlo; ROVAI, Marta Gouveia de Oliveira. História pública: entre as “políticas públicas” e os “públicos da história”. *XXVII Simpósio Nacional de História ANPUH*. 2013. Disponível em: https://anpuh.org.br/uploads/anais-simposios/pdf/2019-01/1548874921_28c0558a70f3bfff19db4e06ecf30156.pdf. Acesso em: 25 jan. 2021.
- ANCINE. *Tv Aberta: mapeamento*. Brasília, D.F: Ancine, 2010. Disponível em: https://www.gov.br/ancine/pt-br/oqa/publicacoes/arquivos.pdf/mapeamento_tvaberta_2010.pdf. Acesso em: 28 dez. 2022
- ARQUIVO NACIONAL (Brasil). *Dicionário brasileiro de terminologia arquivística*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2005.
- AVAAZ. CINEMATECAACESA. Nota de apoio a José Maria Pereira Lopes e de repúdio à sua demissão sem justa causa da TV Cultura. AVAAZ, [s.l.], 20 maio 2021. Disponível em: https://secure.avaaz.org/community_petitions/po/carlito_camargo_vicepresidente_da_tv_cultura_nota_de_apoio_a_jose_maria_p_lopes_e_de_repudio_a_sua_demissao_sem_justa_causa/. Acesso em: 10 maio 2022.
- BELLOTTO, Heloísa Liberalli. *Arquivos permanentes: tratamento documental*. 4.ed. Rio de Janeiro: FGV Ed., 2006.
- BEZERRA, Laura. *A UNESCO e a preservação do patrimônio audiovisual*. ENECULT, 27 a 29 de maio de 2009. Faculdade de Comunicação/UFBA, Salvador, Bahia, Brasil. p. 11. *ENECULT*, 2019. Disponível em: <http://www.cult.ufba.br/enecult2009/19163.pdf> . Acesso em 12 ago. 2018.
- BOURDIEU, Pierre. *Sobre a televisão*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997.
- BRAYNER, Aquiles Alencar. *Desafios da Curadoria e Memória com Aquiles Alencar Brayner*. Laboratório Liber UFPE - Publicado em 6 de jun de 2018. 1 vídeo (1:44:27 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=G4ah7e0JeYQ> Acesso em 10/08/2018.
- BUSETTO, Áureo. Vale a pena ver de novo – organização e acesso a arquivos televisivos na França, Grã-Bretanha e no Brasil. *História*, São Paulo, v. 33, n. 2, p. 380-407, 2014. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/his/v33n2/0101-9074-his-33-02-00380.pdf>. Acesso em: 12 ago. 2019.

CABRAL, Eula. Brasil midiático, para quem? In: CABRAL, Adilson; CABRAL, Eula. (Orgs.). *Comunicação, Cultura, Informação e Democracia: tensões e contradições*. Porto: Media XXI, 2016, p. 133-147.

CABRAL, Eula. *Concentração midiática diante da democratização da comunicação e da diversidade cultural: análise das estratégias dos grandes conglomerados*. Fundação Casa de Rui Barbosa, Setor de Pesquisa em Políticas Culturais, RJ, 2020. EPCC. Disponível em: <https://pesquisaicfcrb.wixsite.com/epcc/pesquisas>. Acesso em: 1 jan. 2021.

CALABRE, Lia. TV EXCELSIOR. In: ABREU, Alzira Alves; et al. (Coords.). *Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro – Pós-1930*. Rio de Janeiro: CPDOC, 2010. Disponível em: <https://www18.fgv.br/CPDOC/acervo/dicionarios/verbete-tematico/tv-excelsior>. Acesso em: 27 jul. 2020.

CALABRE, Lia; LUSTOSA, Lilian. SISTEMA BRASILEIRO DE TELEVISÃO (SBT). In: ABREU, Alzira Alves; et al. (Coords.). *Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro – Pós-1930*. Rio de Janeiro: CPDOC, 2010. Disponível em: <https://www18.fgv.br/CPDOC/acervo/dicionarios/verbete-tematico/sistema-brasileiro-de-televisao-sbt>. Acesso em: 27 jul. 2020.

