



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS DA INFORMAÇÃO
CURSO DE BIBLIOTECONOMIA

Guilherme Peixoto de Sousa

**PRESERVAÇÃO E CONSERVAÇÃO DE DOCUMENTOS: ANÁLISE DOS
MATERIAIS AUDIOVISUAIS DA CASA AMARELA DA UNIVERSIDADE
FEDERAL DO CEARÁ**

FORTALEZA

2025

GUILHERME PEIXOTO DE SOUSA

PRESERVAÇÃO E CONSERVAÇÃO DE DOCUMENTOS: ANÁLISE DOS MATERIAIS
AUDIOVISUAIS DA CASA AMARELA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao Curso de Graduação em Biblioteconomia do Departamento de Ciências da Informação da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Bacharel em Biblioteconomia.

Orientadora: Profa. Dra. Odete Máyra Mesquita Sales

FORTALEZA

2025

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Sistema de Bibliotecas

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

- S696p Sousa, Guilherme Peixoto de.
Preservação e conservação de documentos: análise dos materiais audiovisuais da Casa Amarela da Universidade Federal do Ceará / Guilherme Peixoto de Sousa. – 2025.
66 f. : il. color.
- Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Curso de Biblioteconomia, Fortaleza, 2025.
Orientação: Profª. Dra. Odete Máyra Mesquita Sales.
1. Preservação Audiovisual. 2. Documentos Audiovisuais. 3. Casa Amarela Eusélio Oliveira. 4. Fitas Magnéticas. 5. Conservação Audiovisual . I. Título.

CDD 025.840208

GUILHERME PEIXOTO DE SOUSA

PRESERVAÇÃO E CONSERVAÇÃO DE DOCUMENTOS: ANÁLISE DOS MATERIAIS
AUDIOVISUAIS DA CASA AMARELA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao
Curso de Graduação em Biblioteconomia do
Departamento de Ciências da Informação da
Universidade Federal do Ceará, como requisito
parcial à obtenção do título de Bacharel em
Biblioteconomia.

Aprovado em dd/mm/aaaa

BANCA EXAMINADORA

Profª. Dra. Odete Máyra Mesquita Sales (Orientadora)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Profª. Dra. Maria Áurea Montenegro Albuquerque Guerra (Membro)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Ma. Ines Aisengart Menezes (Membro)
Associação Brasileira de Preservação Audiovisual (ABPA)

Profª. Dra. Virgínia Bentes Pinto (Suplente)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Agradeço a Deus por toda a força.

Dedico esse trabalho à família principalmente e aos meus amigos, que me acompanharam por toda essa jornada.

AGRADECIMENTOS

Entrei no curso de Biblioteconomia com uma visão limitada daquilo que é possível ser e fazer como um bibliotecário, aprendi durante a graduação que os únicos limites reais são aqueles impostos por nós mesmos, e, apesar de não levar jeito para isso, devo agradecer à todas as pessoas que me fizeram enxergar isso.

Primeiramente, agradeço à Deus por absolutamente tudo.

À minha família, principalmente à minha mãe, Lídia Peixoto, e ao meu pai, Antônio Luiz, por todo o apoio e compreensão, por todo o conforto e do incentivo à cursar o ensino superior, por serem meu porto seguro, amo vocês para todo o sempre.

Ao meu irmão, Gabriel Peixoto, por ter sido um ombro amigo e o melhor irmão, obrigado querido.

À minha orientadora, Profa. Máyra Mesquita, por todos os ensinamentos e toda a paciência, não imagino ter feito isso com outro orientador, nem mesmo por um instante, minha primeira e única opção era você, sua presença foi de uma importância imensurável, não apenas na minha vida acadêmica, sua sinceridade foi o que mais me fez querê-la como orientadora, não poderia ter feito uma escolha melhor, muito obrigado por ter me aceitado como seu orientando e por ter acreditado em mim professora, eu lhe agradeço profundamente.

Aos meus amigos, Magna Rios, Vitória Lima, Vitória Forte, Joeliton Pereira, Lucas Rodrigues, Jane Lane, Saul Souza e Adrya Alexandria, vocês que me acompanharam durante toda a graduação e que me acompanharão para além dela, meus mais sinceros agradecimentos.

À Magna Rios, por sempre ser sido uma amiga tão incrível e importante, por ter estado ao meu lado em momentos tristes e felizes, horas de risada e de choro, de curtidão e de contemplação, os astros terem se alinhando para nós dois nos encontramos foi uma sorte tremenda, e espero que você saiba em seu coração que tê-la em minha vida é uma das maiores alegrias que a UFC me proporcionou, muito obrigado minha amiga.

À Vitória Forte, por todas as risadas e abraços sinceros, por todos os nossos papos sem pé nem cabeça e por todas as conversas necessárias, lhe agradeço por simplesmente ser você, sempre com o coração no lugar certo, por ter estado ao meu lado desde o começo, por ser essa pessoa incrível e cheia de luz, muito obrigado por ser minha amiga.

À Vitória Lima, por ser uma boa amiga, tanto para risadas quanto para conversas sérias, quanto para passeios no shopping e conversas até tarde da noite sobre qualquer coisa,

minha graduação não teria sido a mesma sem você, minha primeira colega de graduação, que é muito importante para mim e continuará sendo, muito obrigado minha querida.

À Jane Lane, uma pessoa importante em minha trajetória, quem me incentivou à seguir esse caminho de pesquisa, obrigado por tudo.

À Adrya Alexandria, Joeliton Pereira, Luiz Allan e Lucas Rodrigues, pelas suas companhias nesses anos, pelos papos acadêmicos, pelas trocas de informação, por todas as conversas, pelos empurrões na direção certa e pela companhia nesses meus anos de graduação, obrigado pessoal.

À Darliane Santos e Mariana Lima, minha amigas desde o ensino médio, que estão na minha vida desde então e espero que continuem, minhas amigas que influenciaram à ter uma rotina de leitura todos aqueles anos atrás, o que me fez estar aqui hoje, muito obrigada meninas, por estarem do meu lado, mesmo que não seja com a mesma frequência daqueles anos, mas sempre presentes.

À Biblioteca Laboratório Profa. Ivone Bastos Bomfim Andrade – Labib, por ter sido um refúgio durante esses últimos anos, ter sido bolsista voluntário nessa biblioteca foi incrível, ao lugar que me acolheu de braços abertos, muito obrigado.

À Profa. Áurea Montenegro, você foi uma das que mais me ensinou lições importantíssimas, não somente na sala de aula, sempre com seu jeito firme e doce ao mesmo tempo, com a palavra certa e um ensinamento na ponta da língua, você sempre terá um lugar no meu coração, lhe agradeço por tudo.

À Cristiane Alves, por toda a liberdade que me proporcionou durante meu período na Labib para criar e desenvolver meus talentos, lhe agradeço.

À Profa. Virgínia Bentes, por sua presença no curso de Biblioteconomia e em minha graduação, obrigado professora.

À Larisse Macêdo, por ter me recebido na biblioteca do Museu de Arte da UFC, meu período como bolsista não teria sido o mesmo sem você, muito obrigado.

Ao Museu de Arte da UFC, por ter sido um campo de conhecimento incrível, meu primeiro contato com a preservação documental foi graças à essa instituição, não imagino qual rumo minha pesquisa teria tomado sem minha experiência no museu, agradeço pelo acolhimento.

À Fábria Nascimento, por todo o acolhimento e carinho, muito obrigado por ter sido você mesma.

Ao Prof. Tadeu Feitosa, por ter sido meu primeiro orientador de bolsa, abrindo as portas da pesquisa acadêmica para mim, seus ensinamentos nunca serão esquecidos por mim, obrigado professor.

Ao Curso de Biblioteconomia e ao Departamento de Ciências da Informação, por ter sido uma segunda casa para mim por todos esses anos, por ter me proporcionado experiências incríveis e ter conhecido pessoas maravilhosas, meus sinceros agradecimentos.

Ao Centro Educacional de Referência Professora Maria José Santos Ferreira Gomes – CERE, foi na biblioteca dessa escola, em que estudei o ensino médio, onde tomei gosto pela leitura e pelos livros, onde primeiro conheci o mundo da biblioteconomia e que me proporcionou o primeiro contato com a Universidade Federal do Ceará, meus eternos agradecimentos.

À Comissão de Jurisprudência do Tribunal de Contas do Estado do Ceará, Maria Teresa, Yara Gomes, Talita Mota e Lucas Sousa, obrigado por terem me acolhido como estagiário em meu último ano de graduação, não poderia ter pedido por uma equipe de trabalho tão maravilhosa quanto todos vocês, meus agradecimentos.

À banca examinadora da minha monografia, Profa. Dra. Maria Áurea Montenegro Albuquerque Guerra e Ma. Ines Aisengart Menezes, agradeço por terem aceitado participar desse momento ímpar em minha vida.

À Universidade Federal do Ceará, por ter me proporcionado anos de experiências maravilhosas, por ter sido um ponto de encontro, por ter me proporcionado alegrias, evoluções pessoais e profissionais, agradeço.

Agradeço a todos aqueles que me ajudaram durante essa jornada, todos foram importantes, mesmo aqueles que não foram citados, vocês sabem que foram e são importantes para mim, todas as trocas, todas as vivências, por tudo, meus mais sinceros agradecimentos.

E agora, após agradecer a todos aqueles que se fizeram presentes e importantes durante minha graduação, agradeço a mim mesmo, por não ter desistido, mesmo quando foi difícil, por ter persistido quando o mais fácil seria se acomodar ou fazer o mínimo. Eu agradeço eternamente à Guilherme Peixoto por ter escolhido continuar.

O que quero dizer é que, se você realmente quer entender algo, a melhor maneira é tentar explicá-lo para outra pessoa. Isso te força a processá-lo mentalmente [...]. Quando você consegue decompor uma ideia complexa em pequenos passos [...], você mesmo aprendeu algo sobre ela (Adams, 1987).

RESUMO

O audiovisual tem sido uma ferramenta de suma importância na transmissão de conhecimento e entretenimento desde sua criação, passando por diversos suportes e formatos, porém, apesar de sua relevância, a preservação e conservação desses documentos deixa a desejar, pela falta de incentivo e recursos necessários. Tendo em vista um acesso contínuo desse material, a pesquisa pergunta que forma as práticas de preservação e conservação contribuem para a durabilidade e o acesso contínuo aos documentos audiovisuais, levando em conta sua importância histórica, informativa e cultural, tendo como objetivo analisar de que forma as técnicas de preservação e conservação podem ser aplicadas aos documentos audiovisuais, a partir da experiência da Casa Amarela Eusélio Oliveira, em Fortaleza. O referencial teórico aborda o início do documento audiovisual, desde sua criação à sua popularização, como se tornou um patrimônio cultural mundial e os esforços ao longo das últimas décadas para conservá-lo. A pesquisa contou com uma metodologia qualitativa, exploratória e descritiva, envolveu pesquisa bibliográfica e uma entrevista semiestruturada com um técnico da instituição em maio de 2025. A entrevista foi analisada à luz do referencial teórico, o que possibilitou a melhor compreensão das respostas do entrevistado, sendo possível assim entender a realidade do acondicionamento dos documentos. Foram identificadas as tipologias de documentos presentes no acervo da instituição, assim como os desafios de preservação enfrentados nesse acervo e os planos futuros para os documentos. A pesquisa conclui que a Casa Amarela Eusélio Oliveira compreende a importância de seu acervo e planeja futuramente dar início a um processo de higienização e digitalização do mesmo, para disponibilizá-los para acesso público por meio de um repositório digital a ser definido, o que mostra um forte compromisso em proteger e difundir seu acervo, como um registro histórico e cultural.

Palavras-chave: preservação audiovisual; conservação documental; Casa Amarela Eusélio Oliveira; documentos audiovisuais; patrimônio cultural; acesso à informação

ABSTRACT

Audiovisual media has been an important medium for transmitting knowledge and entertainment since its creation, using a variety of media and formats, however, despite its relevance, the preservation and conservation of these documents is lacking due to the lack of incentives and necessary resources. Given the need for a continuous access to this material, this research aims to understand the preservation and conservation tactics that help with the durability and continuous access to audiovisual documents, given its historical, informative and cultural importance, aiming to analyse preservation and conservation techniques that can be applied to these documents, through the experience of Casa Amarela Eusélio Oliveira, in Fortaleza. The theoretical framework addresses the beginning of the audiovisual document, from its creation to its popularization, how it became a global cultural heritage, and the efforts made over the last decades to preserve it. The research used a qualitative, exploratory and descriptive methodology, involving bibliographic research and a semi-structured interview with a technical employee in May 2025. The interview was analysed in light of the theoretical framework, which allowed for a better understanding of the interviewee's answers, thus making it possible to understand the reality of the storage of documents. The types of documents present in the institution's collection were identified, as well as the challenges faced in its conservation process and future plans for the documents. The research concluded that Casa Amarela Eusélio Oliveira understands the importance of its collection and plans to start its cleaning and digitalization process, to make them available to the public through a digital repository yet to be defined, demonstrating a strong commitment to protecting and disseminating its collection, recognizing its importance as a historical and cultural record.

Keywords: audiovisual preservation; audiovisual documents; Casa Amarela Eusélio Oliveira; magnetic tapes; conservation; preservation;

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	13
2 METODOLOGIA.....	17
3 O DOCUMENTO AUDIOVISUAL COMO PATRIMÔNIO CULTURAL MUNDIAL... 20	
3.1 A aurora do audiovisual.....	21
3.2 Tornando-se patrimônio cultural.....	22
3.3 O documento audiovisual no Brasil.....	26
4 PRÁTICAS DE PRESERVAÇÃO E CONSERVAÇÃO.....	30
4.1 Películas.....	30
4.2 Fitas magnéticas.....	34
4.3 Discos ópticos.....	39
4.4 Catalogação do audiovisual.....	40
5 ANÁLISE DA PRESERVAÇÃO E CONSERVAÇÃO NA CASA AMARELA EUSÉLIO OLIVEIRA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ.....	44
5.1 Identificação do acervo.....	45
5.2 Condições de armazenamento.....	49
5.3 Práticas de conservação.....	52
5.4 Planejamentos futuros.....	54
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	56
REFERÊNCIAS.....	58
APÊNDICE A - ROTEIRO DE ENTREVISTA APLICADA.....	65

1 INTRODUÇÃO

A origem do audiovisual é relativamente recente, especialmente quando comparada a outras formas de comunicação, como a escrita, a fotografia e a pintura. No entanto, em pouco mais de um século e meio de existência, o audiovisual já deixou uma marca profunda no mundo, moldando a opinião pública sobre diversos assuntos, influenciando costumes sociais e alterando vocabulários, auxiliando em pesquisas científicas, entre outras variadas funcionalidades.

Quando pensamos em audiovisual, o comum é lembrarmos de grandes sucessos do cinema ou de séries cativantes. No entanto, ele vai muito além do entretenimento. Assim como os livros, o audiovisual é uma poderosa ferramenta da informação, sendo utilizado na comunicação, na publicidade, na educação e até na documentação de eventos. Apesar de sua importância cultural e informacional, muitas vezes não recebe a devida valorização e preservação.

Existem diversos tipos de suportes para o audiovisual, que vão desde os rolos de película e fitas magnéticas até discos ópticos e arquivos digitais. Cada um desses formatos possui variações internas, como é o caso da película cinematográfica, que pode ser feita de três tipos diferentes de materiais. Cada tipo exige condições específicas de armazenamento para garantir sua preservação. Por exemplo, se um acervo reúne os três tipos de película, será necessário um espaço maior, já que cada um deles deve ser guardado em ambientes separados, e com diferentes condições de climatização (García, 2006, p. 151). Um desses materiais, em especial, demanda até uma área isolada por conta da composição química, além de precisar ser manuseado periodicamente para evitar a chamada "cristalização", um processo em que a película endurece e se torna inutilizável (Castro, 2023, p. 80).

Há diversas exigências e precauções que precisam ser postas em prática para que os suportes físicos do audiovisual sejam preservados de maneira devida, o que acaba tornando todo o processo demorado e custoso, exigindo mão de obra especializada, por vezes escassa, e equipamentos específicos e caros, além de, muitas vezes, terem que ser importados. Muitas instituições não conseguem arcar com os altos custos e por essa limitação acabam contratando menos pessoal especializado e fornecendo poucos equipamentos, que podem ser de menor qualidade, o que acaba por dificultar a sobrevivência do acervo (Souza, 2009, p. 63).

Quando se fala da realidade brasileira na preservação audiovisual, o cenário torna-se ainda mais desafiador. Países como a Inglaterra e os Estados Unidos contam com mais incentivos para a preservar seus filmes, em um nível superior à realidade brasileira, que não é

o que poderia e deveria ser (Souza, 2009, p. 107; Edmondson, 2017, p. 4; Mendonça, 2017, p. 26). Isso se deve tanto à falta de investimentos adequados quanto à escassez de estudos na área. Há poucos textos científicos dedicados à temática e a carência de profissionais especializados é evidente, reflexo da falta de cursos e formações voltados especificamente para a preservação audiovisual (Rosa, Costa, Marques, 2019, p. 6; Bispo, 2020, p. 14)

Apesar dos desafios, a preservação de documentos audiovisuais é fundamental, não apenas por seu valor documental, mas também por sua importância histórica. É necessário enxergar o audiovisual para além do entretenimento e reconhecê-lo como uma poderosa ferramenta de disseminação de informações. Produções como filmes, séries de televisão, vídeos caseiros e outras formas de mídia audiovisual refletem o que é popular em determinada época e oferecem uma visão do presente. Elas nos permitem revisitar o passado, acompanhar as mudanças ocorridas ao longo do tempo e compreender a evolução da sociedade, muitas vezes revelando aspectos que não são tão evidentes nos registros escritos.

