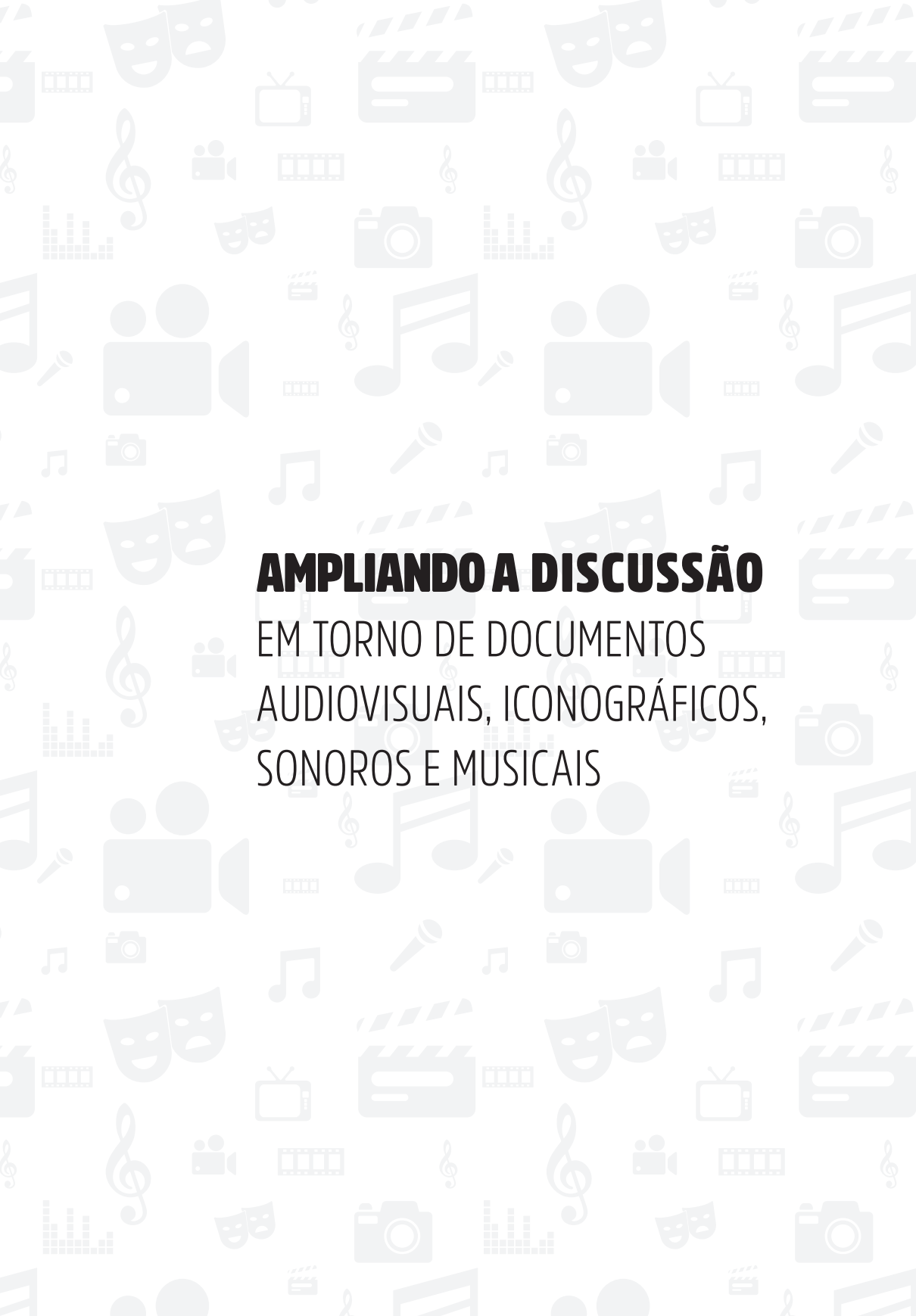


PABLO SOTUYO BLANCO
MARCELO NOGUEIRA DE SIQUEIRA
THIAGO DE OLIVEIRA VIEIRA
(ORGANIZADORES)

AMPLIANDO A DISCUSSÃO EM TORNO DE DOCUMENTOS AUDIOVISUAIS, ICONOGRÁFICOS, SONOROS E MUSICAIS



The background of the entire page is a repeating pattern of various media-related icons in a light gray color. These icons include film clapperboards, movie cameras, musical notes, treble clefs, film strips, microphones, and pairs of theatrical masks. The icons are scattered across the page, creating a textured, thematic backdrop for the text.