CANCLINI, Néstor García. O patrimônio cultural e a construção do imaginário nacional. *Rev Patrim Hist Artístico Nacional*, n. 23, p. 95-115, 1994. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/RevPat23_m.pdf. Acesso em: 27 dez. 2022.

CASTELLS, Manuel. *A sociedade em rede*. São Paulo: Paz & Terra, 2013.

CCAAA. CCAAA World call for the preservation of broadcast archives. CCAAA, [s.l.], 2022. Disponível em: <https://www.ccaaa.org/pages/policies-and-standards/CCAAA-world-call-for-the-preservation-of-broadcast-archives.html>. Acesso em: 28 dez. 2022.

CCAAA. UNESCO instrument for the safeguarding and preservation of the audiovisual heritage: CCAAA issues paper. CCAAA, version 1.0, 2005. Disponível em: https://www.ccaaa.org/images/tinyUpload/docs/caaaa_heritage.pdf. Acesso em: 27 jul. 2022

CONARQ. *Glossário da Câmara Técnica de Documentos Audiovisuais, Iconográficos, Sonoros e Musicais (CTDAISM)*. v. 3, 2018. Disponível em: <http://conarq.gov.br/ctdaism/glossario-da-ctdaism.html>. Acesso em: 20 ago. 2019.

CONARQ. *Glossário Documentos Arquivísticos Digitais. Câmara Técnica de Documentos Eletrônicos (CTDE)*. 7ª Versão, 2016. Disponível em: http://conarq.gov.br/images/ctde/Glossario/2016-CTDE-Glossario_V7_public.pdf. Acesso em: 20 ago. 2019

CONARQ. Resolução nº 41, de 9 de dezembro de 2014. Dispõe sobre a inserção dos documentos audiovisuais, iconográficos, sonoros e musicais em programas de gestão de documentos arquivísticos dos órgãos e entidades integrantes do Sistema Nacional de Arquivos - SINAR, visando a sua preservação e acesso. *Diário Oficial da União [da] República Federativa do Brasil*, n. 240, p. 30, 11 dez. 2014. Disponível em: <https://pesquisa.in.gov.br/imprensa/jsp/visualiza/index.jsp?jornal=1&pagina=30&data=11/12/2014>. Acesso em: 28 dez. 2022.

CPDOC/FGV. *Programa de História Oral*. Rio de Janeiro, 2022. Disponível em: <https://cpdoc.fgv.br/acervo/historiaoral>. Acesso em: 28 dez. 2022.

CYTED. *Homepage*, 2022. Disponível em: <https://www.cyted.org/pt-pt/Objetivos>. Acesso em: 28 dez. 2022.

CYTED. RIPDASA. *CYTED*, 2022. Disponível em: <https://www.cyted.org/es/ripdasa>. Acesso em: 28 dez. 2022.

DALET. Archives Management. *Homepage*, 2022. Disponível em: <https://www.dalet.com/solutions/archives-management/>. Acesso em: 10 dez. 2022.

DOOLEY, Brid. *Arquivos Audiovisuais na América Latina: Acesso, valor e preservação*. 2020. 1 vídeo (12:26 min). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=KLW30a_D-Ro. Acesso em: 28 dez. 2022.

EDMONDSON, Ray. *Filosofia e princípios da arquivística audiovisual*. Rio de Janeiro: Associação Brasileira de Preservação Audiovisual/Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 2013.

EDMONDSON, Ray. *Arquivística audiovisual: Filosofia e princípios*. Brasília: UNESCO, 2017.

FIAT/IFTA. Archives. *FIAT/IFTA*, Irlanda, 2022. Disponível em: <https://web.archive.org/web/20121029013315/http://www.fiatifta.org/index.php/library>. Acesso em: 27 dez. 2022.