Para além do entretenimento, o audiovisual desempenha um papel crucial no jornalismo, seja por meio de telejornais, cinejornais ou reportagens televisivas. Ele é uma ferramenta fundamental para informar a sociedade e difundir acontecimentos com agilidade à população. Por isso, os registros audiovisuais ligados ao jornalismo também devem ser preservados, considerando tanto seu valor histórico quanto seu potencial para pesquisas futuras.

No entanto, a literatura voltada à preservação de documentos audiovisuais dentro da Biblioteconomia ainda é limitada, essa escassez foi um dos fatores que motivaram a realização desta pesquisa, com o intuito de ampliar o conhecimento na área. Este estudo busca apresentar diferentes formas de preservação e conservação de documentos audiovisuais, destacando os diversos métodos e técnicas desenvolvidos ao longo das décadas desde sua concepção, para seu tratamento e arquivamento em ambientes informacionais.

Diante desse cenário, e considerando a importância do audiovisual para a sociedade, buscamos responder à seguinte questão: De que forma as práticas de preservação e conservação contribuem para a durabilidade e o acesso contínuo aos documentos audiovisuais, levando em conta sua importância histórica, informativa e cultural?

Para melhor responder a essa questão, escolhemos como campo de aplicação dessa pesquisa a Casa Amarela Eusélio Oliveira (CAEO), espaço cultural da Universidade Federal do Ceará (UFC), vinculado à Pró-Reitoria de Cultura (Procult/UFC). Inaugurada em 1971 e localizada no Campus do Benfica, a CAEO é voltada, principalmente, para as áreas de edição

e audiovisual. Destaca-se por abrigar a única sala de cinema da UFC, o Cine Benjamin Abrahão, além do Núcleo de Cinema de Animação (NUCA).

Seu acervo é amplo e diverso, reunindo filmes, vídeos e fotografias, além de uma videoteca com mais de 2.500 vídeos, aberta ao público em geral. A CAEO também mantém parcerias importantes, como a Associação Cearense de Cinema e Vídeo (ACCV) e o Núcleo de Cinema de Animação do Ceará (NUCA), este último vinculado à Secretaria da Cultura do Estado (Secult). No momento de escrita deste trabalho, a CAEO estava passando por uma reforma, que desestruturou a reserva técnica para uma reformulação do espaço, tendo o acervo sido realocado para um local temporário.

Essa pesquisa tem como objetivo geral analisar de que forma as técnicas de preservação e conservação podem ser aplicadas aos documentos audiovisuais, garantindo sua longevidade e destacando sua importância histórica, informativa e cultural, a partir da realidade brasileira e da experiência da Casa Amarela Eusélio Oliveira (CAEO).

Especificamente pretendemos:

- a) Identificar os principais suportes físicos utilizados na produção audiovisual e os desafios envolvidos na preservação de cada tipo de material;
- b) Mapear as ações de preservação e conservação que a Casa Amarela Eusélio Oliveira (CAEO) conduz em seu acervo;
- c) Analisar a importância da valorização do audiovisual como patrimônio cultural e informacional, ressaltando a necessidade de investimentos, formação profissional e produção científica na área.

A escolha desse tema de pesquisa surgiu de um interesse pelo processo de restauração de filmes em película, especialmente a partir do caso da série de televisão britânica *Doctor Who*, que teve cerca de 196 episódios considerados perdidos (Gale, 2024). No ar desde 1963, a série passou por diversos altos e baixos em relação a sua preservação, devido à política de sua emissora de reutilizar suas fitas Quadruplex e exibir seus programas apenas algumas vezes, levando à preservação escassa de seus conteúdos originais raramente eram preservados (Mulkern, 2012; Molesworth, 2010, p. 28).

Esses paralelos podem também ser observados na televisão brasileira, como o programa de televisão do apresentador Chacrinha, o qual dos 1.815 programas produzidos restaram apenas 6, assim como os arquivos de outras emissoras, com a TV Tupi, a TV Excelsior, entre outras (Molinari Jr., [s.d.], p. 6).

Segundo Edmondson (2017, p. 53), filmes cinematográficos podem ter a vida útil de centenas de anos, desde que armazenadas em boas condições, o que não se aplicava ao caso das fitas de *Doctor Who*. Alguns episódios foram recuperados ao longo dos anos em outros países, muitas vezes armazenados em condições longe do ideal (Hills, Garde-Hansen, 2017, p. 4; Gale, 2024).

Ao citar Edmondson, um dos autores mais respeitados no campo da arquivística audiovisual, torna-se evidente que, embora tenha havido uma crescente durante o século XXI, há uma escassez de literatura acadêmica em português sobre preservação audiovisual. Obras como “Arquivística Audiovisual: filosofia e princípios” de Edmondson, editada pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco) e traduzida pela Associação Brasileira de Preservação Audiovisual (ABPA), e “Revisão de Filmes: manual básico”, de Natalia de Castro, são contribuições valiosas para o tema, mas ainda insuficientes para dar conta da complexidade e da abrangência necessárias a uma cobertura mais ampla sobre o assunto.

Além dessa escassez, formações focadas em preservação audiovisual ainda são raras no Brasil, uma das pioneiras sendo o Curso de Preservação Audiovisual, promovido pela Escola Pública de Audiovisual da Vila das Artes de Fortaleza, em 2024, formação essa que também serviu de incentivo para a escolha desse tema. Diante desses fatos, esta pesquisa mostra-se relevante tanto para a sociedade, ao contribuir para a preservação da memória cultural, quanto para a área da Biblioteconomia, por fortalecer o debate e a produção de conhecimento sobre a importância da preservação audiovisual.

2 METODOLOGIA

Para esta pesquisa foi utilizada uma abordagem qualitativa, tendo em vista uma coleta de dados sem medição numérica, buscando compreender o fenômeno da preservação de documentos audiovisuais, como suas práticas, estratégias e desafios, a partir da realidade da CAEO. Esse tipo de abordagem permite uma discussão sobre métodos, técnicas e práticas, tanto em âmbito acadêmico quanto social (Sampieri, Collado e Lucio, 2006, p. 7; Minayo, 2012).

Sendo caracterizada como exploratória e descritiva. Exploratória por, como afirmam Sampieri, Collado e Lucio (2006, p. 99), esse tipo de estudo tem como objetivo compreender um determinado tema, especialmente quando ele ainda é pouco conhecido ou investigado. Esse é o caso da presente pesquisa, uma vez que, como já foi contextualizado, a área da preservação audiovisual ainda é pouco explorada na Biblioteconomia (Jost, 2020, p. 21; Souza, Cajazeira, 2020, p. 105; Souza, 2021, p. 16). Mesmo em um contexto mais abrangente, há uma escassez de literatura em língua portuguesa sobre o tema. A própria CAEO, principal objeto dessa pesquisa, conta com pouca documentação disponível sobre seu acervo audiovisual ou sobre a instituição em si, tanto online quanto no catálogo digital da própria universidade.

Configura-se também como descritiva, por pretender identificar e relatar práticas, materiais e desafios enfrentados pela instituição estudada (Sampieri, Collado e Lucio, 2006), sendo também como explicativa (Gil, 2017), por buscar entender as relações entre práticas de preservação e longevidade do acervo audiovisual da CAEO, que é focado principalmente em fitas magnéticas de vídeo. Levando em consideração a escassez de conteúdos sobre seu acervo, foi escolhido como instrumento de coleta de dados a entrevista semiestruturada, permitindo assim que fossem feitos outros questionamentos fora aqueles pré definidos, obtendo-se ainda mais informações sobre o tema (Sampieri, Collado e Lucio, 2006. p. 426). A entrevista foi feita com um servidor, buscando compreender experiências, estratégias e dificuldades na prática da preservação de documentos na instituição.

Para construir um arcabouço científico que fundamentasse a pesquisa, optou-se pela pesquisa bibliográfica caracterizada como um estudo elaborado “com base em material já publicado” (Gil, 2017, p. 33). A partir do foco na literatura científica sobre a preservação audiovisual, foram utilizados livros como os já citados, “Arquivística Audiovisual: filosofia e princípios” de Ray Edmondson, “Revisão de filmes: manual básico” de Natália de Castro e “Classificar para Preservar” de Alfonso Del Amo García, além de obras de referência, como o

clássico *O Dilema Digital* e sua sequência *O Dilema Digital 2*, ambos publicados pela Academia de Artes e Ciências Cinematográficas, traduzidos para o português pela Cinemateca Brasileira e Instituto Butantan, respectivamente.

Além dos livros, também foram consultadas bases de dados acadêmicas, com a leitura de artigos científicos, monografias, dissertações e teses relacionadas à preservação audiovisual e áreas afins, como a preservação digital. Entre as bases utilizadas, destaca-se: *Scientific Electronic Library Online* (SciELO), a Base de Dados em Ciência da Informação (Brapci), o Portal de Periódicos CAPES e a Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações (BDTD). Também foi utilizado o Google Acadêmico, como motor de busca, além de repositórios especializados, como o Repositório de Referências da Associação Brasileira de Preservação Audiovisual (ABPA).

Tendo uma literatura nacional sobre o assunto ainda em crescimento, especialmente quando comparada à produção de países como os Estados Unidos e a Inglaterra, tornou-se necessário incluir na busca publicações internacionais, como os guias de preservação audiovisual publicados pela *International Association of Sound and Audiovisual Archives* (IASA). A leitura desses materiais teve como objetivo a obtenção de informações sobre o armazenamento desse tipo de material, com foco na preservação e salvaguarda, identificando técnicas de conservação que podem ser aplicadas no acervo da CAEO.

Trata-se ainda de uma pesquisa de natureza aplicada, cujo objetivo, segundo Gil (2017, p. 32), é a aquisição de conhecimento sobre determinado assunto, problema ou situação, com a finalidade de utilizar esse conhecimento na sua resolução ou melhoria. Dessa forma, foi possível analisar e refletir sobre quais técnicas de conservação e preservação estavam em uso e, com o apoio da revisão da literatura, avaliar quais poderiam ser implementadas no acervo da CAEO.

Outra técnica de coleta de dados utilizada foi uma entrevista com um dos técnicos da CAEO, escolhida devido à falta de informações disponíveis sobre a instituição. Optou-se por uma entrevista semiestruturada, a qual se baseia em pontos-chaves e perguntas mais abertas, permitindo uma conversa mais fluida entre o entrevistador e o entrevistado (Gil, 2017, p. 77). Além disso, foi realizada uma visita ao acervo da CAEO, para avaliar pessoalmente o estado de conservação de alguns documentos, registrar imagens fotográficas para ilustrar o estudo e, através da entrevista com um dos técnicos da CAEO, conhecer as técnicas que serão aplicadas no acervo da instituição.

A análise dos dados foi realizada a partir da análise de conteúdo de Bardin (2011). Esse método é muito utilizado em pesquisas qualitativas, pois permite identificar, categorizar

e interpretar os principais temas que surgem a partir do material coletado. No caso das entrevistas semiestruturadas com um dos técnicos da CAEO, os relatos serão analisados com atenção aos trechos que abordam as práticas de conservação, os desafios enfrentados, as parcerias institucionais mantidas e a percepção sobre a preservação do acervo audiovisual. A partir dessa abordagem é possível relacionar as observações feitas no campo com os referenciais teóricos, o que favorece uma compreensão mais ampla e crítica sobre as ações da CAEO.

3 O DOCUMENTO AUDIOVISUAL COMO PATRIMÔNIO CULTURAL MUNDIAL

O documento pode ser definido de diversas formas. Para Paul Otlet (1937), considerados os criadores da área da documentação, um documento pode ser tanto o “[...] livro, a revista, o jornal; é a peça de arquivo, a estampa, a fotografia, a medalha, a música; é, também, atualmente, o filme [ou] o disco [...]”, ou seja, o documento vai muito além daquilo escrito ou impresso em papel, ele pode ser visual, sonoro, ou uma combinação desses dois.

O documento audiovisual foi inicialmente tratado como um tipo de “documento especial” ou “não textual” (Machado, 2024, p. 88) dentro de bibliotecas e arquivos, devido a sua natureza divergente dos demais documentos tradicionalmente armazenados nessas instituições, por conta do seu processamento técnico diferenciado (Almeida, Assis, 2017, p. 131), além de um tipo de armazenamento distinto dos demais (Souza, Cajazeira, 2020, p. 106).

As áreas da Biblioteconomia, Arquivologia e Museologia enfrentam a algum tempo dificuldades com esses tipos de documentos, podendo até mesmo serem tratados como apêndices da coleção (Santos, 2018, p. 17) e não como parte integral do acervo. Apenas em 2014 — 117 anos depois da inauguração da primeira sala de cinema no Brasil, em 1897 (Rádio Câmara, 2017) — é que foi publicada, pelo Conselho Nacional de Arquivos (Conarq), uma resolução 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, então, a sua preservação e acesso. (Machado, 2024, p. 88-89)

A partir dessa resolução foi estabelecido que esses tipos de documentos deveriam ter seus próprios tratamentos técnicos, como organização e descrição de itens, fortalecendo assim a sua recuperação, já que, diferentemente de documentos em papel, documentos audiovisuais demandam um aparelho adequado para que possam ser exibidos. Além disso, cada suporte precisa de condições específicas de armazenamento, já que esses documentos possuem diversos formatos e componentes distintos, além de vida útil variada e composições químicas distintas

Antes de explorarmos a natureza física do documento audiovisual e todas as suas implicações, precisamos primeiro contextualizar o surgimento da indústria cinematográfica, que teve início nas últimas décadas do século XIX e foi a primeira a produzir documentos desse tipo.

3.1 A aurora do audiovisual

A ideia de fotogramas que se mexem para formar a ilusão de movimento é tão antiga quanto o próprio desenho, porém, só foi posta em prática, da maneira que conhecemos atualmente, após o surgimento da primeira forma de fotografia, criada em 1826, por Joseph Nicéphore Niépce (Ballerini, 2020, p. 16).

A ideia da imagem em movimento tornou-se mais tangível quando, em 1877, o inglês Eadweard J. Muybridge participou de um experimento, utilizando 24 câmeras, ele fotografou o galope de um cavalo, para comprovar que o animal levantava toda as patas do chão ao cavalgar (Andersen, 2018, p. 10), quando exibidas em sequência, davam a sensação de movimento.

Houveram algumas tentativas de produzir uma obra cinematográfica, como em 1891, quando Thomas Edison e William K. L. Dickson patentearam os aparelhos Cinetógrafo, que registrava imagens fotográficas em sequência, e cinetoscópio, que exibia essas imagens por meio de um visor individual. Embora seja considerado o primeiro a explorar o meio, Edison não pode ser considerado o inventor do cinema, pois sua máquina não possibilitava a projeção das obras (Ballerini, 2020, p. 16-17).

Ballerini (2020, p. 17) ressalta que a projeção foi devidamente testada apenas em 1º de novembro de 1895, quando os irmãos Max e Emil Skladanowsky apresentaram ao público a sua invenção, o Bioscópio. O aparelho exibia obras gravadas em filmes de 54mm em alternância, dando assim a impressão de movimento.

Explica ainda que, foi, efetivamente, em 28 de dezembro de 1895, que o cinema como conhecemos hoje nasceu, quando em uma cafeteria em Paris, os irmãos Auguste e Louis Lumière exibiram pela primeira vez, em público, por meio de projeção, os curtas metragem produzidos por sua invenção, o cinematógrafo (Mendonça, 2017, p. 18). Utilizando uma película cinematográfica de 35mm, rodando em, aproximadamente, 16 quadros por segundo (Ballerini, 2020, p. 17).

Desde então, o termo “audiovisual” tem sido utilizado para descrever diversos tipos de documentos e obras, desde propagandas televisivas à vídeos na internet, porém, apesar da aparente simplicidade do termo, o que se caracteriza como um documento audiovisual se torna um assunto complexo, pois, surgindo no final do século XIX, tendo passado por diversos formatos e suportes, desde as películas cinematográficas do início de sua história aos registros digitais majoritariamente utilizados atualmente, entre outros, sendo alguns descontinuados ao longo das décadas. Embora o próprio termo “audiovisual” implique em

algo com som e imagem juntos, o áudio não era parte integrante das películas cinematográficas no começo.

O Arquivo Nacional (2005, p. 73), define um documento audiovisual como algo que “contêm imagens, fixas ou imagens em movimento, e registros sonoros”, já o Conarq traz uma definição com uma pequena diferença, ele diz que um documento audiovisual não necessariamente precisa estar associado à um registro sonoro (Conselho Nacional de Arquivos, 2014, p. 9), definição corroborada pelo Plano Nacional de Preservação Audiovisual, que adiciona que o documento audiovisual independe de “processos de captação, do suporte utilizado inicial ou posteriormente para fixá-las ou transmiti-las, ou dos meios utilizados para sua veiculação, reprodução, transmissão ou difusão” (Associação Brasileira de Preservação Audiovisual, 2023, p. 2).

O bibliotecário Ray Edmondson expande ainda mais essa discussão em seu livro “Arquivística audiovisual: princípios e filosofias”, de 2017, sobre o que realmente se caracteriza como um documento audiovisual, primeiramente com o termo em si, trazendo sinônimos como mídias audiovisuais, documentos audiovisuais, mídias baseadas em tempo, registros visuais, obra audiovisual ou patrimônio audiovisual. Ele levanta algumas hipóteses do pode ser caracterizado como documento audiovisual, entre elas estão as

[...] (a) imagens em movimento, tanto em película quanto digitais, (b) projeções de transparências acompanhadas de sons, e PowerPoint, (c) imagens em movimento e/ou sons gravados em vários formatos, (d) rádio e televisão, (e) fotografias e gráficos fixos, (f) videogames, (g) qualquer coisa projetada em uma tela, (h) qualquer coisa que se possa ver na tela de um computador, (i) todos os anteriores. (Edmondson, 2017, p. 26)

Para fins desta pesquisa, iremos considerar um documento audiovisual como definiu Edmondson (2017, p. 26), como registros visuais, contendo ou não banda sonora de qualquer tipo, independente de seu suporte, físico ou digital, que seja destinada a algum tipo de exibição ou transmissão pública por meio de radiodifusão ou outros meios (Edmondson, 2017, p. 26).