AMPLIANDO A DISCUSSÃO

EM TORNO DE DOCUMENTOS
AUDIOVISUAIS, ICONOGRÁFICOS,
SONOROS E MUSICAIS

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

REITOR

João Carlos Salles Pires da Silva

VICE-REITOR

Paulo César Miguez de Oliveira

ASSESSOR DO REITOR

Paulo Costa Lima



ESCOLA DE MÚSICA

DIRETOR

Heinz Karl Novaes Schwebel

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM MÚSICA**

COORDENADORA

Diana Santiago da Fonseca

**Acervo de
Documentação
Histórica Musical**



ACERVO DE DOCUMENTAÇÃO

HISTÓRICA MUSICAL

(ADoHM / SIBI-UFBA)

COORDENAÇÃO MUSICOLÓGICA

Pablo Sotuyo Blanco

APOIO



**EDITORA DA UNIVERSIDADE
FEDERAL DA BAHIA**

DIRETORA

Flávia Goulart Mota Garcia Rosa

CONSELHO EDITORIAL

Alberto Brum Novaes

Ângelo Szaniecki Perret Serpa

Caiuby Alves da Costa

Charbel Niño El Hani

Cleise Furtado Mendes

Dante Eustachio Lucchesi Ramacciotti

Evelina de Carvalho Sá Hoisel

José Teixeira Cavalcante Filho

Maria Vidal de Negreiros Camargo

PABLO SOTUYO BLANCO,
MARCELO NOGUEIRA DE SIQUEIRA
THIAGO DE OLIVEIRA VIEIRA
(ORGANIZADORES)

AMPLIANDO A DISCUSSÃO

EM TORNO DE DOCUMENTOS
AUDIOVISUAIS, ICONOGRÁFICOS,
SONOROS E MUSICAIS

Salvador
EDUFBA
2016

2016, autores

Direitos dessa edição cedidos à Edufba.

Feito o Depósito Legal

Grafia atualizada conforme o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990, em vigor no Brasil desde 2009.

CAPA E PROJETO GRÁFICO

Genivaldo Oliveira

REVISÃO

Letícia Rodrigues

NORMALIZAÇÃO

Maria Raquel Gomes Fernandes

Sistema de Bibliotecas – UFBA Ficha Catalográfica

Ampliando a discussão em torno de documentos audiovisuais, iconográficos, sonoros e musicais / Pablo Sotuyo Blanco, Marcelo Nogueira de Siqueira e Thiago de Oliveira Vieira (Organizadores). – Salvador: EDUFBA, 2016.

170 p. : il. col. 210;

ISBN 978-85-232-1526-2

Inclui bibliografia.

I. Documentos Audiovisuais. 2. Documentos Iconográficos. 3. Documentos Sonoros. 4. Documentos Musicais. 5. Recursos audiovisuais. 6. Arquivos sonoros. 7. Catalogação – Manuscritos de música. 8. Música – Terminologia. I. Sotuyo Blanco, Pablo. II. Siqueira, Marcelo Nogueira de. III. Vieira, Thiago de Oliveira.

CDD 025.172

CDU 026.06

EDITORA AFILIADA À



Editora da UFBA

Rua Barão de Jeremoabo

s/n – Campus de Ondina

40170-115 – Salvador – Bahia

Tel.: +55 71 3283-6164

Fax: +55 71 3283-6160

www.edufba.ufba.br

edufba@ufba.br

Sumário

- 7 **Apresentação**
Jaime Antunes da Silva
- 11 **Prefácio**
Rubens Ribeiro Gonçalves da Silva
- 17 **A Câmara Técnica de Documentos Audiovisuais,
Iconográficos, Sonoros e Musicais do Conselho
Nacional de Arquivos**
Marcelo Nogueira de Siqueira
- 29 **Reflexões sobre o fazer e o pensar arquivístico
relativos aos documentos audiovisuais, iconográficos
e sonoros**
Marcelo Nogueira de Siqueira
- 47 **Os documentos audiovisuais, iconográficos e sonoros:
uma análise dos atores e suas produções acadêmicas**
Thiago de Oliveira Vieira
- 73 **Documentação musical e musicográfica:
em prol de uma terminologia necessária**
Pablo Sotuyo Blanco