FIAT/IFTA. FIAT/IFTA Survey: Where are you on the Timeline?. *FIAT/IFTA*, Irlanda, 22 ago 2022. Disponível em: <https://fiatifta.org/index.php/2022/08/22/fiat-ifta-survey-where-are-you-on-the-timeline-2/>. Acesso em: 19 dez. 2022.

FIAT/IFTA. Fill out the survey of the Magnetic Tape Alert Project. *FIAT/IFTA*, Irlanda, 09 ago. 2019. Disponível em: <http://fiatifta.org/index.php/2019/08/09/fill-out-the-survey-of-the-magnetic-tape-alert-project/>. Acesso em: 8 nov. 2019.

FIAT/IFTA. Future-Proofing AV Content: Bridging the Gaps in MAM, Metadata and Digital Curation. *FIAT/IFTA*, 2016. Disponível em: <http://fiatifta.org/index.php/fiatiftaevents/seminar-rio-de-janeiro/programme-rio-de-janeiro/>. Acesso em: 11 ago. 2018.

FIAT/IFTA. Historical Milestones. *FIAT/IFTA*, Irlanda, [2018?]. Disponível em: <http://fiatifta.org/index.php/about/historical-milestones/>. Acesso em: 28 dez. 2022.

FIAT/IFTA. *Recommended standards and procedures for selection and preservation of television programme material*. Paris: 1996, DRAFT (short version). Cópia de fax.

FIAT/IFTA. Where are you on the Timeline? Media Management Commission. *FIAT/IFTA*, 2014. Disponível em: <https://www.slideshare.net/brecht.declercq/20141023-fiatifta-timeline-results>. Acesso em: 27 dez. 2022.

FIAT/IFTA. Where are you on the Timeline? Media Management Commission. *FIAT/IFTA*, 2015. Disponível em: <https://www.slideshare.net/brecht.declercq/fiatifta-timeline-survey-results-2015>. Acesso em: 27 dez. 2022.

FIAT/IFTA. Where are you on the Timeline? Media Management Commission. *FIAT/IFTA*, 2016. Disponível em: <https://www.slideshare.net/brecht.declercq/20161015-fiatifta-timeline-results>. Acesso em: 27 dez. 2022.

FIAT/IFTA. Where are you on the Timeline? Media Management Commission. *FIAT/IFTA*, 2017. Disponível em: <https://www.slideshare.net/fiatifta/where-are-you-on-the-timeline-2017-unander>. Acesso em: 28 dez. 2022.

FIAT/IFTA. Where are you on the Timeline? Media Management Commission. *FIAT/IFTA*, 2018. Disponível em: https://www.slideshare.net/fiatifta/fiatifta-world-conference-venice-2018-unander-fiatifta-initiatives-where-are-you-on-the-timelinesurvey-results?qid=8db4b179-14c4-441b-99c5-6b3240aed4cf&v=&b=&from_search=12. Acesso em: 27 dez. 2022.

FIAT/IFTA. Where are you on the Timeline? Media Management Commission. *FIAT/IFTA*, 2019. Disponível em: <https://www.slideshare.net/fiatifta/fiatifta-where-are-you-on-the-timeline-2019-results>. Acesso em: 27 dez. 2022.

FIAT/IFTA. Where are you on the Timeline Survey 2020. *FIAT/IFTA*, 2020a. Disponível em: <http://fiatifta.org/index.php/2020/09/18/fiat-ifta-where-are-you-on-the-timeline-survey-2020/>. Acesso em: 01 dez 2020.

FIAT/IFTA. Where are you on the Timeline? Media Management Commission. *FIAT/IFTA*, 2020b. Disponível em: <https://www.slideshare.net/fiatifta/warburton-fiatifta-timeline-survey-results-2020>. Acesso em: 27 dez. 2022.

FIAT/IFTA. The FIAT/IFTA ‘Where are you on the Timeline?’ Survey. Measuring the evolution of audiovisual archives in Latin America and the rest of the world 2012-2020. Media Management Commission. *FIAT/IFTA*, 2020c. Disponível em: <https://www.slideshare.net/brecht.declercq/declercq-timeline-survey-measuring-the-evolution-of-audiovisual-archives-in-latin-america-and-the-rest-of-the-world-20122020>. Acesso em: 29 dez. 2022.