3.2 Tornando-se patrimônio cultural

Atualmente é inconcebível não reconhecer o impacto que o audiovisual deixou na história do mundo, dos filmes à matérias jornalísticas, da câmera profissional aos *smartphones*, que provocaram mudanças na sociedade, no entanto, em seus primórdios esses documentos não eram vistos assim, sendo utilizados apenas à nível de entretenimento (Pereira, 2018, p. 29). Um precedente do cinema moderno foi a exibição de filmes em teatros

de *vaudeville*¹ e circos, nos intervalos entre atrações, por conta de sua curta duração, em um intervalo de 15 minutos eram exibidos dois ou três “filmetes”, como eram chamados (Mendonça, 2017, p. 18; Ballerini, 2020, p. 18).

Por consequência, eram considerados produtos descartáveis e sem valor real para além desses locais, tendo o jornal inglês *Westminster Gazette*, em 1897, descrito imagens em movimento como uma “coleção de porcarias” (Edmondson, 2017, p. 32). Apesar desse descaso, já havia um pensador que discutia a importância dos filmes para a sociedade, o polonês Boleslav Matuszewski, que em 1898 publicou seu livreto “*Une nouvelle source de l’histoire du cinéma*”², onde defende a criação de um “depósito de cinematografia histórica” (Menezes, 2019, p. 86).

Embora tenham havido pioneiros, como o Arquivo de Fonogramas da Academia Austríaca de Ciências em 1899, foi apenas a partir da década de 1930 que começaram a surgir as primeiras instituições voltadas para a salvaguarda desses documentos, principalmente nos Estados Unidos e Europa (Edmondson, 2017, p. 31-32), foi neste período em que o documento audiovisual começou a ganhar reconhecimento para além do seu valor comercial, revelando sua importância cultural e social (Pereira, 2018, p. 24). No entanto, sua valorização não foi imediata, já que cerca de 70% dos filmes produzidos entre 1910 e 1930, o auge do cinema mudo, foram perdidos (Child, 2013).

A partir dessa década, algumas associações voltadas para o armazenamento desses documentos foram criadas, como a Federação Internacional de Arquivos de Filmes (FIAF), criada em 1938 (Menezes, 2019, p. 86), em uma parceria entre *Reichsfilmmarchiv* de Berlim, a *National Film Library* de Londres, a *Cinémathèque Française* e a *Film Library of The Museum of Modern Art* de Nova Iorque (Souza, 2009, p. 56), tendo sido essencial ao longo dos anos para a criação de padrões e técnicas para a preservação de filmes em arquivos e na promoção do acesso aos filmes (Pereira, 2018, p. 27).

Outra instituição muito atuante na área, principalmente no quesito de normas técnicas de conservação, é a Associação Internacional de Arquivos Sonoros e Audiovisuais (IASA), fundada em 1969. As normas técnicas publicadas pela IASA, as IASA Technical Guidelines (IASA-TC), têm sido usadas como recomendações por diversas instituições de guarda de documentos audiovisuais. Outras que se destacam são a Federação Internacional de Arquivos

¹ Segundo Ballerini (2020), o *vaudeville* era um teatro de variedades, eles que exibiam “concertos, leitura de textos, dança, acrobacia, show de humor, animais treinados, mágicos” (2020, p. 18), sem nenhum tipo de conexão narrativa entre as atrações.

² Traduzido para o português como “Uma nova fonte histórica” por Daniel Caetano. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/34/matuszewski.htm>.

Televisivos (FIAT/IFTA) de 1977, a Federação Internacional de Associações e Instituições Bibliotecárias (IFLA) de 1927 e a Associação Brasileira de Preservação Audiovisual (ABPA) de 2008.

A Unesco também tem um papel importante na conscientização sobre a preservação do audiovisual e seu papel como patrimônio cultural. Em 1980, é publicada pela organização a Recomendação para a Salvaguarda e Preservação de Imagens em Movimento, durante sua 21ª Conferência Geral em 1980 (Unesco, 1980). Nela, é estabelecida a importância das imagens em movimento, sendo considerada uma

[...] expressão da identidade cultural das pessoas, e por conta de seu valor educacional, cultural, artístico, científico e histórico, forma uma parte essencial da herança cultural de uma nação; Considerando que imagens em movimento constituem novas formas de expressão, [...] tornando-se uma parte cada vez mais importante da cultura contemporânea é manifestada; [...] tornam-se um meio fundamental para a gravação de eventos atuais, [dando assim] uma nova dimensão para a história; [...] tendo um papel cada vez mais importante como um meio de comunicação [...] disseminando conhecimento e [...] contribuindo para a educação e enriquecimento de cada ser humano [...] (Unesco, 1980, p. 153, tradução nossa)

Desde então, a organização tem sido de grande valia para a propagação de políticas de preservação (Menezes, 2019, p. 87), tanto de audiovisual quanto de diversos tipos de documentos, por exemplo, tendo publicado a terceira edição do livro “Arquivística Audiovisual” de Ray Edmondson, por meio do programa Memórias do Mundo (Edmondson, 2017, p. 9).

O resultado de tantas evoluções, na conscientização da importância dos documentos audiovisuais, foram mudanças significativas até mesmo na produção de filmes, as atuais políticas dos estúdios de Hollywood contrastam bastante com o tratamento dessa época, agora tudo aquilo que é produzido, é salvo, desde as

[...] várias versões do filme finalizado, incluindo também todo o negativo original de câmera [...], todas as gravações originais de áudio, todas as fotografias tiradas no set de filmagem, todos os roteiros anotados etc. Tudo é salvo, dos maiores sucessos até o pior fracasso comercial. (Academy of Motion Picture Arts and Sciences, 2009, p. 5)

Mas é claro que o valor do documento audiovisual como patrimônio cultural vai além do entretenimento de um filme ou série, sendo importante para a “retenção da memória coletiva de nossa cultura e história, sendo tão relevante para futuros pesquisadores quanto a produção escrita” (Mendonça, 2017, p. 17). Desde seu princípio, o filme tem sido utilizado para capturar diferentes tipos de realidades, desde o registro do ordinário, como nos “filmes de atualidade” dos irmãos Lumière, até o fantástico da imaginação humana, como os filmes

produzidos por George Méliès (Costa, 2015, p. 93), que revolucionaram a forma que muitos viam a produção de audiovisual.

Esse meio também é utilizado para outros fins, segundo Oliveira (2006, p. 136), já na década de 1910, eram produzidos filmes com fins educativos na Europa, como para a zoologia e botânica. Havia também no Brasil o Instituto Nacional do Cinema Educativo (INCE), que entre os anos de 1936 a 1966, chegou a produzir cerca de 400 curtas-metragens, cerca de um terço eram focados em educação científica e divulgação de tecnologias (Oliveira, 2006, p. 137).

O audiovisual, como um geral, pode ser considerado uma reconstrução do passado e uma maneira de visitar locais independente de sua localização geográfica (Souza, 2009, p. 75), sendo importantes para a análise histórica, já que registram desde ideias à costumes da época (Pereira, 2018, p. 38). Embora isso possa ser feito por meio da ficção também, o gênero audiovisual que mais se encaixa nesse quesito é o documentário, esses conseguem capturar a realidade de maneira ímpar, mostrando “questões sociais e atualidades, problemas recorrentes e soluções possíveis” (Nichols, 2005 apud. Almeida, Assis, 2017, p. 132). Mendonça (2017, p. 9) fala sobre a importância desse tipo de documento,

[...] a importância da informação audiovisual não só como fonte de estudo científico e pesquisa histórica, como também um importante registro de nossa cultura e memória, torna-se imprescindível garantir que esta informação não se perca ou dilua ao passar do tempo.

Essa mídia tem essa capacidade de evocar o passado e manter congelado um tempo que já foi, isso que o faz dele uma peça tão ímpar na preservação da memória, trazendo uma nova perspectiva para a memória popular (Almeida, Assis, 2017, p. 130-131), podendo ser considerados bens históricos (Menezes, 2019, p. 89). Porém, apesar de todo seu histórico como um patrimônio cultural significativo para o registro de memórias, sua situação continua delicada, mesmo em tempos de preservação digital.

Além dos arquivos audiovisuais continuarem sofrendo do mesmo descaso desde seu início (Costa, 2015, p. 86), um dos desafios enfrentados atualmente é a preservação de formatos analógicos, por conta de sua obsolescência, tanto do próprio suporte quanto de suas tecnologias.

Um dos que mais sofrem disso é a fita magnética, uma das mais notórias sendo a fita VHS, um formato de natureza instável e tempo de vida limitado, cerca de 10 à 30 anos, trazendo a tona a necessidade da digitalização, porém, ter uma estrutura de armazenamento capaz de suportar essas obras em ambiente digital é complicado, principalmente de uma visão

econômica (Jost, 2020, p. 39; Edmondson, 2017, p. vii; Mendonça, 2017, p. 58; *Academy of Motion Picture Arts and Sciences*, 2009, p. 4).

A preservação é algo contínuo, não existe um documento preservado, mas em preservação, isso torna a conservação do audiovisual uma ciência complexa, por conta da constante troca de suportes, que vem consigo novas tecnologias, tornando as anteriores obsoletas, dificultando sua manutenção e o acesso àqueles documentos que podem somente ser acessados em determinados equipamentos. Esse é um dos desafios da preservação audiovisual, mas, como disse Edmondson (2017, p. 9), “a relativa novidade de sua invenção, seu caráter frequentemente popular e sua vulnerabilidade às rápidas mudanças tecnológicas não diminuem sua importância”.

Nunes (2014) afirma que "o cinema pode construir, desconstruir, afirmar, desenvolver ou até mesmo negar identidades através de seus processos de produção de sentido [...]”, podendo também ser usado para estudar mudanças comportamentais da sociedade ao longo das décadas, já que é um fato que a fala não é a mesma de 60 anos atrás, uma das maneiras de comprovar isso é através de gravações de época, reportagens jornalísticas e documentários gravados durante um período específico, relatando questões com o olhar da época. Como disse Paulo Emílio, um dos fundadores da Cinemateca Brasileira, "uma cultura só pode se manter viva se envolver, ao mesmo tempo, o conhecimento do passado, a compreensão do presente e uma perspectiva para o futuro" (Camargo, 2003).

3.3 O documento audiovisual no Brasil

Segundo Ballerini (2020, p. 170), não há um consenso sobre qual foi o primeiro filme gravado no Brasil, podendo ter sido em 1897, com as “fotografias vivas” de José Roberto da Cunha Salles, ou em 1898, com o filme “Vista da Baía de Guanabara” de Affonso Segretto, porém seu primeiro ciclo de produção se deu entre 1907 e 1911, com a distribuição de energia elétrica pelo Rio de Janeiro, levando à instalação de cerca de 20 salas de cinema, porém, por conta da Primeira Guerra Mundial, o cinema brasileira perdeu força, por aqui também tendo a mesma fama que tinha mundialmente, a de “atração de feira”, voltando a re-surgir apenas em meados de 1930 (Kornis, 1992 apud. Oliveira, 2006, p. 135).

Um dos principais órgãos de salvaguarda de documentos audiovisuais no Brasil é a Cinemateca Brasileira, fundada como Filmoteca do Museu de Arte Moderna de São Paulo no ano de 1949 por Paulo Emílio Salles Gomes, Décio de Almeida Prado e Antônio Cândido de Mello e Souza, filiando-se à FIAF neste mesmo ano, fica conhecida como Cinemateca apenas

no ano de 1956 e sendo incorporada ao governo federal em 1984, passando a ser parte do Ministério da Cultura, atualmente tem um dos maiores acervos de filmes da América Latina (Camargo, 2003, p. 145-147; Mendonça, 2017, p. 31).

Outro órgão de importância nesse campo é a Associação Brasileira de Preservação Audiovisual (ABPA), fundada em 2008 (Menezes, 2019, p. 89), tem como objetivo “contribuir para o desenvolvimento e aperfeiçoamento técnico, científico e cultural dos profissionais que atuam no campo da preservação audiovisual” (ABPA, 2018 apud. Menezes, 2019, p. 93). Desde sua criação, a ABPA tem sido constante em seu objetivo, tendo também traduzido e publicado normas técnicas de preservação da IASA no Brasil (Menezes, 2019, p. 89; *International Association of Sound and Audiovisual Archives*, 2017).

No Brasil, seis anos após a Recomendação da UNESCO, houve a formulação de uma Política Nacional do Cinema, na qual, de acordo com Carlos Roberto de Souza, “pela primeira vez no histórico da política governamental do cinema brasileiro, a preservação inseria-se organicamente na cadeia que abrangia todas as instâncias da atividade”. (Castro, 2021, p. 365)

Um dos principais instrumentos utilizado para a preservação audiovisual no Brasil é o Depósito Legal, de acordo com a Lei nº 12.599 de 2012 (Brasil, 2012), as empresas que produzirem obras cinematográficas com recursos públicos devem depositar tal obra na Cinemateca Brasileira, única entidade credenciada e autorizada pela Agência Nacional do Cinema (ANCINE) a receber, em uma cópia de baixo contraste, interpositivo ou matriz digital (Gomes, 2021, p. 365-368). Outro órgão de suma importância é a Câmara Técnica de Documentos Audiovisuais, Iconográficos, Sonoros e Musicais (CTDAISM), criado em 2010 como parte do Conarq, de acordo com Blanco, Siqueira e Vieira (2016, p. 24-26), sua criação foi marco no tratamento técnico e arquivístico desses documentos no Brasil, estabelecendo uma terminologia normalizada, por meio de seu próprio glossário, algo que o cenário nacional estava carente (Menezes, 2019, p. 90).

No âmbito de políticas culturais e investimentos públicos na área do audiovisual, o Brasil conta com algumas legislações que abrangem esse âmbito, como a Lei nº 8.685/1993, conhecida como “Lei do Audiovisual” (Brasil, 1993), traz em si medidas para incentivos fiscais relacionados à produções audiovisuais, tanto cinematográficas quanto televisivas e independentes, tornando obrigatório o Depósito Legal de obras financiadas com incentivos públicos, determinando que seja feito esse depósito na Cinemateca Brasileira, trazendo a questão da preservação das mesmas.

Há também a Medida Provisória nº 2.228-1/2001 (Brasil, 2001), que estabeleceu os princípios gerais da Política Nacional do Cinema, sendo eles o estímulo ao desenvolvimento

da indústria audiovisual nacional, com o objetivo de promover cultura brasileira e a língua portuguesa, garantindo a presença de produções nacionais no mercado, criando também o Conselho Superior de Cinema, órgão responsável pela manutenção da Política Nacional do Cinema, o Programa de Apoio ao Desenvolvimento do Cinema Nacional (PRODECINE), os Fundos de Financiamento da Indústria Cinematográfica Nacional (FUNCINES) e alteração a legislação sobre a Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional (CONDECINE).

Outra publicação importante nesse âmbito é a Resolução nº 41/2014 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. (Brasil, 2014).

Estabelecendo uma política de gestão arquivística à esses documentos, padronizando sua descrição arquivística conforme a Norma Brasileira de Descrição Arquivística (NOBRADE), visando a recuperação da informação presente no documento, e implementando políticas de preservação, incluindo a conservação e a restauração desses documentos.

Mesmo havendo atualmente legislação dedicada à preservação audiovisual, o assunto continua a ser negligenciado em questões de orçamentos e pessoal para as instituições responsáveis, não sendo o suficiente para a demanda do órgão, por exemplo (Mendonça, 2017, p. 32). Há esperanças de que a situação melhore em território nacional, por conta da constante pressão dos profissionais da área, principalmente por meio da Diretoria e Preservação e Difusão Audiovisual, vinculada ao Ministério da Cultura, e da criação de novas políticas e programas focados no assunto.

Além da publicação de documentos como o Plano Nacional de Preservação Audiovisual (PNPA), publicado pela Associação Brasileira de Preservação Audiovisual em 2016 e revisto em 2023, surgindo como resultado do Encontro Nacional de Arquivos e Acervos Audiovisuais Brasileiros na Mostra de Cinema de Ouro Preto (CINEOP), tem como objetivo geral “subsidiar políticas públicas voltadas para a área de preservação audiovisual no Brasil e promover o desenvolvimento do setor” no cenário nacional (Associação Brasileira de Preservação Audiovisual, 2023, p. 4).

O PNPA promove a implementação de uma Política Nacional de Preservação Audiovisual, o reconhecimento do patrimônio audiovisual, financiamentos e atualização da legislação ao setor, ampliação da oferta de formação técnica e acadêmica na área, além de

regulamentação profissional, fomento à pesquisas e desenvolvimento de tecnologias no âmbito nacional. (Associação Brasileira de Preservação Audiovisual, 2023, p. 4-9).

Assim como diz o PNPA, uma das grandes dificuldades dentro da área de preservação audiovisual no Brasil é a falta de formação na área, já que não existem cursos acadêmicos voltados para esse assunto (Mendonça, 2017, p. 54, Castro, 2023, p. 115), apesar de existirem alguns poucos cursos de curta e média duração, como o pioneiro curso da Vila das Artes, que se tornou referência nacional, grande parte do conhecimento no assunto ainda é transmitido por meio da prática (Menezes, 2019, p. 96), o que se torna um problema, por conta da complexidade do assunto, já que a preservação do documento audiovisual exige tratamentos diferenciados daqueles dados à outros tipos, sendo necessário um conhecimento mais aprofundado dos diferentes tipos de suportes e suas determinadas formas de conservação, já que cada um exige um cuidado diferenciado (Mendonça, 2017, p. 14; Edmondson, 2017, p. 15).