117	Considerações sobre o televisual <i>Rafael de Luna Freire</i>
137	O papel da indexação na recuperação da informação em arquivos <i>Mariane Costa Pinto</i>
147	Os cinejornais da Agência Nacional <i>Antonio Laurindo dos Santos Neto</i>
167	Sobre os autores

Apresentação

Jaime Antunes da Silva

Presidente do Conselho
Nacional de Arquivos
(CONARQ)

A Lei nº 8.159, de 8 de janeiro de 1991, a chamada “Lei de Arquivos”, dispõe sobre a política nacional de arquivos públicos e privados. Em seu primeiro artigo, estabelece que é dever do poder público a gestão documental e a proteção especial dos documentos de arquivo, como instrumento de apoio à administração, à cultura, ao desenvolvimento científico e como elemento de prova e informação.

O Conselho Nacional de Arquivos (CONARQ) foi criado pelo artigo 26 da Lei nº 8.159, de 8 de janeiro de 1991, e regulamentado pelo Decreto nº 4.073, de 3 de janeiro de 2002, como órgão colegiado, vinculado ao Arquivo Nacional, tendo por finalidade definir a política nacional de arquivos públicos e

privados, bem como exercer orientação normativa visando à gestão documental e à proteção especial aos documentos de arquivo. Compete ao CONARQ, dentre outras atribuições, o estabelecimento de diretrizes para o funcionamento do Sistema Nacional de Arquivos (SINAR), propor normas para o aperfeiçoamento e a implementação da política nacional de arquivos, estimular programas de gestão, de preservação de documentos e da implantação de sistemas de arquivos públicos, assim como identificar os arquivos privados de interesse público e social. O CONARQ poderá constituir câmaras técnicas, câmaras setoriais e comissões especiais, com a finalidade de elaborar estudos, normas e outros instrumentos necessários à implementação da política nacional de arquivos públicos e privados e ao funcionamento do SINAR.

Em 27 de maio de 2010, através da Portaria nº 90 do CONARQ, o presidente do Conselho Nacional de Arquivos, no uso de suas atribuições legais, cria a Câmara Técnica de Documentos Audiovisuais, Iconográficos e Sonoros (CTDAIS), com a finalidade de realizar estudos, propor normas e procedimentos no que se refere à terminologia, à organização, ao tratamento técnico, à guarda, à preservação, à destinação e ao acesso de documentos imagéticos e sonoros, bem como orientar as instituições na elaboração de projetos que possam resultar em financiamento para a organização, preservação e acesso de seus acervos e para a constituição e/ou modernização de instituições voltadas para a sua guarda, preservação e acesso. Para tanto, foram convidados diversos especialistas nesses temas, oriundos de instituições, estados e áreas do conhecimento diversas.

A CTDAIS vem promovendo, desde sua criação, uma série de discussões e ações acerca dos temas de sua atuação, realizando seminários, ministrando oficinas, realizando visitas técnicas e elaborando propostas. Além disso, seus membros desenvolvem pesquisas acadêmicas e científicas próprias que, mesmo sendo reflexões individuais, são compartilhadas no âmbito da câmara técnica.

Esta publicação contempla algumas dessas abordagens em forma de artigos, que refletem e propõem sobre temas ligados aos documentos audiovisuais, iconográficos, sonoros e musicais, contribuindo para que a comunidade ligada a esses assuntos disponha do conteúdo referente às pesquisas e debates contemporâneos da área.

Rio de Janeiro, 20 de junho de 2015.