FIAT/IFTA. Where are you on the Timeline? *FIAT/IFTA*, 2021. Disponível em: <https://www.slideshare.net/brecht.declercq/declercq-timeline-survey-measuring-the-evolution-of-audiovisual-archives-in-latin-america-and-the-rest-of-the-world-20122020>. Acesso em: 27 dez. 2022.

FRANGANILLO, Jorge. Reuse of news footage: practical, legal and ethical issues. *Teaching material*, 2018. Disponível em: <https://franganillo.es/reuse.pdf>. Acesso em: 22 abr. 2022.

GLOBO. Cobertura do estado de São Paulo. *GloboAds*, Rio de Janeiro, 2021. Disponível em: <https://negocios8.redeglobo.com.br/Paginas/Estados.aspx?uf=SP>. Acesso em: 28 dez. 2022

GRUPO DE MÍDIA SÃO PAULO. Mídia Dados Brasil 2021 para todxs. *GMSP*, 2021. Disponível em: <https://midiadadosgmsp.com.br/2021/>. Acesso em: 29 abr. 2022.

HALBWACHS, Maurice. A memória coletiva e a memória individual. In: *A memória coletiva*. São Paulo: Edições Vértice, 1990, pp. 24-47.

HEFFNER, H. Esquecemos a Televisão. In: d'ANGELO, R.; d'ANGELO, F. (Orgs.). *CineOP - 11a Mostra de Cinema de Ouro Preto*. Belo Horizonte, Universo Produção, 1a edição, 2016

IASA. Setting the standard in 2nd generation MAM systems and Metadata. IASA, Glasgow, 2015. Disponível em: <https://www.iasa-web.org/event/setting-standard-2nd-generation-mam-systems-and-metadata>. Acesso em: 10 dez. 2022.

ICCROM. SOIMA networks for world's audiovisual heritage. ICCROM, Itália, 2022. Disponível em: <https://www.iccrom.org/news/soima-networks-world%E2%80%99s-audiovisual-heritage>. Acesso em: 29 dez. 2022.

IFLA. The UNESCO PERSIST Project. IFLA, [s.l.], [2022?]. Disponível em: <https://www.ifla.org/the-unesco-persist-project/>. Acesso em: 27 dez. 2022.

INA. Frame training course session 1, June 18 to 22, 2018. INA, França, 18 de junho de 2018. Disponível em: <https://www.ina-expert.com/news/frame-training-course-session-1.html>. Acesso em: 28 dez. 2022.

INTERNET ARCHIVE. *Wayback Machine*. [s.l.], 2014. Disponível em: <https://archive.org/web/web.php>. Acesso em: 19 dez. 2022.

IPHAN. Patrimônio Imaterial. IPHAN, Brasília, [2022?]. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/234>. Acesso em: 29 dez. 2022.

JENKINS, Henry. *Cultura da Convergência*. São Paulo: Aleph, 2022.

JOUTARD, Philippe. Desafios à história oral do século XXI. In: FERREIRA, Marieta de Moraes (Org.) *História oral: desafios para o século XXI*. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz/Casa de Oswaldo Cruz / CPDOC - Fundação Getúlio Vargas, 2000, pp. 31-35.

LIBRARY OF CONGRESS. Television and video preservation: a report on the current state of American television and video preservation. *Relatório*. Washington, D.C: Library of Congress, 1997, 115 p.

MARTINS, Maria Madalena Schmid. Curadoria digital nos acervos de cultura e memória: Memória e Informação, n. 2, v. 5, p. 81-100, 2021.

MATTELART, Armand. Mundialização, cultura e diversidade. *Rev FAMECOS*, Porto Alegre, v. 13, n. 31, p. 12-19, 2006. Disponível em: <https://doi.org/10.15448/1980-3729.2006.31.3387>. Acesso em: 19 ago. 2019.