4 PRÁTICAS DE PRESERVAÇÃO E CONSERVAÇÃO

A preservação de documentos audiovisuais é um assunto complexo quando levado em conta seus diversos suportes, cada um necessitando de acondicionamentos específicos por conta de suas composições, como as películas, fitas magnéticas ou discos rígidos. De antemão, é necessário definir o que é a preservação de documentos audiovisuais, a definição dada por Edmondson (2017) a sumariza perfeitamente, definindo como um conjunto de

[...] operações necessárias para assegurar o acesso permanente a documentos audiovisuais no maior grau de sua integridade, [englobando a] conservação e a restauração de suportes; a reconstituição de versões originais; a copiagem e o processamento do conteúdo visual e/ou sonoro; a digitalização para criação de cópias com finalidade de acesso ou preservação; a manutenção dos suportes em condições adequadas de armazenamento; a recriação ou emulação de procedimentos técnicos obsoletos, de equipamentos e de condições de apresentação; a pesquisa e a coleta de informações para levar a bom termo essas atividades (Edmondson 2017, p. 23-24).

O Plano Nacional de Preservação Audiovisual (PNPA) define de maneira similar, como um “conjunto dos procedimentos, princípios, técnicas e práticas necessários para a manutenção da integridade do documento audiovisual e a garantia permanente da possibilidade de sua experiência intelectual” (Associação Brasileira de Preservação Audiovisual, 2023, p. 2).

Para compreendermos quais métodos e técnicas aplicar nos acervos desses documentos, precisamos saber quais tipos de documentos estaremos lidando. Desse modo, iremos focar nos três tipos de suportes físicos mais utilizados e mais presentes em arquivos, sendo eles, conforme Coxe e Santana (2020, p. 43), a película cinematográfica, a fita magnética e o disco óptico, cada um com suas ramificações.

As películas tiveram vários tipos que foram e vêm sendo utilizados desde sua criação no final do século XIX, segundo Castro (2023, p. 25), todos tem uma construção similar, tendo o suporte da película, um filme plástico que age como base para a emulsão, esta sendo uma fina camada de gelatina com grãos de prata, em filmes preto e branco, ou corantes orgânicos, em filmes coloridos, nela são gravadas as imagens.

4.1 Películas

O primeiro tipo de película feita de nitrato foi utilizada até o ano de 1951, quando foi substituída pelo filme de acetato. Há um motivo muito claro para a sua substituição, pois, apesar de ser considerado um dos melhores filmes em quesito de nitidez e qualidade de

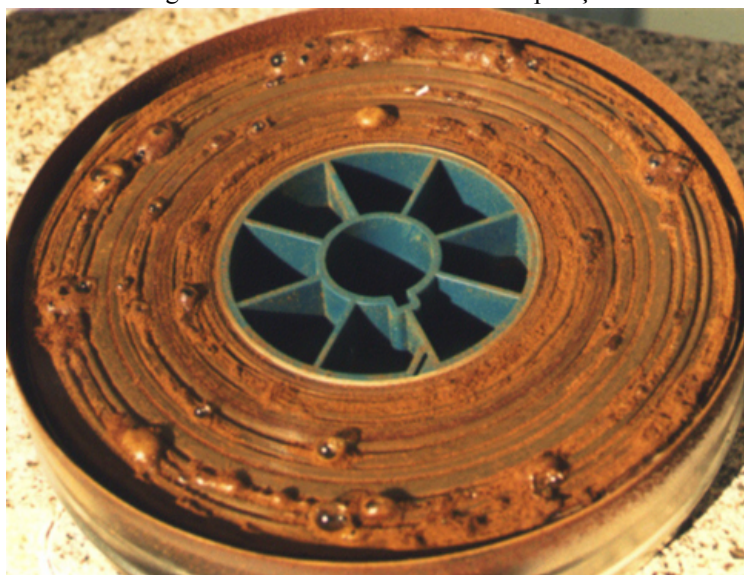
imagem, seu uso foi sempre de natureza perigosa, por conta de sua composição química ser similar àquela do algodão-pólvora, tornando-o bastante instável (Mendonça. 2017, p. 21).

Entre suas desvantagens estão a sua rápida degradação quando armazenado de forma indevida (Coxe; Santana, 2020, p. 46), levando ele a ter problemas similares aos do seu sucessor, a liberação de gases nitrosos e ácido nítrico, que, segundo Reilly (2001, p. 26), além de danificarem tanto o próprio nitrato quanto documentos próximos, também podem causar problemas de saúde, como irritações de pele e garganta (Reilly, 2001, p. 35).

Sua composição também o torna um suporte complicado de armazenar, já que o nitrato é conhecido por entrar em combustão espontânea, por conta de sua composição que formam ácidos que facilitam sua autocombustão. Segundo Oliveira (2016, p. 467), essas películas quando novas, podem entrar em combustão a temperaturas de 130° graus e, com o passar do tempo, 40° graus.

A preservação desse tipo de película é complicada por diversos fatores, um deles é a sua já mencionada inflamabilidade, podendo entrar em autocombustão, sendo a causa de muitos incêndios ao longo de sua existência, segundo Castro (2023, p. 80), uma das principais causas disso é a hidrólise, processo onde a película começa a “melar”, por conta da absorção de água, podendo causar perda total da imagem, e gera gases tóxicos e inflamáveis.

Figura 1: Filme de nitrato em decomposição



Fonte: Library of Congress, 2007

Segundo García (2006, p. 152), a principal maneira de conservar a película de nitrato é o controle de temperatura e a estabilidade de seu armazenamento, é recomendável que a temperatura fique em 6°C e entre 50 à 60% de umidade relativa do ar (UR), isto para filmes em preto e branco, já para nitrato colorido e aqueles que estão nos primeiros estágios de

deterioração, é recomendável deixar a temperatura em -5°C e a umidade em 30%. Importante ressaltar que a umidade não deve exceder 60%, para não haver o risco de desenvolvimento de colônias de fungos (Castro, 2023, p. 82).

O manuseamento dos filmes deve ser feito apenas quando necessário e com extremo cuidado, pois há riscos de desprendimento da emulsão, dependendo do estado de decomposição da película (*International Association of Sound and Audiovisual Archives*, 2017, p. 10; Castro, 2023, p. 81). Outra medida de conservação para o nitrato diz respeito à segurança de toda a coleção, segundo o Manual de Manuseio de Películas Cinematográficas, é recomendável separá-lo dos outros documentos, por conta de sua natureza inflamável e a liberação de gases ácidos e oxidantes, de preferência isolado e escuro, ou em prédio separado (Coelho, 2006, p. 15; Reilly, 2001, p. 26; Castro, 2023, p. 80; Jost, 2020, p. 52).

Para seu acondicionamento, segundo Teixeira (2012, p. 46), os móveis devem ser de metal com pintura polimerizada, não permitindo a entrada de pó ou insetos, além ser necessário a troca da embalagem original se preciso, por estar amassada ou enferrujada, já que a ferrugem pode contaminar a película (Coelho, 2006, p. 56).

Por conta de sua natureza, a partir dos anos 1950, ele começou a ser substituído pelo filme de acetato, ou filme de segurança (*safety film*), como ficou conhecido na época. Comparado ao seu antecessor, a única vantagem do acetato é o quesito combustão, sendo em 400° graus, similar ao papel (Oliveira, 2016, p. 468). Quando se trata da preservação, seus problemas podem ser considerados piores que aqueles do nitrato, sendo suscetível ao encolhimento, abaulamento e encanoamento, que podem torná-lo inutilizável para projeções (Mendonça, 2017, p. 23).

Um dos seus maiores problemas é a conhecida Síndrome do Vinagre, segundo Reilly (2001, p. 20), esta acontece por conta da composição química do acetato, composto de acetato de celulose, que quando em contato com umidade e/ou calor libera um odor similar ao do vinagre, problema esse que também afeta fitas magnéticas (Van Bogart, 2001, p. 42).

A síndrome é o primeiro sinal de sua degradação, com isso suas cores começam a esmaecer, o filme começa a encolher e a emulsão a se descolar do suporte. É dado início também ao processo de cristalização, que é, como explica Castro (2023, p. 80), quando pequenos cristais formam-se no suporte da película, o ácido produzido pelo acetato pode deixar a emulsão úmida, ou melada, sendo que “um filme pode ficar melado a ponto de perder toda a imagem e de ser impossível enrolá-lo”, tendo assim, perda total da película.

Figura 2: Filme de acetato sofrendo de Síndrome do Vinagre



Fonte: Daniel D. Teoli Jr, 2019

A preservação da película de acetato, incluindo as variações diacetato, triacetato, butirato e propionato, inclui várias etapas, uma delas é a climatização, com o objetivo de diminuir as chances do desenvolvimento da síndrome do vinagre, é necessário que a película em acetato seja armazenada em temperaturas entre 15°C e 18°C, com umidade relativa entre 40% e 60% (García, 2006, p. 153-158; Mendonça, 2017, p. 23; Reilly, 2001, p. 9).

Seu acondicionamento deve ser feito em estojos de plástico polipropileno, método recomendado para todos os tipos de películas, além de manter películas com sinais de deterioração em local separado do restante do acervo (Mendonça, 2017, p. 23; Van Bogart, 2001, p. 16). Para o seu manuseio é necessário a utilização de luvas de tecido, que não soltem fiapos na película, além de máscaras, para evitar a inalação dos gases liberados pelo acetato (Castro, 2023, p. 26).

A Cinemateca Brasileira recomenda alguns cuidados prévios para acetato, como consertar perfurações e emendas na película e a limpeza com o filme desenrolado em uma mesa enroladeira, utilizando um veludo 100% algodão umedecido com tricloroetano, importante ressaltar que não deve-se utilizar álcool na limpeza (Coelho, 2006, p. 59-60).

Seu sucessor foi o poliéster, formato de distribuição comercial padrão desde os anos 1990, começou seu desenvolvimento na década de 1950, embora sua distribuição só tenha começado em 1972 e se popularizando nos anos 1980 (Castro, 2023, p. 59; Garcia, 2006, p. 74; Reilly, 2001, p. 38), sendo superior ao nitrato e acetato em todos os quesitos já mencionados, tendo uma estabilidade química maior que seus antecessores, como à

"condições instáveis de temperatura e umidade, resistente a microrganismos, pouco inflamável, entre outras vantagens" (Castro, 2023, p. 81), sendo o mais recomendado em armazenamento arquivístico, segundo Reilly (2001, p. 28) podendo durar de 5 a 10 vezes mais que o acetato. Mesmo com suas vantagens, o poliéster não é indestrutível, sua emulsão é a sua parte mais afetada pelo mau armazenamento, levando filmes coloridos a perderem as cores, rasgos e manchas (Castro, 2023, p. 81).

A conservação da película de poliéster não é considerada tão complexa quanto a do nitrato e acetato, sendo feita de um plástico mais resistente à rasgos ou cortes, e sendo menos propício à decomposição química, não liberando gases tóxicos, podendo ser armazenado em uma temperatura entre 18°C e 21°C com a umidade relativa entre 40% e 50% (García, 2006, p. 153; Reilly, 2001, p. 36; Mendonça, 2017, p. 23-24).

Alguns danos acontecem em todos os tipos, logo, alguns cuidados devem ser feitos indiscriminadamente entre as películas. Segundo Castro (2023, p. 26), para a prevenção de rasgos e cortes é necessário tomar cuidados durante o manuseio, é recomendável utilizar mesas enroladeiras na horizontal, evitando movimentos bruscos. Manter as películas em baixa temperatura é ação preventiva para evitar o desvanecimento das películas (García, 2006, p. 57; Reilly, 2001, p. 30), além do controle da umidade relativa do ar, para evitar tanto a síndrome do vinagre e a hidrólise, quanto o desprendimento da emulsão da base plástica (Reilly, 2001, p. 9; García, 2006, p. 20).

4.2 Fitas magnéticas

Uma das maiores preocupações quando se fala da preservação e conservação de documentos audiovisuais é a obsolescência de seus suportes e equipamentos de reprodução, e um dos que mais sofrem com isso são as fitas magnéticas. Segundo García (2006, p. 62), o primeiro registro do que seria o som magnético data de 1888, sendo feitos com fitas de aço, entre as décadas de 1900 e 1930, que conseguiam registrar até 30 minutos de gravação, passando para fitas de papel ou plástico na Alemanha dos anos 1920, essa já utilizando uma cobertura de emulsão magnética, porém, tinham um problema de rugosidade, que dificultava a leitura da fita. Já em 1935, a Allgemeine Elektrizitäts-Gesellschaft (AEG) apresenta a primeira fita magnética com base de plástico, sendo composta de duas camadas, um suporte plástico e uma emulsão magnética, tornando-se a composição superior das fitas, após a Segunda Guerra Mundial, as fitas magnéticas se estabeleceram no mercado (García, 2006, p. 62-63).

Em meados dos anos 1950, fitas magnéticas de áudio começaram a ser incorporadas em películas, na gravação de filmes e programas de televisão, assim como na indústria fonográfica, com a fita lisa se tornando padrão (García, 2006, p. 115-116). Foi a partir de 1956, que a fita magnética começou a ser usada para gravação de vídeo, com o lançamento do gravador VRX-1000 e seu formato proprietário, a fita de 2 polegadas Quadruplex, desde então foram lançados mais de 60 formatos de fitas (*Academy of Motion Picture Arts and Sciences*, 2009, p. 19).

Figura 3: Fita Quadruplex de 2 polegadas



Fonte: Arielson, 2017

O mercado de fitas começou a aflorar no começo dos anos 1970, com a maior popularização da televisão vieram outros formatos, tanto de vídeo doméstico quanto de uso profissional, os formatos mais utilizados de fitas no âmbito televisivo foram a Quadruplex e a U-Matic (Souza, 2009, p. 170; García, 2006, p. 122).

Figura 4: Fita U-Matic



Fonte: DRs Kulturarvsprojekt, 2012

Como falado antes, foram lançados cerca de 60 ou mais formatos de fitas magnéticas, mas duas dominaram o mercado doméstico entre os anos 1980 e 1990, as fitas VHS e Betamax, levando à uma “guerra” entre os dois formatos de vídeo cassete, com o VHS saindo vitorioso, embora o Betamax fosse considerado de melhor qualidade (García, 2006, p. 122; Edmondson, 2017, p. 53). Por ter sido um suporte bastante popular, tanto em gravações pessoais quanto institucionais, o VHS é encontrado em diversos arquivos de multimídia (Pereira, 2018, p. 10; Rosa, Costa, Marques, 2019, p. 8; Machado et al, 2023, p. 5; Jost, 2020, p. 21).

Com a invenção e popularização do DVD, as fitas magnéticas foram tornando-se obsoletas, devido a sua qualidade inferior se comparado aos novos formatos digitais, como o próprio DVD e as fitas DV, além da praticidade do meio digital em quesitos de produção audiovisual (*Academy of Motion Picture Arts and Sciences*, 2009, p. 10; Santos, Farias, Feitosa, 2018, p. 1488). Um dos obstáculos para a preservação das fitas foi a descontinuação dos aparelhos que as reproduzem. Segundo Edmondson (2017, p. 54), arquivos por todo o globo enfrentam problemas de preservação por conta da descontinuação da produção desses aparelhos, o suprimento de peças para conserto acabou ficando escasso ou inexistente, a pluralidade de formatos também torna árdua a tarefa de preservar todos os aparelhos reprodutores (García, 2006, p. 85). Um problema resultado dessa obsolescência dos aparelhos é a reprodução, segundo Van Bogart (2001, p. 30), as fitas precisam ser reproduzidas com periodicidade, para “arejar o sinal magnético e evitar a perda de dados”.

As fitas magnéticas possuem uma vida útil bastante curta, segundo Van Bogart (2001, p. 9), diferentemente da película, que em condições ideais pode durar séculos, a fita dura apenas algumas décadas. Com uma composição similar à película, tendo uma base de plástico com aglutinante e uma camada superior de lubrificante (Van Bogart, 2001, p. 11), por conta de sua composição, ela pode sofrer também de hidrólise (Van Bogart, 2001, p. 40), uma reação química que ocorre quando o aglutinante entra em contato com água, fazendo com que grandes moléculas sejam fragmentadas, tornando-se moléculas menores, o autor explica que como “um agasalho de lã, se um número suficiente de fios individuais for rompido, o agasalho, eventualmente, se desmanchará” (Van Bogart, 2001, p. 12).