Prefácio

Rubens Ribeiro Gonçalves da Silva

Professor titular do Instituto de Ciência da
Informação da Universidade Federal da Bahia

Durante alguns anos, tive a satisfação de fazer parte da plenária do Conselho Nacional de Arquivos (CONARQ), na condição de representante das instituições mantenedoras de curso superior de arquivologia. Participei do CONARQ por quatro anos, de dezembro de 2005 a agosto de 2007, na condição de suplente, muito ativo, no entanto, devido às diversas vezes em que fui convocado para substituir a representante titular, seguidamente impossibilitada de estar presente, e de agosto de 2007 a agosto de 2009, como representante titular. Um pouco antes, em abril de 2009, fui designado pelo então presidente do CONARQ, professor Jaime Antunes da Silva, diretor-geral do Arquivo Nacional, para integrar a Comissão Especial que procederia à análise e elaboração de parecer sobre o então Projeto de Lei que regulava o acesso a informações, com

o objetivo de apresentar à Casa Civil da Presidência da República subsídios para seu aperfeiçoamento, hoje já instituído na legislação federal com a Lei nº 12.527, de 18 de novembro de 2011. Pude testemunhar que a Presidência do CONARQ sempre esteve atenta a tudo que pudesse ser feito em prol do benefício dos arquivos e da documentação arquivística no Brasil. E sempre será pouco o tudo que se puder fazer, num país tropical gigante como o nosso.

Foi também no mês de agosto de 2009 que a Coordenação de Documentos Audiovisuais e Cartográficos (Codac) do Arquivo Nacional encaminhou à plenária do CONARQ, por meio de Nota Técnica, a solicitação de criação da Câmara Técnica de Documentos Audiovisuais, Iconográficos e Sonoros (CTDAIS). Poucos meses depois, em dezembro do mesmo ano, a proposta foi apresentada à plenária, quando recebeu sugestões de ajustes de nomenclatura e de alguns objetivos, sendo então aprovado o mérito da solicitação.

Em agosto de 2011 retornei ao rico convívio no CONARQ, para minha alegria, ao ser convidado a integrar, como membro presencial, a Câmara Técnica de Capacitação de Recursos Humanos (CTCRH). Desde então vimos procurando estreitar os laços com a CTDAIS, tanto na esfera interna do próprio CONARQ, procurando aproximá-la da CTCRH, presidida por Adriana Cox Hollós, quanto no âmbito da pesquisa científica conduzida pelo Grupo de Estudos sobre Cultura, Representação e Informação Digitais, o Grupo CRIDI, estabelecido no Instituto de Ciência da Informação da Universidade Federal da Bahia (ICI/UFBA), em conformidade com o Diretório de Grupos de Pesquisa da Plataforma Lattes, do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), do Ministério da Ciência, Tecnologia e Inovação. A pesquisa em execução atualmente no Grupo CRIDI, no campo da documentação pública arquivística audiovisual, conta com a inestimável colaboração da CTDAIS.

Conforme indica neste livro Marcelo Nogueira de Siqueira, atual coordenador da Codac e presidente da CTDAIS entre 2010 e 2015, a finalidade da desejada câmara técnica era a de “realizar estudos, propor normas e procedimentos no que se refere à terminologia, à organização,

ao tratamento técnico, à guarda, à preservação, à destinação e ao acesso de documentos imagéticos e sonoros”. Indo além, a ideia se ampliava bastante na intenção de promover a orientação a instituições que desejassem elaborar projetos que pudessem “resultar em financiamento para a organização, preservação e acesso de seus acervos e para a constituição e/ou modernização de instituições voltadas para a sua guarda, preservação e acesso”. Em 27 de maio de 2010, a CTDAIS foi enfim criada pela Portaria nº 10 do CONARQ. Uma vitória comemorada por todos.

Não tive a oportunidade de atuar mais efetivamente nesse período entre a apresentação da Nota Técnica e a efetiva criação da CTDAIS, considerando o fim de meu mandato como representante titular na plenária do CONARQ. Aqui, no entanto, tenho a imensa satisfação de participar desta primeira publicação da CTDAIS, agora já consolidada... ou quase, já que novos enfoques vêm sendo desenvolvidos em seu âmbito, com relação aos documentos musicais e aos documentos musicográficos. Um importante debate, aqui exposto, nesta alvissareira publicação, para nosso aprofundamento e reflexão.