MEDIA PORTAL. *Homepage*, 2022. Disponível em: <https://www.mediaportal.com.br/>. Acesso em: 10 dez. 2022.

MUNHOZ, Eliane Regina. A Rede Globo de Televisão no território brasileiro através do sistema de emissoras afiliadas. 2008. Dissertação (Mestrado em Geografia Humana) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo,

2008. Disponível em: https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8136/tde-04112009-151837/publico/ELIANE_REGINA_MUNHOZ.pdf. Acesso em: 28 dez. 2022.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. *Proj. História*, São Paulo, n. 10, p. 07-28, 1993. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/12101/8763>. Acesso em 01 dez. 2020.

ONU. World Television Day, 21 November. *ONU*, Genebra, [2022?]. Disponível em: <https://www.un.org/en/observances/world-television-day>. Acesso em: 28 dez. 2022.

OYARCE, Pamela Vizner. RIPDASA'S Free Digital Preservation Webinars Nominated for Award from Digital Preservation Coalition. *Avp*, Nova York, 13 out. 2020. Disponível em: <https://www.weareavp.com/ripdasa-digital-preservation-coalition/>. Acesso em: 28 dez. 2022.

PAIVA, Marcia. TV Cultura. In: ABREU, Alzira Alves; et al. (Coords.). *Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro – Pós-1930*. Rio de Janeiro: CPDOC, 2010. Disponível em: <https://www18.fgv.br/CPDOC/acervo/dicionarios/verbete-tematico/tv-cultura>. Acesso em: 27 jul. 2020.

PEREIRA, Miguel. Edgar Morin, o arquiteto do pensamento: Entrevista a Miguel Pereira. *Alceu*, v. 2, n. 3, p. 5-14, 2001. Disponível em: http://revistaalceu-acervo.com.puc-rio.br/media/alceu_n3_MiguelPereira.pdf. Acesso em: 27 jul. 2019.

PORTELLI, Alessandro. Tentando aprender um pouquinho: algumas reflexões sobre a ética na história oral. *Projeto História*, São Paulo, v. 15, p. 145-155, 1997. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/11215>. Acesso em: 28 dez. 2022.

RIBEIRO, Djamila. *O que é lugar de fala?* Belo Horizonte: Letramento, 2017.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. São Paulo: Editora da Unicamp, 2018.

RIPADASA. *Homepage*, 2022. Disponível em: <https://www.ripdasa.iibi.unam.mx/geoportal/home>. Acesso em: 28 dez. 2022.

ROPPA, Bruna Fontes; GALVÃO, Alex Patez. TV aberta no Brasil: aspectos econômicos e estruturais. Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual. *Ancine*, 2015. Disponível em: https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/Estudo_TVAberta_2015.pdf. Acesso em 21 jul. 2019.

SANTHIAGO, Ricardo; MAGALHÃES, Valéria Barbosa. Rompendo o isolamento: reflexões sobre história oral e entrevistas à distância. *Anos 90*, Porto Alegre, v. 27, e2020011, p. 01-18, 2020. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/anos90/article/view/102266>. Acesso em: 23 nov. 2020.

SAYÃO, Luís Fernando; SALES, Luana. Curadoria digital: um novo patamar para preservação de dados digitais de pesquisa. *Informação & Sociedade*, v. 22, n. 3, p. 179-191, 2012. Disponível em: http://basessibi.c3sl.ufpr.br/brapci/_repositorio/2015/12/pdf_e65e207da9_0000011952.pdf. Acesso em: 22 mar. 2018.

SIEBRA, Sandra de Albuquerque; et al. *Curadoria digital: além da questão da preservação digital*. In: XIV Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação, 2013. *Anais eletrônicos*, Florianópolis, 2013. Disponível em: <http://hdl.handle.net/20.500.11959/brapci/185246>. Acesso em: 28 dez. 2022.