Porém, este é um processo reversível em fitas, segundo a Ampex Recording Media Corporation, é, o método recomendado para tratar fitas acometidas de hidrólise é “assá-las”, deixando-a em uma temperatura de 50°C por até 3 dias, para firmar a camada de aglutinante da fita, para que ela possa ser reproduzida. (Van Bogart, 2001, p. 12). Porém, o autor alerta que

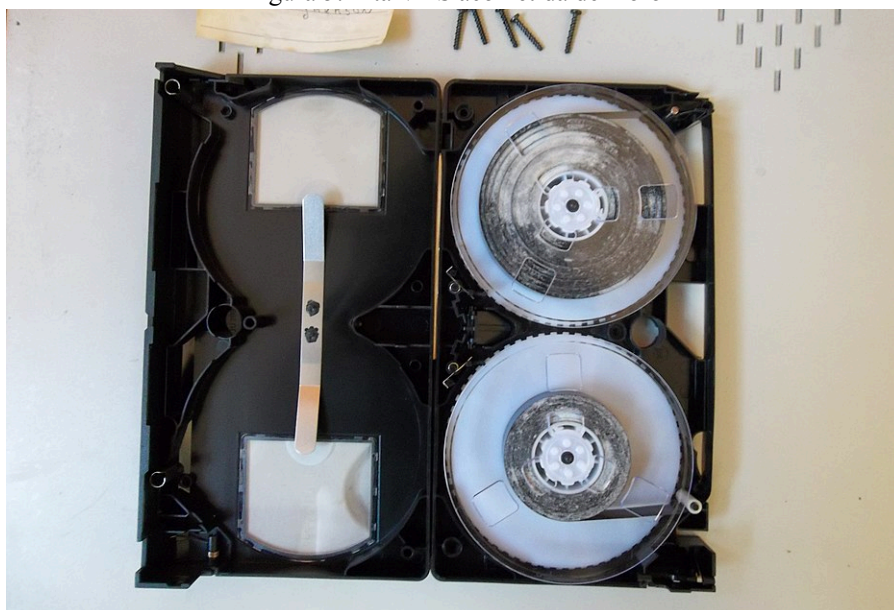
O efeito do tratamento é temporário e recomenda-se que a informação contida na fita tratada seja transcrita para uma nova fita dentro de uma ou duas semanas. O procedimento de ‘assar’ a fita não deve ser considerado uma panaceia universal para o tratamento de fitas pegajosas. Este procedimento foi desenvolvido para um tipo específico de fenômeno de degradação de tipos específicos de fitas — a hidrólise de fitas rolo de áudio e de computador. Para outros tipos de degradação de diferentes tipos de fitas, o procedimento de ‘assá-las’ pode, na verdade, causar ainda mais dano. (Van Bogart, 2001, p. 12).

Esse suporte também pode sofrer de síndrome do vinagre, tendo que ser separadas do restante do acervo se acometidas, sendo recomendado a transcrição para outro suporte o mais rápido possível, por conta que, segundo Van Bogart (2001, p. 16), a fita magnética se degrada mais rapidamente que a película de acetato, mesmo que ambas possuam bases plásticas do mesmo material. Para o armazenamento de fitas magnéticas é recomendável uma temperatura menor, entre 8°C e 10°C, embora essas temperaturas sejam complicadas de serem atingidas em países tropicais, como o Brasil, por conta do alto custo da climatização necessária (Buarque, 2008, p. 4; Edmondson, 2017, p. 66; García, 2006, p. 158).

Apesar disso, um dos principais problemas que afeta a preservação das fitas é o mofo, um tipo de fungo bastante presente em ambientes de guarda de documentos, que pode afetar fitas magnéticas e películas (Jost, 2020, p. 119; Reilly, 2001, p. 31). Segundo Reilly (2001, p. 25), o que atrai o mofo às fitas é o aglutinante de polímero da sua superfície, por ter uma composição similar à da gelatina, (Reilly, 2001, p. 10; Coelho, 2006, p. 48). Caracterizado pelo aparecimento de formações similares à pêlos nas laterais da fita, podendo se alastrar para

sua superfície (Reilly, 2001, p. 25), podendo causar *dropouts* na imagem (), dano esse que pode ser permanente (Coelho, 2006, p. 48; Reilly, 2001, p. 32)

Figura 5: Fita VHS acometida de mofo



Fonte: MisterSanderson, 2016

Segundo Van Bogart (2001, p. 31), não há como reverter o dano resultante de fungos em uma fita, a prevenção sendo a única resposta. Reilly (2001, p. 31) diz que onde “houver umidade suficiente, eles se propagam e crescerão”, afirmação corroborada por Castro (2023, p. 82), que adiciona que os esporos ficam apenas latentes em ambientes controlados, sendo “ativados” em ambientes com alta umidade relativa e baixa circulação de ar. De acordo com o Manual de Manuseio de Películas Cinematográficas da Cinemateca Brasileira, fungos, bolores e mofo se proliferam com mais facilidade quando a umidade relativa do ar está em 60%, ou superior, em temperaturas acima de 22°C (Coelho, 2006, p. 48).

O armazenamento é uma questão chave para a preservação das fitas, Van Bogart (2001, p. 22) diz que é importante manter o ambiente limpo, evitando sujidades como poeira, restos de comida, entre outros, manter as fitas em um local protegido da luz solar, também evitando tê-las perto de maquinário que produz calor, mantê-las armazenadas em pé. É importante limpar o ambiente com aspirador de pó, evitando vassouras, para não espalhar as sujidades, e panos úmidos, para manter a umidade relativa controlada (Cassares, 2000 apud. Jost, 2020, p. 117).

As fitas já acometidas de mofo devem ser higienizadas, justamente para evitar que ele se espalhe para o restante do acervo (Rosa, Costa, Marques, 2019, p. 9; Jost, 2020, p. 119). Segundo Castro (2023, p. 26), para a higienização é de suma importância o uso de EPI, para a

limpeza da fita, o mais utilizado é o álcool isopropílico, por conta de sua rápida evaporação e para não deixar resíduos de material na fita, o ideal é utilizar um tecido de algodão, microfibras ou fibra de celulose.

4.3 Discos ópticos

O formato disco é tão antigo como o cinema, a primeira gravação de som em disco data de 1927, com o que é considerado o primeiro filme sonoro, “O cantor de jazz”, produzido pela *Warner Brothers*, tendo o som gravado pelo aparelho Vitaphone, que o registrava em um disco (Ballerini, 2020, p. 29), outros filmes da época em que o som engatinhava no cinema utilizavam discos de goma-laca, porém, esses foram abandonados por conta de seus problemas técnicos, como falta de sincronização com a imagem ou fragilidade física (García, 2006, p. 7). Outro formato conhecido de disco sonoro veio nos anos 1950, os famosos discos de vinil, que dominaram o mercado fonográfico durante décadas (Seeger, 2009, p. 42).

Antes dos discos ópticos digitais, o primeiro formato de disco de vídeo óptico disponível no mercado foi o *Laserdisc*, ou *LaserVision*, lançado no final dos anos 1970, em conceito era parecido com o disco de vinil, tanto em tamanho, entre 12 e 16 polegadas, como em forma de gravação, por meio de pequenas depressões na superfície do disco (García, 2006, p. 9; Macambyra, 2009, p. 26; García, 2006, p. 9). Apesar de não ter sido um sucesso comercial, sendo descontinuado e considerado obsoleto nos anos 2000, ele foi a porta de entrada para a tecnologia de leitura de discos a laser, que abriu caminho para a criação dos discos ópticos digitais. (Edmondson, 2017, p. 89)

Em 1982 é lançado para o público o *compact disc*, mais conhecido como CD, o primeiro disco óptico totalmente digital, significativamente menor que o Laserdisc, com 12cm de diâmetro (Rousseau, Couture, 1994, p. 235). Diferentemente do *LaserDisc*, o CD conseguiu alcançar um sucesso comercial que cimentou seu lugar não somente no mercado fonográfico, também no audiovisual e na documentação, com os CD-ROM, estes sendo capazes de armazenar arquivos digitais de qualquer natureza (Macambyra, 2009, p. 26). O CD também revolucionou a indústria audiovisual na pós-produção de obras, tornando possível a edição não-linear (*Academy of Motion Picture Arts and Sciences*, 2009, p. 10).

Utilizando o mesmo formato físico do CD, o *Digital Versatile Disc*, conhecido como DVD, foi lançado em 1997, visando ser um substituto da fita VHS, por conta de sua qualidade de imagem e som superior, porém, já considerado obsoleto 30 anos após seu lançamento comercial. (Edmondson, 2017, p. 89; Van Bogart, 2001, p. 18; Pereira, 2018, p. 49)

Assim como as fitas magnéticas, diversos formatos de discos ópticos digitais foram lançados ao longo dos anos, porém, por terem composições químicas e físicas similares entre si, as técnicas de conservação e preservação não possuem variedade, podendo ser usadas em todos os formatos independentemente.

Os cuidados para com a preservação física desses documentos é similar aos documentos citados anteriormente, como manter os discos em sua embalagem original, se possível, serem armazenados em posição vertical, com climatização adequada e umidade controlada, recomendável 20°C e 50% UR e sendo manuseado corretamente, no caso dos CDs e DVDs, pelas bordas e com luvas, evitando tocar na superfície em que são gravados os dados (Machado, 2023, p. 6-8; Jost, 2020, p. 69-70, p. 124; Oliveira, 2016, p. 469).

Porém, o tratamento na preservação dos discos se difere na integridade do dado digital contido nele, segundo Edmondson (2017, p. 46),

[...] mesmo que um CD, como suporte, seja mantido fisicamente de forma correta, isso não garante que o arquivo que ele contém esteja garantido contra degradação ou corrupção. Mesmo que um arquivo se conserve acessível, isso não significa que o equipamento, o programa e o sistema exigidos para abri-lo também estejam acessíveis.

Sendo assim necessário conservar também um aparelho que reproduza esses documentos, já que algumas obras digitais podem existir unicamente em um suporte, motivo pelo qual o uso do documento original deve ser limitado, sendo disponibilizada uma cópia de segurança para manuseio, tendo também de haver uma fiscalização e manuseio contínuo desses arquivos digitais, para garantir que ainda haja o acesso aos dados (*Academy of Motion Picture Arts and Sciences*, 2015, p. 12; *International Association of Sound and Audiovisual Archives*, 2017, p. 8-9; Edmondson, 2017, p. 46).

Uma das maneiras de manter o acesso contínuo desses dados é através da catalogação, para garantir que não tenha perda de informações, tanto de dentro do suporte, os arquivos que estão armazenados neles, quanto suas informações externas, aquelas presentes na sua embalagem e seu exterior.

4.4 Catalogação do audiovisual

Para Eliane Mey (2003), a catalogação, ou representação, pode ser definida como pontos de acesso, facilitando o uso do catálogo para os usuários (Mey, Silveira, 2009, p. 94 apud. Bispo, 2020, p. 25). Entrando mais em detalhes, ela diz que

[...] o cerne da representação desloca-se do item para o usuário, visando permitir-lhe as tarefas de encontrar, identificar, selecionar e obter uma

‘entidade’ adequada a seus propósitos. Entidade, aqui, tem o sentido empregado na modelagem de entidade-relacionamento para bancos de dados, isto é, um objeto-chave que pode ser distintamente identificado. (Mey, 2003, p. 5)

De acordo com Edmondson (2017, p. 69), na catalogação no audiovisual, diferente da catalogação bibliográfica, o item é primeiro inventariado e posteriormente catalogado, por conta da sua consulta do documento ser mais dificultoso que aquele do documento impresso (Edmondson, 2017, p. 47), o processo é feito por ordem de prioridade e se baseiam nas normas técnicas publicadas pelas associações do audiovisual, como a IASA e a FIAF, adaptando “os padrões internacionais segundo suas necessidades particulares ou contexto nacional, sobretudo a língua do país e considerações de ordem cultural” (Edmondson, 2017, p. 70). No contexto brasileiro, há a Norma Brasileira de Descrição Arquivística (NOBRADE), elaborada em 2001 pela Câmara Técnica de Normalização da Descrição Arquivística da Conarq (Vasconcelos, 2009, p. 101).

Para uma boa catalogação é necessário que haja a identificação do material, determinação do tipo de material e sua origem, assim como sua condição de conservação, após isso a leitura externa do suporte, é necessário que o catalogador assista e/ouça o material para escrever sua descrição, facilitando assim a recuperação facilitada do documento, não necessitando que o usuário reproduza o documento toda vez que precisar saber seu conteúdo (Edmondson, 2017, p. 70; García, 2006, p. 196).

Um dos problemas enfrentados na catalogação de películas, por exemplo, é a necessidade de assistir a obra para poder catalogá-la, segundo Edmondson (2017, p. 45), em sua própria experiência, muitos bibliotecários catalogavam os filmes utilizando apenas o título presente nos primeiros fotogramas da películas ou nas latas, que podem estar equivocados, ou podem ter sido emendados de outros rolos, o que traz a discussão de que, apesar de serem utilizadas como base, as técnicas de catalogação da Biblioteconomia não se aplicam de maneira satisfatória à esse tipo de documento (Santos, 2013, p. 35). É importante notar que, as informações catalogadas também irão depender das prioridades e recursos de cada arquivo, utilizando-se de adaptações de conceitos estabelecidos pela Biblioteconomia (Edmondson, 2017, p. 62; García, 2006, p. 196).

De acordo com alguns autores da área (Macambyra, 2009; Edmondson, 2017; Mey, 2003; Coelho, 2006, García, 2006; Santos, 2022; Vasconcelos, 2006; Rosa, Costa, Marques, 2019; Bispo, 2020; Machado et al, 2023; Academy of Motion Picture Arts and Sciences, 2015), esses são os pontos de acesso mais utilizados para a catalogação de documentos audiovisuais são:

Tabela 1: Metadados mais utilizados para catalogação de documentos audiovisuais

Informações	Formato
Descritivas	<p>Título;</p> <p>Indicação de responsabilidade (diretor, produtor, roteirista, equipe técnica, etc);</p> <p>Assunto (decupagem, resumo e palavras-chave);</p> <p>Gênero;</p> <p>Datas (produção, exibição, gravação, catalogação);</p> <p>Duração;</p>
Técnicas	<p>Tipo de suporte (película, fita, disco, arquivo digital);</p> <p>Metadados digitais (entrelaçamento, taxa de quadros, proporção de tela, níveis de áudio, padrão de gravação);</p>
Administrativas	<p>Dados de aquisição;</p> <p>Identificação do catalogador;</p> <p>Informações sobre a procedência;</p> <p>Identificação do item;</p> <p>Localização física e digital do documento;</p>
Preservação e direitos autorais	<p>Histórico de processos (digitalização, higienização, restauro);</p> <p>Informações de direitos autorais;</p> <p>Informações de conservação do suporte;</p>

Fonte: Elaborada pelo autor

Importante ressaltar que é recomendável que cada arquivo desenvolva seu próprio padrão de catalogação, para que melhor sirva aos interesses do acervo e da instituição.

Alguns dos padrões de catalogação que podem ser seguidos para documentos audiovisuais são o Código Anglo-Americano de Catalogação (AACR2), que trata em seus capítulos 6, 7 e 8 de variados tipos de documentos audiovisuais (Bispo, 2020, p. 35), porém, segundo Mey (2003, p. 111), considera-se que o AACR2 trata esses documentos de “forma sucinta”, tratando apenas da obra em si, e não de seu suporte, por isso, é mais recomendado a utilização das Regras de Catalogação da FIAF, por terem sido desenvolvidas pensando nesse tipo de documento especificamente (Mey, 2003, p. 111). Outro padrão recomendado é o

Functional Requirements of Bibliographic Records (FRBR), utilizado pela Biblioteca da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP) (Bispo, 2020, p. 45).

É também recomendado utilizar manuais de catalogação desenvolvidos por outras instituições, alguns exemplos são o Manual de Catalogação de Filmes da Cinemateca Brasileira, que, apesar de lidar especificamente com esse tipo de obra, pode ser adaptado para as necessidades de quem precisa (Bispo, 2020, p. 42); outro é o Manual de Catalogação de Filmes do CENA/ECA/USP, elaborada visando bibliotecários interessados na experiência da Biblioteca do ECA com seu acervo de imagens em movimento (Macambyra, 2009); há também os Formulário de alimentação da base de dados do Museu da Imagem e do Som de São Paulo (MIS-SP), que, por ter um acervo com muitos itens e diversos formatos, pode ser adaptado facilmente para qualquer instituição (Bispo, 2020, p. 50).

Importante porém frisar que cada instituição tem suas necessidades específicas, o que pode ser de extrema importância para a Cinemateca Brasileira pode não ser para o Museu da Imagem e do Som, por exemplo. Logo, é importante que cada instituição desenvolva seu próprio manual, levando em consideração aqueles já existentes e adaptando-os à sua realidade.

A indexação também é outro processo crucial para documentos audiovisuais, pelos mesmos motivos da catalogação, a recuperação da informação temática do documento. Podendo ser definida como “uma prática que visa extrair termos de determinado documento com o fim de promover e facilitar o acesso do usuário ao conteúdo informacional de que necessita” (Santos, 2013, p. 19).

Para uma indexação eficiente, é necessário que o arquivo utilize um vocabulário controlado, porém, Santos (2013, p. 41) diz que é importante utilizar também a linguagem natural na decupagem das imagens, essa sendo uma técnica de descrever detalhadamente aquilo que está acontecendo na imagem, apesar de diferir da indexação, esse processo é tão importante quanto para a representação correta do documento (Santos, 2018, p. 64), pois através dela que podem ser definidos os termos de indexação da obra (Santos, 2018, p. 146).

Sendo a principal fonte de informação dos documentos, parte central para o bom funcionamento de um sistema de informação, a catalogação e a indexação são de suma importância para qualquer tipo de documento, e no contexto audiovisual, por conta de sua natureza complexa, é essencial que a recuperação de informação seja mais facilitada, completa e ágil, dispondo os metadados que descrevem grande parte dos elementos daquela obras, desde produção até os assuntos apresentados (Camargo, 2003, p. 150).

5 ANÁLISE DA PRESERVAÇÃO E CONSERVAÇÃO NA CASA AMARELA EUSÉLIO OLIVEIRA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ

Fundada no ano de 1971 por Eusélio Oliveira, cineasta e professor da Universidade Federal do Ceará, a CAEO, que leva seu nome, foi criada com o intuito de promover estudos sobre cinema e expandir a cena cinematográfica em Fortaleza (Teixeira, 2015, p. 67; Viana, 2021, p. 49). Desde então, a Casa vem promovendo cursos e oficinas direcionadas à área da produção audiovisual, sendo local de estadia do Núcleo de Cinema de Animação (NUCA), fundado em 1986 e transferido fisicamente para a Casa em 1993 e local do primeiro curso de cinema do Ceará, iniciado pelo professor Oliveira (Viana, 2021, p. 50; Casa [...], c2024). Outro importante marco na história da Casa é o Cine Ceará, o Festival Ibero-Americano de Cinema, promovido pelo espaço desde 1991 (Teixeira, 2015, p. 67).