O trabalho em uma câmara técnica do CONARQ é sempre um grande aprendizado coletivo, um qualificado exercício de diálogos que resultam em produtos necessários ao cotidiano arquivístico. E quando digo coletivo, me refiro ao clima que caracteriza o fazer da própria Câmara Técnica, que reúne profissionais de alto nível técnico e acadêmico, de diferentes frentes de ação profissional, mas também em seu amplo alcance, aos benefícios enormes que aporta a toda a sociedade brasileira, suas instituições, organizações, empresas – entidades públicas ou privadas –, em especial às coletividades arquivística e acadêmica.

O mérito da publicação de *Ampliando a discussão em torno de documentos audiovisuais, iconográficos, sonoros e musicais*, organizada por Pablo Sotuyo Blanco, Marcelo Nogueira de Siqueira e Thiago de Oliveira Vieira, numa grata e estimulante parceria entre o Arquivo Nacional, o CONARQ e a Editora da Universidade Federal da Bahia (Edufba), merece ser saudado com muita reverberação. Os capítulos que a compõem, com

brilhantismo, serão certamente recebidos – nas universidades, em seus setores arquivísticos e em suas salas de aula, e em todos os lugares em que aquela documentação for foco de atenção – com grande interesse. Afinal, o fato de abordarmos a temática de documentos como os audiovisuais, os sonoros, os iconográficos, os musicais e os musicográficos, pela via institucional do Arquivo Nacional do Brasil e do Conselho Nacional de Arquivos, nos torna parte de um debate mundial da maior relevância atualmente.

Em seus dois primeiros capítulos, a obra reúne elementos históricos e conceituais fundamentais, bem como referências ao pensamento filosófico que trazem profundidade epistêmica ao conhecimento que se produz no âmbito da arquivologia. Na sequência, temos a oportunidade de conhecer o resultado de uma interessante investigação empírica acerca da pesquisa e das publicações acadêmicas relativas a temas que caracterizam o cotidiano da CTDAIS, através do mapeamento que o autor realiza, criando muitas frentes de atenção e muitos estímulos, uma verdadeira provocação ao avanço produtivo e conceitual e à compreensão sobre o que fazemos. O quarto capítulo nos oferece uma profunda e densa reflexão, epistêmica e técnica, necessária, original, trazida à tona por pesquisador internacionalmente reconhecido no campo da musicologia, acerca da terminologia que envolve a produção documental no campo da música, documentação complexa por natureza, pois surgida em meio à criação artística, mas também científica. A obra prossegue abordando, de forma muito clara e esclarecedora, as ontologias que diferenciam o cinema e a televisão, numa construção textual que promove e consolida um conhecimento por intermédio da comparação e da história das tecnologias, de uma forma que certamente provoca grande interesse em todas as categorias de leitores(as), que acredito concluirão a leitura do texto com vontade de lutar pela preservação dos acervos televisivos e cinematográficos do país, tamanha a qualidade impressa na elaboração do texto. A indexação, segmento técnico e político de imensa relevância para a recuperação da informação arquivística, também é abordada na coletânea, com vasto re-

ferenciamento de fontes, proveniente tanto do que poderíamos, talvez, chamar de autores clássicos que tratam da temática, como da produção mais contemporânea do século XXI, possibilitando-nos a compreensão de conhecimentos que se complementam, advindos de duas subáreas irmãs que constituem a área da ciência da informação: a biblioteconomia e a arquivologia. Concluindo a coletânea, um interessantíssimo texto, adaptado de uma dissertação de mestrado, nos traz um tema, tanto pelo viés histórico como técnico e conceitual, identificado pelo autor como representante do maior conjunto de imagens em movimento do Arquivo Nacional, os cinejornais da Agência Nacional, ofertando-nos a todos uma sintética e rica fonte de consulta imediata, com muitos estímulos para um aprofundamento maior.

Esperemos que esta não seja uma obra isolada, que a CTDAIS insista nesse caminho da geração de coletâneas, produzidas com regularidade, que lhe tragam visibilidade ainda maior, por meio do uso de suas publicações em salas de aula e em arquivos. Esperemos que as demais câmaras técnicas do CONARQ, e também suas câmaras setoriais, vejam aí a motivação para uma opção de mais forte envolvimento social para com a luta que travam em prol da documentação arquivística brasileira.