SILVA, Daniela Pinheiro. *Arquivos audiovisuais e suas adaptações tecnológicas: Panorama e análise do Acervo Rede Globo – Projeto Vídeo Show*. 2021. Dissertação (Mestrado Acadêmico em História Política e Bens Culturais) – Escola de Ciências Sociais, Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, 2021. Disponível em: <https://hdl.handle.net/10438/31922>. Acesso em: 28 dez. 2022.

SMIT, Johanna Wilhelmina. O documento audiovisual ou a proximidade entre as 3 marias. *Rev bras bibliotec documentação*, São Paulo, v. 26, n. 1-2, p. 81-85, 1993. Disponível em: <http://rbbd.febab.org.br/rbbd/article/view/396/370>. Acesso em: 20 ago. 2019.

TEIXEIRA, Inês; CINEOP. *Debate Inaugural: memórias entre diferentes tempos*. 2021. 1 vídeo (1:28:44 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FT9j1yhK92Q&t=3648s>. Acesso em: 29 dez. 2022.

THOMSON, Alistair. Aos cinquenta anos: uma perspectiva internacional da história oral. In: FERREIRA, M. M.; FERNANDES, T. M.; ALBERTI, V. (Orgs.). *História Oral: desafios para o século XXI*. Rio de Janeiro: Ed. Fiocruz; CPDOC; FGV, 2000, pp. 47-66.

TV CULTURA. *CEDOC*. São Paulo, 2022. Disponível em: <http://cmais.com.br/index.php/cedoc/home>. Acesso em: 28 dez. 2022.

UNESCO. Art. 4.1 – Cultural diversity. In: UNESCO. *Basic Texts of the 2005 convention of the protection and promotion of the diversity of cultural expressions*. França: UNESCO, 2017, p. 7. Disponível em: https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000260710_spa. Acesso em: 28 dez. 2022.

UNESCO. Charter on the Preservation of Digital Heritage. *Unesco*, França, 2003. Disponível em: http://portal.unesco.org/en/ev.php-URL_ID=17721&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html. Acesso em: 27 dez. 2022.

UNESCO. Memória do mundo: um programa pela preservação do patrimônio documental. *Oficina MoW*, Brasil, 18 jun. 2018. Disponível em: http://mow.arquivonacional.gov.br/images/pdf/Oficina-MoW-2018_v.18062018.pdf. Acesso em: 8 nov. 2019.

UNESCO. Memory of the World National Committee. Brasil, 02 set. 2004. Disponível em: https://en.unesco.org/sites/default/files/mow_national_committee_brazil_en.pdf. Acesso em: 28 dez. 2022.

UNESCO. Recomendação para a protecção e preservação de imagens em movimento. *Cadernos BAD*, Portugal, n. 1, 2001. Disponível em: <http://hdl.handle.net/20.500.11959/brapci/82253>. Acesso em: 26 dez. 2022.

UNESCO. The Magnetic Tape Alert Project is a step to save audio-visual archives. *Unesco*, França, 9 out. 2019. Disponível em: <https://en.unesco.org/news/magnetic-tape-alert-project-step-save-audio-visual-archives>. Acesso em: 8 nov. 2019.

UNESCO. *Um mundo e muitas vozes*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1983.

UNESCO. UNESCO lembra importância dos recursos audiovisuais para patrimônio cultural global. *Unesco*, [s.l.], 26 out. 2018. Disponível em: <https://nacoesunidas.org/UNESCO-lembra-importancia-dos-recursos-audiovisuais-para-patrimonio-cultural-global/>. Acesso em: 25 nov. 2019.

UNESCO; IASA. *Magnetic Tape Alert Project report*. Information for All Programme 2019–2020. UNESCO/IASA, 2020. Disponível em: <https://www.iasa-web.org/sites/default/files/publications/MTAP-Report-v.1.1.pdf>. Acesso em: 20. out. 2020.

VIZRT. *Homepage*, 2022. Disponível em: <https://www.vizrt.com/>. Acesso em: 10 dez. 2022.