São poucas as informações sobre o acervo da CAEO disponíveis ao público, visto que nem mesmo a instituição conhece seu acervo, é sabido que há fitas das produções exibidas pelo Cine Ceará presentes no acervo, assim como, segundo Pereira (2017, p. 24), o arquivo histórico do Clube de Cinema de Fortaleza, que encerrou suas atividades em 1997. Por conta disso, foi conduzida uma entrevista semiestruturada, seguindo um roteiro elaborado pelo autor com base nos objetivos desta pesquisa (Apêndice A), realizada na CAEO com um de seus servidores técnicos, no mês de maio de 2025. Havia sido planejada uma visita técnica ao acervo, porém, por conta da reforma, ela não pôde ser feita.

Para o processo analítico da entrevista foi utilizada a análise de conteúdo de Laurence Bardin (2011), definida pela mesma como

Um conjunto de técnicas de análise das comunicações visando obter por procedimentos sistemáticos e objetivos de descrição do conteúdo das mensagens indicadores (quantitativos ou não) que permitam a inferência de conhecimentos relativos às condições de produção/recepção (variáveis inferidas) dessas mensagens. (Bardin, 2011, p. 48)

Conforme a autora, a análise é em três etapas, a primeira sendo a pré-análise, onde são selecionados documentos que serão utilizados na pesquisa, o *corpus* da pesquisa foi constituído com base nas seguintes regras, definidos por Bardin (2011):

- Exaustividade: foi feita uma entrevista com um servidor técnico da CAEO, presentes no Apêndice A, visando a obtenção do maior número de informações sobre o acervo, tanto sobre seu armazenamento, quanto sobre seu estado de conservação, levando em consideração todas as informações contidas em suas falas;

- Representatividade: por conta da escassez de informações sobre a CAEO na literatura acadêmica, a análise baseou-se exclusivamente nas falas do servidor entrevistado, traçando também comparações com referências bibliográficas que abordam a CAEO;
- Homogeneidade: a análise da entrevista foi feita de acordo com os conceitos estabelecidos no referencial teórico, desde normas técnicas à políticas e técnicas abordadas;
- Pertinência: a natureza das respostas do entrevistado sanam as dúvidas levantadas nos objetivos da pesquisa.

Deste modo, o *corpus* do trabalho foi constituído da análise da entrevista, identificando informações sobre o acervo da CAEO, a forma que era feito o acondicionamento antes e como será feito após a reforma, como ocorrerá a digitalização do mesmo e como ele será disponibilizado ao público.

A segunda etapa se dá com a exploração do material, para melhor analisar a entrevista, foi feita a transcrição integral de sua gravação, incluindo as perguntas feitas pelo entrevistador, mantendo a integralidade da fala. Por ter sido uma entrevista semiestruturada, foi feita uma leitura integral da transcrição, sendo destacadas falas que respondem às questões levantadas nos objetivos da pesquisa, evidenciando trechos sobre a natureza do acervo, o seu acondicionamento, os métodos de digitalização usados, as práticas de conservação e preservação empregadas, como a catalogação e higienização, o planejamento para o acervo após a reforma e planos de distribuição do mesmo.

A terceira e última etapa é o tratamento dos resultados obtidos e interpretação, a partir da leitura da entrevista e conteúdo trazido no referencial teórico, foi detalhado o processo que será feito na CAEO com o acervo, incluindo a catalogação dos documentos, sua digitalização e os planos para a criação de um repositório aberto para a sua disponibilização, destacando as informações fornecidas pela análise da entrevista (Bardin, 2011).

5.1 Identificação do acervo

Durante a entrevista, foi constatado que há uma grande pluralidade de documentos dentro do acervo da instituição, como películas cinematográficas de 35mm, que, de acordo com Teixeira (2015, p. 87), foram doações de cineastas e participantes de festivais que são feitos pela Casa, há também fitas magnéticas e discos de DVD, estes em grande quantidade, segundo o entrevistado, esses DVDs

[...] era material que vinha para o Cine Ceará, eram os materiais que os realizadores mandavam para serem avaliados, era a maneira mais barata deles mandaram. Aí o pessoal assistia e selecionava, o que ia realmente para as competições, então você tem uma quantidade gigantesca de DVDs. [...] Por baixo, tem mais de 1000 DVDs.

Porém, parte majoritária do acervo da CAEO é composto de fitas magnéticas, tendo uma grande variedade de suportes, o entrevistado mencionou os seguintes formatos como parte da coleção:

Tabela 2: Tipos de documentos presentes no acervo

Suporte	Formato
Fitas magnéticas	Betacam, Betacam SP, Quadraplex, VHS, S-VHS, VHS-C, MiniDV, DVCam, Hi-8, U-Matic;
Discos ópticos	DVD;
Película	Película de poliéster, negativo fotográfico.

Fonte: Elaborado pelo autor

Há também uma grande quantidade de fotografias em slides, alguns capturados pelo próprio fundador da Casa, o professor Eusélio Oliveira, dentre esses negativos, há capturas de locais e eventos importantes, não só da Universidade, mas também da cidade de Fortaleza, como registros da construção do Campus do Pici em meados do anos 1950, da construção da Catedral Metropolitana de Fortaleza, entre outros, como relata o entrevistado,

Tem uma foto do Dom Aloísio Lorscheider na inauguração da [Biblioteca Pública Municipal] Dolor Barreira. [O acervo] tem duas fotos do jantar de inauguração da Universidade. Eu digitalizei boa parte desse acervo, por isso que eu estou dizendo o que tem, eu já vi. [...] tem uma foto da Reitoria [da UFC] [...] do final dos anos 40 e início dos anos 50, antes de ser Reitoria, só o prédio original, [tem] duas fotos da Concha [Acústica] assim que ela foi construída [...], fotos das primeiras colações de grau da UFC [...].

Tendo em sua guarda uma coleção de tamanha importância como a do festival de cinema Cine Ceará, o acervo da CAEO mostra sua importância para a memória do estado, ainda demonstrando a pluralidade de documentos presentes na instituição, foi comentado pelo entrevistado que o acervo do Cine Ceará é composto também de fitas VHS, traçando a história do festival. Além de uma memória institucional, com os negativos fotográficos de eventos, como a inauguração da Biblioteca Pública Municipal Dolor Barreira e da construção do Campus do Pici, toda essa diversidade de acervo demonstra o valor, não apenas dentro da universidade.

Por tanto, é de interesse da instituição os tipos de documentos presentes no acervo, já que, apesar de haverem técnicas que podem ser aplicadas em todos, como o controle de temperatura e umidade relativa do ar, cada suporte necessita de técnicas de conservação distintas. É também essencial para a preservação do acervo haver um controle da extensão do acervo, mantendo atualizado seus registros e quantidades, para que haja um controle, tanto de recursos quanto de espaço utilizado. Atualmente não há uma quantificação precisa do volume de fitas presentes no acervo, o entrevistado proveu números apenas da quantidade de fitas VHS e Betacam, a primeira tendo cerca de 400 itens e a segunda tendo 150.

A causa disso vem da ausência de um inventário confiável do acervo, segundo o entrevistado, foi feito um há cerca de 10 anos atrás, por uma bolsista, porém, além de estar incompleto, não abrangendo todos os tipos de suporte presentes no acervo da Casa, na época não havia como assistir aos conteúdos das fitas para catalogá-las. Segundo ele,

[...] essa bolsista fez uma catalogação de todas as fitas Beta, VHS e Betacam SP. Temos todo esse catálogo, certo? Mas assim, esse catálogo [...] não está perfeito, quando ela fez esse catálogo, ela não tinha como ver as fitas, [...] ela fez o catálogo com base no que estava escrito nas fitas. [...] Então assim, eu não tenho como dizer que o catálogo é 100% fiel.

Por esse motivo, esse catálogo não foi tornado público. Diferentemente de um documento impresso, em que o acesso ao seu conteúdo depende apenas de sua leitura, o documento audiovisual necessita de um aparelho para que seja feita sua reprodução, resultando em uma catalogação correta e completa de seu conteúdo. Fazer a catalogação de um suporte audiovisual apenas com informações contidas em sua embalagem ou caixa pode levar a erros, já que há a possibilidade de que o documento tenha tido sua embalagem trocada.

Como dito anteriormente, é essencial que haja uma catalogação que abranja os metadados necessários para recuperá-los de forma ampla. Segundo o entrevistado, há planos para que haja uma catalogação completa do acervo, por meio do financiamento de um projeto aprovado ano passado pela Financiadora de Estudos e Projetos (FINEP), que disponibilizou cerca de R\$ 2 milhões para “ações de salvaguarda dos acervos audiovisuais e de artes visuais da Universidade, incluindo estratégias de conservação e difusão” (UFC, 2025).

Segundo o entrevistado, ainda é cedo para falar sobre o processo de catalogação do acervo, tendo o projeto sido aprovado recentemente, ainda foi desenvolvido o software que será utilizado para a catalogação e disponibilização dos conteúdos ou mesmo os metadados que serão utilizados, ainda haverão reuniões internas para definir

[...] quais são as informações que nós vamos achar que são relevantes, [vamos] pegar uns três, quatro softwares de mercado, ver o que é que o software oferece. Desses softwares aqui, o que é que falta? O que faltar, a

gente vai desenvolver. Mas a ideia básica é de que o reconhecimento da informação seja o mais rápido possível.

Apesar de inovadora, a criação de um repositório novo para a catalogação do acervo é controversa, já que necessitará de manutenção e atualizações periódicas, aumentando assim custos da operação, principalmente havendo *softwares* competentes disponíveis para uso gratuito, como o Tainacan, o Páramo Software e a Shiro 3.0.

Para que isso aconteça, o processo de digitalização e catalogação acontecerão simultaneamente, para agilizar o processo, sendo catalogadas informações tanto sobre a obra presente no documento, quanto sobre o documento em si, dando também atenção à nomeação dos arquivos resultantes da digitalização, preocupado-se com,

[...] de que fita ele veio? Ele veio da fita VHS-CAEO 04012, todas as fitas têm um código. Ele veio dessa fita, beleza, qual vai ser o nome desse arquivo? Do arquivo que veio da fita? [...] Todas essas informações vão estar guardadas dentro dessa minha base de dados, porque, vamos supor o seguinte, vamos supor que esse arquivo corrompa, por algum motivo, se eu não souber de onde ele veio, não tem como redigitalizar, [...] vou perder muito mais tempo, então eu vou ter que guardar essa informação [de todas as fitas]. Aí fora isso, quem é o diretor, quanto tempo é, qual é o sistema de cor, qual é o tipo? Ah, é VHS, é Beta, é Betacam, é DV Cam.

A ideia de desenvolver o próprio software foi tomada exatamente para que a Casa tenha controle de todos os aspectos da catalogação e da disponibilização de seu acervo, para que ele

[...] possa ter todas as informações relevantes sobre esse meu arquivo, sobre esse meu processo. O arquivo foi remasterizado? Ele está original? Ele foi recolorido? [...] Quando você compra um [programa] padronizado, algumas coisas você acaba tendo que se adaptar ao software, não é o que você quer, é o que o software oferece. Nesse caso aqui, [...] a gente pretende desenvolver o nosso o mais completo possível. [...] Desde as informações que são mais comuns, que todo software vai ter, até as mais específicas, tipo de que fita ele veio.

Nota-se que mesmo sem haver uma certeza sobre todo o seu conteúdo, o acervo da CAEO tem grande importância no quesito de preservação da memória, não somente da Universidade, como também da cidade de Fortaleza e do estado do Ceará, percebe-se que a instituição tem consciência dessa importância, tendo planos para desenvolver seu próprio repositório, por acreditar que softwares disponíveis no mercado podem não atender às demandas necessárias para uma recuperação plena das informações desse acervo.

A decisão da criação de um software próprio, porém, pode levar a uma maior demora na entrega do projeto, tendo em vista a criação e calibração do repositório próprio, somado à

pesquisa de mercado, mas isso evidencia a preocupação que a CAEO com seu acervo e logo com a sua preservação e a disponibilização de dados.

5.2 Condições de armazenamento

Para que haja uma preservação dos suportes, é necessário que haja um cuidado com seu armazenamento, como já mencionado anteriormente, cada tipo de documento necessita de uma cuidado especial para manter-se em boas condições, entre algumas das práticas necessárias para a conservação desses documentos estão:

Tabela 3: Desafios de preservação de cada tipo de documento audiovisual

Suporte	Desafio de preservação
Discos ópticos	Esse formato tem uma natureza frágil, por conta da sua fisicalidade, sendo recomendado um cuidado em seu manuseio, tendo que ser manuseados por suas bordas, evitando o contato com a superfície gravada, quando danificada, compromete o conteúdo presente no disco.
Fitas magnéticas (Betacam, Betacam SP, DVCam, MiniDV, Hi-8, VHS, S-VHS, VHS-C)	Esses formatos de fitas magnéticas de vídeo compartilham problemas presentes com outras fitas, a obsolescência do formato e sua degradação física. A dificuldade de reprodução e digitalização se torna um empecilho em sua conservação, tendo em vista a descontinuação da fabricação de seus aparelhos de reprodução. As fitas magnéticas digitais ainda possuem outro agravante, o som digital presente nelas podem degradar-se mais depressa, por conta de uma falha conhecida como “tudo ou nada”, sendo necessária que a digitalização seja feita rapidamente.
Quadruplex	Esta fita tornou-se totalmente obsoleta já nos anos 1980, sendo substituída por outros formatos, dificultando ainda mais sua digitalização, já que poucos aparelhos de reprodução ainda existem em funcionamento.
Película cinematográfica	Se não armazenadas de forma correta, alguns formatos de

película podem se degradar quimicamente com certa rapidez, causando não somente problemas aos seus conteúdos, como apresentando riscos a todo o acervo, podendo liberar gases tóxicos ou, até mesmo, entrando em combustão.

Fonte: Elaborado pelo autor.

Há diversas obras literárias, acadêmicas e normas técnicas voltadas para o armazenamento de suportes audiovisuais, como a Recomendação sobre a Salvaguarda e Conservação das Imagens em Movimento (Unesco, 1980), as resoluções publicadas pelo Conarq (Brasil, 2014), o Manual de Manuseio de Películas Cinematográficas da Cinemateca Brasileira (2006), o livro Revisão de Filmes escrito por Natália de Castro (2023), entre outros. Seguir esses métodos de preservação é fundamental para a sobrevivência do acervo, já que trazem conhecimentos técnicos, essenciais para o manuseio, acondicionamento e armazenamento desses materiais, garantindo sua conservação e acesso contínuo a seus conteúdos.

Segundo a entrevista, é uma das preocupações atuais da administração da CAEO. Após a aprovação do financiamento da FINEP, foi iniciada uma reforma na estrutura da reserva técnica da Casa, com isso o acervo completo foi remanejado para o laboratório de fotografia da CAEO. Segundo o entrevistado, esse local foi escolhido por ter “[...] bancadas [...] compridas, largas e que aguentam bastante peso”, além de ser o único ambiente da instituição que poderia ter climatização

[...] funcionando 24 horas por dia, [por] que precisa manter esse material resfriado [...] e sem umidificar. Então era o local mais tranquilo que nós tínhamos, e também mais fechado, então não entra poeira, por que como era um laboratório de fotografia, ele tem que ser bem vedado pra [sic] não entrar luz, pra [sic] não entrar nada. Então todo o material do acervo tá [sic] guardado nesse espaço.

Antes da reforma, a estrutura da CAEO não era considerada boa em quesito de armazenamento, segundo uma pesquisa feita por Teixeira (2015), parte do acervo estava em processo de degradação por conta de vários fatores, como ausência de climatização adequada, falta de controle da umidade relativa do ar, além de mobiliário e armazenamento inadequado. Em pesquisa mais recente, feita por Viana (2021), foram constatados problemas com a edificação da CAEO, como falta de informações internas sobre sua manutenção, descumprimento de normas técnicas, sistema de segurança a incêndios ineficiente, além da presença de mofo, cupins e umidade nas paredes. Todos esses são sinais de preocupação para

uma instituição que visa a preservação de documentos tão frágeis como os suportes de audiovisual.

Com o financiamento da FINEP, é aparente a preocupação da CAEO com essas questões, visto que um dos primeiros passos do projeto foi a realização de uma reforma em grande parte da estrutura, segundo o entrevistado, a única parte da instituição que não está em reforma no momento é a parte administrativa. Mesmo com alguns percalços durante a obra, como com colunas de estruturação e encanamento, a estimativa é que a reforma seja concluída em até 150 dias, visando uma reinauguração da estrutura.

A instituição ter tido que recorrer à um edital externo para que ocorresse um financiamento para a reforma da estrutura, visando melhor acondicionamento para seu acervo, mostra um certo desinteresse com a manutenção da memória institucional da universidade, refletindo um desafio enfrentado pelas instituições culturais no país, onde o financiamento para atividades de preservação é frequentemente escasso, levando à dependência de recursos precários e baseados em projetos, isso acaba colocando em risco o patrimônio histórico e cultural, ameaçando sua salvaguarda. A falta de verbas regulares para manutenção do acervo, apontada como uma das grandes queixas das cinematecas (Mendonça, 2017, p. 31), resultando na potencial perda de acervos inteiros.

Quanto a como será feito o acondicionamento do acervo após a reforma, o entrevistado diz que o plano é seguir “todas as normas e padrões possíveis e imagináveis na área de preservação”. O novo espaço da reserva técnica foi planejado especialmente para receber esses documentos, tendo “[medidores] de umidade, o desumidificador, [...] vão ser dois aparelhos de ar-condicionado funcionando de forma revezada, para não forçar [os aparelhos]”.