Salvador, 13 de junho de 2015.

A Câmara Técnica de Documentos Audiovisuais, Iconográficos, Sonoros e Musicais do Conselho Nacional de Arquivos

Marcelo Nogueira de Siqueira

Introdução

O Arquivo Nacional, órgão integrante da estrutura do Ministério da Justiça, tem como missão implementar e acompanhar a política nacional de arquivos, por meio da gestão, do tratamento técnico, da preservação e da divulgação do patrimônio documental do poder público. Criado em 1838, o Arquivo Nacional reúne um acervo, do século XVI aos nossos dias, de valor inestimável como fonte de informação e pesquisa. A Instituição tem sob sua guarda cerca de 60 quilômetros de documentos textuais, dois milhões de

documentos iconográficos, 50 mil mapas e plantas, 130 mil documentos audiovisuais, 15 mil documentos sonoros e três mil documentos musicais.

Devido à importância do Arquivo Nacional e à presença constante de seus servidores em congressos, seminários, cursos e eventos das mais variadas naturezas, as demandas e dúvidas de outras instituições, arquivistas e profissionais de áreas diversas frequentemente são encaminhadas ao órgão, para que este se manifeste ou indique procedimentos referentes ao processamento técnico da informação e ações de preservação.

A proposta de criação de uma câmara técnica que contemplasse os documentos de imagem e som surgiu a partir de discussões de técnicos da Coordenação de Documentos Audiovisuais e Cartográficos do Arquivo Nacional, que iniciaram o debate acerca das necessidades específicas da área. Outras instituições e profissionais já discutiam sobre o tema, principalmente em questões específicas, como no âmbito da preservação, por exemplo. Entretanto, foi verificada a inexistência, dentro do Conselho Nacional de Arquivos, de discussões que abordassem objetivamente os documentos de imagem e de som. É sabido que câmaras técnicas sobre classificação, descrição e preservação, dentre outras, debatiam e produziam procedimentos que subsidiavam as práticas no tratamento documental como um todo, inclusive da documentação dita “especial”, aquela que

[...] em linguagem não textual, em suporte não convencional, ou, no caso de papel, em formato e dimensões excepcionais, que exige procedimentos específicos para seu processamento técnico, guarda e preservação, e cujo acesso depende, na maioria das vezes de intermediação tecnológica. (ARQUIVO NACIONAL, 2005, p. 75)

Todavia, esses estudos, por mais que colaborassem na consolidação das práticas arquivísticas e normalizasse as ações de tratamento, não puderam preencher as lacunas referentes às necessidades e anseios da área.

A produção bibliográfica sobre o assunto também é escassa, limitando-se a poucos manuais, catálogos, capítulos de livros, estudos de caso e comunicações científicas, além de algumas monografias, dissertações e teses.

Em algumas áreas, como a ciência da informação, antropologia, sociologia, comunicação social e história, existem férteis discussões de forte conotação teórica, da mesma forma que na arquivologia e biblioteconomia os preceitos, normas e práticas gerais estão cada vez mais consolidados. Contudo, no campo da documentação audiovisual, iconográfica e sonora, no que diz respeito à terminologia e tratamento arquivístico, não há produção significativa capaz de estabelecer metodologia própria e padronizada.

Somente em um fórum específico seria possível identificar, discutir, analisar, propor e estabelecer padrões e procedimentos que pudesse normalizar o tratamento arquivístico desses documentos, bem como estabelecer uma terminologia própria. Identificou-se no Conselho Nacional de Arquivos o local apropriado para esse trabalho.

O Conselho Nacional de Arquivos (CONARQ)

A Lei nº 8.159, de 8 de janeiro de 1991, a chamada “Lei de Arquivos”, dispõe sobre a política nacional de arquivos públicos e privados. Em seu primeiro artigo, estabelece que é dever do poder público a gestão documental e a proteção especial a documentos de arquivo, como instrumento de apoio à administração, à cultura, ao desenvolvimento científico e como elemento de prova e informação.