Para o armazenamento dos documentos digitalizados, serão adquiridas unidades de *storage*, HDs de alta eficiência, que, após a digitalização de todo o acervo, serão mantidos em uma sala cofre da Universidade, para sua segurança. Outra parte importante da conservação do acervo é a gestão de riscos, segundo o entrevistado, foi planejada a instalação de um sistema de monitoramento 24 horas em toda a Casa, incluindo

[...] salas de aula, laboratórios. Nós vamos aplicar não só a prevenção de roubo, prevenção de invasão, mas também sistema de controle de temperatura, de umidade, controle de incêndio, isso tudo está contemplado no projeto [...].

A administração da CAEO está consciente das necessidades de sua estrutura e está tomando medidas para que ela seja adequada para preservar seu acervo, mostrando seu

comprometimento com a conservação de seus documentos audiovisuais e com a prolongação de sua vida útil.

5.3 Práticas de conservação

Como dito anteriormente, o armazenamento do acervo anterior à atual reforma não estava longe de ser o ideal, porém, é possível perceber que já havia uma preocupação dentro da CAEO sobre essa situação, tendo em vista a linha do tempo de acontecimentos, com o financiamento da FINEP sendo noticiado em 12 de fevereiro de 2025 pelo Portal da UFC e a reforma sendo iniciada poucos meses depois, com a entrevista sendo conduzida em maio de 2025 e o entrevistado afirmando que a obra havia começado recentemente.

Esse projeto não visa apenas conservar seu acervo fisicamente, mas também torná-lo disponível para o público, para que isso aconteça, foi necessário pensar na digitalização desses documentos. No entanto, antes de ocorrer a digitalização, é necessário haver uma higienização das fitas, passo essencial para evitar problemas durante a digitalização, tanto com a fita quanto com o aparelho de reprodução.

De acordo com o entrevistado, o processo de higienização que será implementado desmontar a embalagem e retirar a fita de dentro com extremo cuidado, ela é então posta em uma espécie de “mesa enroladeira” para fitas magnéticas, chamada pelo entrevistado de “tira mofo”, o processo de limpeza é feito lentamente, utilizando álcool isopropílico e tecido 100% algodão, esse tipo de álcool é escolhido por ser 100% puro, sem a presença de água na sua composição, e por sua rápida evaporação, o processo de higienização é também feito com sua embalagem. Após a secagem da embalagem, a fita é colocada de volta na mesma e então pode seguir para a digitalização e catalogação. Segundo o entrevistado, as fitas presentes no acervo estão em bom estado de conservação, logo, não se vê necessário procedimentos mais complexos, como o “assar” da fita ou sua relubrificação, como recomenda Van Bogart (2001, p. 12).

O entrevistado comenta como se dava um antigo método de digitalização empregado, que ele considera “rudimentar”. Segundo ele, o antigo diretor da CAEO, o professor Wolney Oliveira, montou

[...] através de recursos externos, [...] uma estrutura de digitalização, mas é uma estrutura bem rudimentar. Ele conseguiu comprar alguns vídeos Beta, alguns vídeos VHS e dois gravadores de DVD de mesa então, ele [gravava] diretamente os vídeos Beta no gravador de [DVD] e ia digitalizando [...].

Porém, esse método se trata de um processo simplório, não tendo um tratamento da fita, pré digitalização ou pós, como correção de cor ou remasterização do áudio, é apenas uma cópia bruta em baixa qualidade, já que é gravada diretamente em um DVD, além de haver o risco, segundo o entrevistado, da fita ficar presa na máquina e acontecer algo com ela, já que

[...] quando elas [as fitas] passam muito tempo sem ser utilizadas, fora o mofo, elas podem grudar, [...] enquanto você coloca no vídeo para ele tracionar, não consegue tracionar, ele não consegue puxar. Aí o que pode acontecer? Ele pode, 1) na melhor das hipóteses, simplesmente ejetar a fita, porque ele não conseguiu tracionar, ou ele pode forçar e quebrar a fita dentro do aparelho. [...] Eu vou ter que abrir o aparelho e tirar a fita manualmente, aí eu vou ter que emendar a fita.

Sobre os equipamentos, um dos principais empecilhos na digitalização do acervo é a sua obsolescência, já que esses aparelhos deixaram de ser fabricados a anos atrás. Segundo Edmondson e a *Academy of Motion Picture Arts and Sciences* (2017; 2009), com a evolução da tecnologia, os suportes analógicos foram deixados para trás, dando lugar ao digital, com isso, a preservação dos diversos formatos de fitas magnéticas foi ficando cada vez mais complexo, já que, as poucas máquinas em existência podem simplesmente parar de funcionar, e conseguir uma substituta tem se tornado cada vez mais difícil.

O entrevistado conta que a Casa não possui mais equipamentos para a reprodução das fitas de seu acervo, mas que sua aquisição está prevista no projeto, havendo a pretensão de adquirir “[...] no mínimo de quatro de cada. Pelo menos dos Betas e dos U-matic. Quatro funcionando [...] e pelo menos uns dois aparelhos, mesmo que eles estejam quebrados, para servir de peça de reposição.”

Afirmando que até mesmo as peças de reposição devem ser extraídas de aparelhos usados, já que também não há fabricação de tais peças atualmente, o que torna o processo ainda mais demorado e custoso, segundo o entrevistado,

[...] você não encontra mais principalmente no mercado brasileiro peças de reposição para dispositivos de leitura analógica. Pode ser que você encontre num mercado tipo mercado americano, mercado japonês, mercado canadense, porque lá o pessoal mantém durante bastante tempo essas peças de reposição. É [...] fácil, se você entra por exemplo num site de vendas como o Ebay, você encontra o pessoal vendendo o videocassete, videocassete VHS, videocassete Betacam, você encontra o pessoal vendendo até projetor 35mm funcionando. Aqui no Brasil você não encontra.

Outro custo ligado ao projeto está associado ao armazenamento digital dessas cópias. Serão utilizados discos rígidos para o armazenamento desses arquivos, segundo o entrevistado, o objetivo é manter pelo três cópias do mesmo vídeo guardadas, duas em alta

resolução e uma em resolução intermediária, para a disponibilização na internet, já que se vê necessário

[...] ter uma cópia com uma qualidade menor, para que a pessoa possa ter a possibilidade de assistir, se ela vai assistir no celular, se ela vai assistir no tablet ou no computador em casa, numa conexão wifi ou numa conexão de 4G [ou] 5G, essa cópia de disponibilização, ela fica numa qualidade razoável, mas mais baixa do que aquela que vai estar efetivamente guardada.

Essa linha de pensamento vai de acordo com a norma técnica IASA-TC 03, que diz respeito à salvaguarda de documentos audiovisuais, que afirma que é “[...] essencial manter pelo menos duas cópias de preservação digital, de preferência mais, e usar cópias adicionais feitas especialmente para acesso” (*International Association of Sound and Audiovisual Archives*, 2017, p. 16). Porém, esse processo é custoso, o entrevistado afirma que uma fita VHS de 60 minutos digitalizada em alta resolução, sem compressão, teria um arquivo de cerca de 14 gigabytes de armazenamento, tendo em vista uma segunda cópia de segurança e uma cópia de distribuição *online*, então estamos

[...] falando em [...] unidades de armazenamento [...] gigantes. E se eu pensar isso para a universidade como um todo? Terabytes e terabytes de armazenamento. Tudo bem, tem discos rígidos hoje de 240 terabytes [cerca de 2400 gigabytes]. Na faixa dos 50 mil reais [...], [a Casa] não precisar de um, vai precisar de seis. [...] É muito investimento e é muito cuidado para você ter. Você precisa investir também na questão da energia elétrica, dos nobreaks e tudo isso.

A preocupação em conseguir equipamentos funcionais para que seja feita a digitalização do acervo, mesmo que em outros países, o tempo gasto entre a escolha da fita a ser digitalizada até a conclusão de todos os processos e seu armazenamento, demonstra claramente o compromisso da instituição com a preservação de sua memória a longo prazo, mesmo com a falta de mão de obra que possa contribuir com a manutenção desses aparelhos.

5.4 Planejamentos futuros

O entrevistado forneceu alguns detalhes sobre o futuro do projeto, com a obra já em andamento, foram planejadas mudanças no ambiente de guarda do acervo da CAEO, foi mencionado anteriormente como a estrutura da Casa não era o ideal para o armazenamento desses documentos, tendo sinais de umidade e até cupins, porém, segundo o entrevistado, o novo espaço de guarda foi projetado especificamente para esse acervo, tendo o mobiliário adequado para os itens, além de climatização 24 horas e controle da umidade relativa do ar, seguindo as normas técnicas necessárias para garantir uma longa vida ao acervo.

Apesar do processo de digitalização ainda não ter sido iniciado, há uma expectativa de que o projeto de digitalização do acervo resulte no desenvolvimento de um repositório *online*, que disponibilizará parte desse acervo para o público, já que podem ocorrer questões com direitos de distribuição. Segundo o entrevistado, a instituição entrará em contato com os produtores das fitas, se os mesmos não desejarem que seus trabalhos sejam disponibilizados no repositório, o material será apenas digitalizado e guardado.

Seu repositório irá abranger todo o acervo da CAEO, desde as fitas, tidas como prioridade pelo entrevistado, até os negativos fotográficos e os DVDs, estes serão os últimos a serem “digitalizados”, por já serem digitais por natureza tornando o processo mais fácil que aquele da fita magnética.

Após a conclusão deste projeto, quando todo o acervo da CAEO estiver completamente digitalizado, organizado e catalogado, a próxima etapa planejada é começar a digitalizar outros acervos audiovisuais espalhados pela Universidade Federal do Ceará. O entrevistado menciona alguns acervos que podem vir a ser atendidos, tais como o Núcleo de Documentação e Laboratório de Pesquisa Histórica do Departamento de História da UFC (NUDOC), o Memorial da UFC e o acervo do Curso de Jornalismo da UFC.

Nota-se que o acervo da CAEO é bastante amplo e variado, e apesar de ser volumoso e de não ter um inventário completo, a instituição demonstra compromisso com a preservação e a difusão, não somente de seu próprio acervo audiovisual, mas também de outros da Universidade, planejando seu próprio repositório para abrigá-los, sendo para eles o que o sistema Pergamum é para seu Sistema de Bibliotecas da UFC, um polo de todas as produções presentes na universidade, ocupando um importante papel da difusão de sua memória institucional audiovisual.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A preservação de documentos audiovisuais pode ser considerado um campo de estudo recente dentro da Biblioteconomia e da Ciência da Informação, mas é tão importante quanto a preservação de qualquer outro tipo de documento, já que também lida com a preservação de informações e memória. Desde a criação do cinematógrafo pelos irmãos Lumière, produções audiovisuais têm sido utilizadas para registrar a história de um modo impossível para outros documentos, tendo sua própria linguagem. No entanto, por terem uma natureza frágil, exigem certos tipos de cuidados que dificultam e encarecem a sua preservação, porém, não os tornam menos importantes.

Este trabalho teve como objetivo compreender de que forma as práticas de preservação e conservação aplicadas a documentos audiovisuais podem estender sua longevidade e facilitar seu acesso, tendo como objeto de estudo a Casa Amarela Eusélio Oliveira, que passava por uma reforma no momento da pesquisa. Sendo realizada uma entrevista com um servidor técnico da Casa, foi possível obter informações sobre as mudanças planejadas para o acervo.

Com base na metodologia de análise de conteúdo de Laurence Bardin (2011), foi possível, a partir dos dados coletados durante a entrevista, compreender como a instituição planeja conduzir a preservação e conservação de seu volumoso acervo. Apesar de não ter sido possível a realização de uma visita técnica, por conta da reforma e do acondicionamento do acervo em um local isolado do público durante a mesma, a entrevista foi pertinente na obtenção de dados sobre a posição da CAEO quanto ao seu acervo.

Tendo identificado os tipos de documentos audiovisuais presentes na Casa, sendo em sua maioria fitas magnéticas e DVDs, foram identificados os desafios enfrentados em sua conservação, sendo os principais o acondicionamento desses suportes, já que cada tipo necessita de técnicas distintas, e o processo de digitalização, que pode ser custoso, por conta da obsolescência tecnológica de muitos desses documentos. Com a finalização das obras, virá um novo ambiente de reserva técnica, equipada com climatização contínua, monitoramento por câmeras, sensores de umidade e acesso restrito, mostrando avanço na infraestrutura da instituição e uma preocupação com a integridade física de seu acervo, a CAEO planeja conduzir uma higienização geral de todo o seu acervo, visando a sua digitalização integral.

Assim, foram compreendidas as técnicas de preservação e conservação empregadas pela CAEO à seus documentos audiovisuais, assim como foi possível identificar seus principais suportes físicos e os desafios envolvidos em sua preservação, como a obsolescência

de equipamentos de reprodução; foi descoberto como a CAEO planeja conduzir a preservação de seu acervo após sua reestruturação, tendo, após a reforma, uma reserva técnica pensada para esse acervo e com idealização de um repositório *online* para essas obras; e foi discutida a importância do documento audiovisual como patrimônio cultural e informacional, como foi constatado com o volume de memória institucional presente no acervo da CAEO. A análise conclui que, mesmo com dificuldades tecnológicas e orçamentárias, a CAEO está comprometida com a proteção e difusão de seu acervo para a sociedade, reconhecendo sua importância e relevância como um registro histórico.

Como sugestão para futuros estudos, recomenda-se o acompanhamento da digitalização e catalogação do acervo, assim como a construção do repositório especializado em audiovisual. Seria também pertinente expandir este tema de pesquisa para outras instituições com acervos audiovisuais, tanto públicas como comunitárias, a fim que se construa um panorama mais amplo da preservação audiovisual no Brasil.

REFERÊNCIAS

ACADEMY of Motion Picture Arts and Sciences. **O dilema digital 2**: perspectivas de cineastas independentes, documentaristas e Arquivos audiovisuais sem fins lucrativos. São Paulo: Instituto Butantan, 2015.

ACADEMY of Motion Picture Arts and Sciences. **O dilema digital**: questões estratégicas na guarda e no acesso a materiais cinematográficos digitais. [S. l.]: Cinemateca Brasileira: 2009.

ALMEIDA, Mariana Zampier de; ASSIS, João Marcus Figueiredo. Filmografia sobre freitito: o audiovisual como documento memorialístico. **Informação Arquivística**, v. 6, n. 2, 2017. Disponível em: <https://brapci.inf.br/v/93358>. Acesso em: 28 nov. 2024.

ANDERSEN, Thom. Eadweard Muybridge. **Comparative cinema**, v. 6, n. 11, p. 10-16, 2018. Disponível em: <https://raco.cat/index.php/Comparativecinema/article/view/347261/438443>. Acesso em 01 abr. 2025.

ARQUIVO NACIONAL (Brasil). **Dicionário Brasileiro de Terminologia Arquivística**. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2005.

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PRESERVAÇÃO AUDIOVISUAL (ABPA). **Plano Nacional de Preservação Audiovisual**. ABPA, 2023. Disponível em: <https://abpanet.org/plano-nacional-de-preservacao-audiovisual>. Acesso em: 20 abr. 2025.

BALLERINI, Frantjesco. **História do cinema mundial**. São Paulo: Summus Editorial, 2020. Acesso em: 01 abr. 2025.

BARDIN, Laurence. **Análise de conteúdo**. 1 ed. São Paulo: Edições 70, 2011.

BISPO, Isis Carolina Garcia. **Tempos Modernos**: manual de melhores práticas para a recuperação da informação cinematográfica. 2020. 104 f. Dissertação (Mestrado Profissional em Gestão da Informação e do Conhecimento) – Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, SE, 2020. Disponível em: <https://ri.ufs.br/jspui/handle/riufs/14186>. Acesso em: 28 nov. 2024.

BLANCO, Pablo Sotuyo (org.); SIQUEIRA, Marcelo Nogueira de (org.); VIEIRA, Thiago de Oliveira (org.). **Ampliando a discussão em torno de documentos audiovisuais, iconográficos, sonoros e musicais**. Salvador: EDUFBA, 2016. 170 p. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/20828>. Acesso em: 13 maio 2025.

BRASIL. **CONSELHO NACIONAL DE ARQUIVOS**. 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. Brasília, DF, 9 dez. 2014. Disponível em: <https://www.gov.br/conarq/pt-br/legislacao-arquivistica/resolucoes-do-conarq/resolucao-no-41-de-9-de-dezembro-de-2014>. Acesso em: 12 maio 2025.

BRASIL. **Lei nº 8.685, de 20 de julho de 1993**. Cria mecanismos de fomento à atividade audiovisual e dá outras providências. Brasília, DF, 20 jul. 1993. Disponível em:

https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/18685.htm. Acesso em: 12 maio 2025.

BRASIL. **Medida Provisória nº 2.228-1, de 6 de setembro de 2001**. Estabelece princípios gerais da Política Nacional do Cinema, cria o Conselho Superior do Cinema e a Agência Nacional do Cinema - ANCINE, institui o Programa de Apoio ao Desenvolvimento do Cinema Nacional - PRODECINE, autoriza a criação de Fundos de Financiamento da Indústria Cinematográfica Nacional - FUNCINES, altera a legislação sobre a Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional e dá outras providências. Brasília, DF, 6 set. 2001. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/MPV/2228-1.htm. Acesso em: 12 maio 2025.

BUARQUE, Marco Dreer. Estratégias de preservação de longo prazo em acervos sonoros e audiovisuais. In : ENCONTRO NACIONAL DE HISTÓRIA ORAL (9:2008; São Leopoldo, RS). **Anais...** Rio de Janeiro: Associação Brasileira de História Oral ; São Leopoldo, RS : UNISINOS, 2008. 9f. Disponível em: <https://hdl.handle.net/10438/6818>. Acesso em: 10 jun. 2024.

CAMARGO, Célia. Informação e memória: a cinemateca brasileira e o patrimônio histórico audiovisual. **Revista Acervo** (Arquivo Nacional), v. 16, n. 1, p.143-154, jan/jun, 2003. Disponível em: <https://brapci.inf.br/v/40686>. Acesso em: 10 jun. 2024.

CASA Amarela Eusélio Oliveira. **Universidade Federal do Ceará**, c2024. Disponível em: <https://www.ufc.br/cultura-e-arte/equipamentos-culturais/2047-casa-amarela-euselio-oliveira>. Acesso em: 10 dez. 2024.

CASTRO, Natália de. **Revisão de filmes**: manual básico. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 2023.

CHILD, Ben. Vast majority of Hollywood silent films lost forever, study confirms. **The Guardian**, 2013. Disponível em: <https://www.theguardian.com/film/2013/dec/04/american-silent-films-lost-forever>. Acesso em: 10 jun. 2024.

COELHO, Fernanda. **Manual de manuseio de películas cinematográficas**: procedimentos utilizados na Cinemateca Brasileira. 3. ed. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado; Cinemateca Brasileira, 2006.

CONSELHO NACIONAL DE ARQUIVOS (Brasil). Câmara Técnica de Documentos Audiovisuais, Iconográficos e Sonoros. **Glossário**. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2014. Disponível em: https://www.gov.br/conarq/pt-br/composicao/copy_of_camaras-tecnicas-setoriais-inativas/Glossario_CTDAISM_V1_1.pdf. Acesso em: 04 abr. 2025.

COSTA, Helton Luis Paulino de. Arquivos audiovisuais: filmes como documentos. **Ariús**: Revista de Ciências Humanas e Artes, v. 21, n. 2, 2015. Disponível em: https://www.ch.ufcg.edu.br/sites/arius/01_revistas/v21n2/00_ariús_v21_n2_2015_edicao_completa.pdf#page=87. Acesso em: 10 jun. 2024.

COXE, Augusto Lluís; SANTANA, Yanara Dorado. A preservação de arquivos audiovisuais: um olhar ao arquivo filmico da Cinemateca Nacional de Angola. **Revista Publicando**, v. 7,

n. 23, p. 35-49, 2020. Disponível em:
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7510859>. Acesso em: 10 jun. 2024.

EDMONDSON, Ray. **Arquivística audiovisual: filosofia e princípios**. UNESCO, 2017. Disponível em: <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000259258>. Acesso em: 23 set. 2023.

GALE, Mark. Unravelling the mystery of lost television. **National Science and Media Museum**, 2024. Disponível em:
<https://blog.scienceandmediamuseum.org.uk/unravelling-the-mystery-of-lost-television>. Acesso em: 17 dez. 2024.

GARCÍA, Alfonso Del Amo. **Clasificar para preservar**. Madrid: Cineteca Nacional, 2006.
GIL, Antônio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 6. ed. São Paulo: Atlas, 2017. 128 p. ISBN 978-85-97-01292-7.

GOMES, Tiago de Castro Machado. O Depósito Legal de obras audiovisuais no Brasil. **Imagofagia**, [S. l.], n. 22, p. 364–386, 2021. Disponível em:
<https://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/54>. Acesso em: 28 nov. 2024.

HILLS, Matt; GARDE-HANSEN, Joanne. Fandom's paratextual memory: Remembering, reconstructing, and repatriating “lost” Doctor Who. **Critical Studies in Media Communication**, v. 34, n. 2, p. 158-167, 2017. Disponível em:
<https://doi.org/10.1080/15295036.2017.1293276>. Acesso em: 12 dez. 2024.

INTERNATIONAL Association of Sound and Audiovisual Archives. **A Salvaguarda do Patrimônio Audiovisual: Ética, Princípios e Estratégia de Preservação**. Will Prentice e Lars Gaustad (ed.). 4. ed. [S. l.]: IASA, 2017.

JOST, Betina. **Plano de conservação e preservação dos documentos sonoros e audiovisuais da Orquestra Sinfônica da Universidade Federal de Santa Maria**. Dissertação (Mestrado em Patrimônio Cultural) - Centro de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Federal de Santa Maria. Rio Grande do Sul, 2020. Disponível em:
<http://repositorio.ufsm.br/handle/1/24282>. Acesso em: 17 mar. 2024.

MACAMBYRA, Marina. **Manual de catalogação de filmes da Biblioteca da ECA**. São Paulo: Serviço de Biblioteca e Documentação/ECA/USP, 2009. 68 p.

MACHADO, João Guilherme Nogueira; MENESES, Ines Aisengart; GRÁCIO, José Carlos Abbud; LEITE, Michael dos Santos; CARVALHO, Telma Campanha de. **Contextos e tendências para a preservação digital de audiovisuais**. In: ARELLANO, Miguel Ángel Márdero; ESTELA, Flor de Maria Silvestre; SANTOS, Alice da Silva dos (org.). Temas de pesquisa em preservação digital. Brasília, DF: **Ibict**, 2024. p. 84-111. Disponível em:
<https://www.arca.fiocruz.br/handle/icict/64244>. Acesso em: 28 nov. 2024.

MACHADO, João Guilherme Nogueira; BUARQUE, Marco Dreer; PONTES, Eliane Batista (org.); LOPES, Cleomar Huche; AZEVEDO, Leonardo Machado. **Plano de digitalização dos documentos videográficos da Videosaúde Distribuidora da Fiocruz**. Rio de Janeiro: Fundação Oswaldo Cruz, 2023. Disponível em:

<https://arca7.fiocruz.br/items/e9bd6606-548a-45ea-a504-a4930631af0d>. Acesso em: 28 mar. 2025.

MENDONÇA, Bruno da Cruz. **A preservação da produção audiovisual: a influência da era digital nos documentos de arquivos**. 2017. 83 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Arquivologia) – Instituto de Arte e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, 2017. Disponível em: <https://app.uff.br/riuff/handle/1/9587>. Acesso em: 31 mar. 2024.

MENEZES, Ines Aisengart. O profissional atuante na preservação audiovisual. **Museologia & Interdisciplinaridade**, [S. l.], v. 8, n. 15, p. 85–104, 2019. DOI: 10.26512/museologia.v8i15.24668. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/museologia/article/view/24668>. Acesso em: 10 jun. 2024.

MEY, Eliane Serrão Alves. **Não brigue com a catalogação!** Brasília: Briquet de Lemos / Livros, 2003. 186 p.

MINAYO, Maria Cecília de Souza. **Pesquisa social: teoria, método e criatividade**. 25. ed. Petrópolis: Vozes, 2012.

MOLESWORTH, Richard. **Wiped! Doctor Who's Missing Episodes**. [S. l.]: Telos, 2010.

MULKERN, Patrick. The hunt for the lost classics of Doctor Who: As the Time Lord's 50th anniversary approaches, RT launches a campaign to track down missing episodes from the 1960s. **Radio Times**, 8 dez. 2012. Disponível em: <http://www.radiotimes.com/news/2012-12-08/the-hunt-for-the-lost-classics-of-doctor-who1>. Acesso em: 9 maio 2025.

NUNES, Lucas Sant'ana. Estudo analisa papel do cinema na construção de identidades. **Plural – Observatório de Comunicação e Cidadania**, 2014. Disponível em: <https://www2.faac.unesp.br/blog/obsmidia/2014/08/31/estudo-enfoca-papel-do-cinema-na-construcao-de-identidades>. Acesso em: 18 mar. 2024.

OLIVEIRA, Angélica Gasparotto de. Preservação de acervo audiovisual. **Revista Ibero-Americana de Ciência da Informação**, v. 9 No 2, n. 2, 2016. Disponível em: <https://brapci.inf.br/v/75787>. Acesso em: 10 jun. 2024.

OLIVEIRA, Bernardo Jefferson de. Cinema e imaginário científico. **História, ciências, saúde-Manguinhos**, v. 13, p. 133-150, 2006. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0104-59702006000500009>. Acesso em: 3 abr. 2024.

OTLET, Paul. **Documentos e documentação**. Disponível em: <https://eocci.uff.br/documentos-e-documentacao>. Acesso em: 28 mar. 2025.

PEREIRA, Raul Kennedy Gondim. **Clube De Cinema de Fortaleza: sociabilidade intelectual e cultura cinematográfica na cidade de Fortaleza (1948-1963)**. 2017. 194f. - Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal do Ceará, Programa de Pós-graduação em História, Fortaleza (CE), 2017. Disponível em: <http://www.repositorio.ufc.br/handle/riufc/28971>. Acesso em: 8 dez. 2024.

PEREIRA, Stefânia Paula Fernandes. **Cinema na Nuvem**: a preservação e o acesso na era digital. 2018. 132 f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte. Disponível em: <http://hdl.handle.net/1843/LOMC-BBTMAU>. Acesso em: 28 nov. 2024.

RÁDIO CÂMARA. Primeira sala de cinema do brasil completa 120 anos. **Rádio Câmara**, 2017. Disponível em: <https://www.camara.leg.br/radio/programas/519325-primeira-sala-de-cinema-do-brasil-compl-eta-120-anos>. Acesso em: 8 abr. 2025.

REILLY, James M. **Guia do Image Permanence Institute (IPI) para armazenamento de filmes de acetato**. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2001. 2. ed. rev.

ROSA, Rafael Augusto Mendes; COSTA, Thiara de Almeida; MARQUES, Angelica Alves da Cunha. **Patrimônio documental da UnBTV**: organização, preservação e acesso aos documentos audiovisuais. In: CONGRESO ISKO ESPAÑA-PORTUGAL, 4., 2019, Barcelona. Disponível em: <https://www.repositorio.unb.br/handle/10482/35179>. Acesso em: 28 mar. 2025.

ROUSSEU, Jean-Yves; COUTURE, Carol. **Os fundamentos da disciplina arquivística**. 1. ed. Lisboa: Dom Quixote, 1998. 356 p.

SAMPIERI, Roberto Hernández; COLLADO, Carlos Fernández ; LUCIO, Pilar Baptista. **Metodologia de pesquisa**. 3. ed. São Paulo: McGraw-Hill, 2006.

SANTOS, Francisco Edvander Pires. **Análise e descrição de conteúdo audiovisual utilizando o software Evernote**. In: FERNANDES, Joana D'Arc Páscoa Bezerra; SANTOS, Francisco Edvander Pires (org.). Tópicos de inovação em bibliotecas e sistemas de informação: tendências, inquietações e possibilidades. Maringá, PR: Booknando, 2022. cap. 7. Disponível em: <http://www.repositorio.ufc.br/handle/riufc/66371>. Acesso em: 8 dez. 2024.

SANTOS, Francisco Edvander Pires. **Documentos e informações audiovisuais**: a teoria arquivística e as técnicas da Biblioteconomia aplicadas à organização de arquivos de TV. 2013. 57 f. TCC (Especialização) - Curso de Gestão de Documentos e Informações: teoria e prática arquivística, AVM Faculdade Integrada, 2013. Disponível em: <http://repositorio.ufc.br/handle/riufc/63696>. Acesso em: 1 mai. 2024.

SANTOS, Francisco Edvander Pires. **Gestão de acervos audiovisuais em repositórios**. 2018. 194 f. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) – Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação, Centro de Humanidades, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2018. Disponível em: <https://repositorio.ufc.br/handle/riufc/39305>. Acesso em: 26 jan. 2025.

SANTOS, Francisco Edvander Pires; FARIAS, Maria Giovanna Guedes; FEITOSA, Luiz Tadeu. Perfil profissional do bibliotecário em ambientes de informação audiovisual. **Biblos**: Revista do Instituto de Ciências Humanas e da Informação, v. 31, n. 2, p. 147-165, jun./dez. 2017. Disponível em: <http://www.repositorio.ufc.br/handle/riufc/32825>. Acesso em: 10 jun. 2024

SEEGER, Anthony. Uma história de dois arquivos: aquisição, preservação, digitalização e divulgação de acervos audiovisuais. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo, Brasil, n. 48, p. 31–52, 2009. Disponível em: <https://revistas.usp.br/rieb/article/view/34629>. Acesso em: 28 nov. 2024.

SOBRE. **Casa Amarela Eusélio Oliveira (CAEO)**, [s.d.]. Disponível em: <https://caeo.ufc.br/pt/sobre>. Acesso em: 10 dez. 2024.

SOUZA, Carlos Roberto Rodrigues de. **A cinemateca brasileira e a preservação de filmes no Brasil**. 2009. Tese (Doutorado em Estudo dos Meios e da Produção Mediática) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/T.27.2009.tde-26102010-104955>. Acesso em: 16 dez. 2024.

SOUZA, José Jullian Gomes de; CAJAZEIRA, Paulo Eduardo Silva Lins. Proposta de representação temática para o documento audiovisual jornalístico universitário. **Ciência da Informação**, v. 49, n., 2020. Disponível em: <https://brapci.inf.br/v/149766>. Acesso em: 28 nov. 2024.

SOUZA, José Jullian. Documentação Audiovisual na Ciência da Informação e Ciências da Comunicação. **Atoz: novas práticas em informação e conhecimento**, v. 10, n. 1, p. 15-24, 2021. Disponível em: <https://cip.brapci.inf.br/download/155790>. Acesso em: 15 jan. 2025.

TEIXEIRA, Lia Canola; GHIZONI, Vanilde Rohling. **Conservação preventiva de acervos**. Florianópolis: FCC, 2012. 74 p., il. (Coleção Estudos Museológicos, v. 1).

TEIXEIRA, Marcela Gonçalves. **Os desafios da organização do patrimônio documental arquivístico nos equipamentos culturais da Universidade Federal do Ceará**. 2015. 124f. – Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Programa de Pós-graduação em Políticas Públicas e Gestão da Educação Superior, Fortaleza (CE), 2015. Disponível em: <https://repositorio.ufc.br/handle/riufc/15816>. Acesso em: 8 dez. 2024.

UFC Informa. **UFC conquista R\$ 11 milhões em edital da FINEP destinado a projetos de modernização de acervos culturais e científicos**. Fortaleza, 12 fev. 2025. Disponível em: <https://www.ufc.br/noticias/19243-ufc-conquista-r-11-milhoes-em-edital-da-finep-destinado-a-projetos-de-modernizacao-de-acervos-culturais-e-cientificos>. Acesso em: 1 maio 2025.

UNESCO. Recommendation for the safeguarding and preservation of moving images. In: **Records of the General Conference, 21st session, Belgrade, 23 September to 28 October, Vol. 1, Resolutions**. Paris, France: UNESCO, 1980. p. 156-161. Disponível em: <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000114029.page=153>. Acesso em: 04 abr. 2025.

VAN BOGART, John W.C. **Armazenamento e manuseio de fitas magnéticas**. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2001. 2. ed. rev. ISBN 85-7009-044-7.

VASCONCELOS, Rosa Maria Gonçalves. **Análise tipológica dos registros videográficos masters das sessões plenárias do Senado Federal**. 2009. 2 v. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) - Universidade de Brasília, Brasília, 2009. Disponível em: <http://repositorio.unb.br/handle/10482/5931>. Acesso em: 28 nov. 2024.

VIANA, Italo Matheus Camelo. **Inspeção Predial**: estudo de caso da Casa Amarela Eusébio

Oliveira da Universidade Federal do Ceará. 2021. 134 f. Monografia (Graduação em Engenharia Civil) - Centro de Tecnologia, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2021. Disponível em: <http://repositorio.ufc.br/handle/riufc/74918>. Acesso em: 8 dez. 2024.

APÊNDICE A - ROTEIRO DE ENTREVISTA APLICADA

Seção 1: Identificação do acervo da Casa Amarela

1. Quais tipos de suportes audiovisuais estão presentes no acervo da Casa Amarela?
2. Qual a frequência de aquisição de novas fitas? E de descarte?
3. Há um inventário do acervo da Casa Amarela, que inclua informações sobre os formatos, datas de produção e conteúdo dos documentos?
 - > Se sim, é algo apenas interno ou pode ser acessado pelo público externo?
 - > Qual é o volume aproximado do acervo da CAEO, considerando todos os tipos de suportes?
4. Como funciona o processo de catalogação das fitas presentes no acervo? Quais são os tipos de informações guardadas?
5. O acervo está disponível para fins de pesquisa, exibição ou outros? Se sim, quais ações são realizadas para promover o acesso e a divulgação de seu acervo audiovisual?

Seção 2: Ações de Preservação e Conservação na Casa Amarela

6. São realizadas inspeções periódicas para verificar o estado de conservação dos documentos audiovisuais? Se sim, qual a frequência e os critérios utilizados?
7. Quais estratégias e práticas de conservação que a Casa Amarela implementa para garantir a segurança física do acervo contra agentes de deterioração?
 - > Controle ambiental (temperatura e umidade):
 - > Acondicionamento adequado dos materiais:
 - > Procedimentos específicos de manuseio:
8. A Casa Amarela possui equipamentos para a reprodução dos diferentes formatos presentes no acervo? Se sim, quais são as dificuldades encontradas em relação a degradação do material, obsolescência tecnológica, etc.
9. A Casa Amarela realiza ações como duplicação, digitalização ou procedimentos da mesma natureza com o acervo audiovisual como estratégia de preservação?
10. Quais critérios são utilizados para a seleção de materiais a serem digitalizados?
11. Em relação à pergunta anterior, a CAEO possui um laboratório de restauração e higienização próprio ou conta com serviços externos, ou parcerias com outras instituições, para a restauração de materiais audiovisuais?
12. Quais os principais tipos de danos identificados nos materiais do acervo?

13. Existem planos de contingência em caso de sinistros/acidentes (incêndio, inundações, etc.) que possam afetar o acervo audiovisual?
14. Como a Casa Amarela documenta os processos de preservação e conservação realizados em cada documento audiovisual? (Ex: registro de data da digitalização, formatos de arquivo gerados, intervenções de restauração, etc.)
15. A Casa Amarela está passando por uma reforma, no que essa reforma afetou o acervo?
16. A forma de armazenamento mudará depois da reforma? Se sim, de que forma irá mudar?