O Conselho Nacional de Arquivos (CONARQ) foi criado pelo artigo 26 da Lei nº 8.159 e regulamentado pelo Decreto nº 4.073, de 3 de janeiro de 2002, como órgão colegiado, vinculado ao Arquivo Nacional, tendo por finalidade definir a política nacional de arquivos públicos e privados, bem como exercer orientação normativa visando à gestão documental e à proteção especial aos documentos de arquivo. Compete ao CONARQ, dentre outras atribuições, o estabelecimento de diretrizes para o funcionamento do Sistema Nacional de Arquivos (Sinar), propor normas para o aperfeiçoamento e a implementação da política nacional de arquivos, estimular programas de gestão e de preservação de documentos, implantação de

sistemas de arquivos públicos, além de identificar os arquivos privados de interesse público e social. O CONARQ poderá constituir câmaras técnicas e comissões especiais, com a finalidade de elaborar estudos, normas e outros instrumentos necessários à implementação da política nacional de arquivos públicos e privados e ao funcionamento do Sinar, bem como câmaras setoriais, visando identificar, discutir e propor soluções para questões temáticas que repercutem na estrutura e organização de segmentos específicos de arquivos, interagindo com as câmaras técnicas.

Até o presente momento existem as câmaras técnicas de avaliação de documentos, de capacitação de recursos humanos, de classificação de documentos, de documentos eletrônicos, de preservação de documentos, de normalização da descrição arquivística e de paleografia e diplomática, além das câmaras setoriais sobre arquivos de empresas privatizadas ou em processo de privatização, arquivos de instituições de saúde, arquivos do judiciário, arquivos municipais, arquivos de arquitetura, engenharia e urbanismo e sobre arquivos privados.

A Câmara Técnica de Documentos Audiovisuais, Iconográficos e Sonoros (CTDAIS)

Considerando a inexistência de uma terminologia própria e normalizada referente à documentação audiovisual, iconográfica e sonora, que o tratamento técnico desses documentos carece de metodologia específica, que as instituições arquivísticas e não arquivísticas não possuem critérios definidos e padronizados de avaliação dessa documentação, que a descrição arquivística referente a esses documentos necessita de especificidades próprias e que esses documentos, por possuírem características particulares, necessitam de procedimentos específicos para sua guarda e preservação, foi criada a CTDAIS.

Ela foi solicitada ao Conselho Nacional de Arquivos, através de Nota Técnica da Coordenação de Documentos Audiovisuais e Cartográficos do Arquivo Nacional, em agosto de 2009, com a finalidade de realizar estudos,

propor normas e procedimentos no que se refere à terminologia, à organização, ao tratamento técnico, à guarda, à preservação, à destinação e a acesso de documentos imagéticos e sonoros, bem como orientar as instituições na elaboração de projetos que possam resultar em financiamento para a organização, preservação e acesso de seus acervos, assim como para a constituição e/ou modernização de instituições voltadas para a sua guarda, preservação e acesso.

Essa proposta foi apresentada e discutida em Plenário durante a 55^a reunião ordinária do CONARQ, realizada em 15 de dezembro de 2009, quando foram feitas algumas considerações e sugestões a respeito da nomenclatura da câmara, de alguns de seus objetivos e se deveria ser técnica ou setorial. Contudo, o mérito da solicitação foi aprovado.

Em relação ao nome da câmara, cabe esclarecer que, após pesquisas e debates, optou-se pela designação mais ampla possível, que não provocasse dúvidas quanto à inclusão ou não de determinados gêneros documentais, que transmitisse a ideia de igualdade na atenção dada aos seguimentos ali indicados e que estivesse amparada pelos dicionários arquivísticos e da língua portuguesa.

O termo “audiovisual”, no sentido de documento, tem seu significado nos dicionários arquivísticos e da língua portuguesa como a associação do som com a imagem. Exemplos:

- Audiovisual: “Diz-se da mensagem constituída da combinação de som e imagem” (FERREIRA, 2009, p. 228);
- Audiovisual: “Que se destina a ou visa estimular os sentidos da audição e da visão simultaneamente” (diz-se de qualquer comunicação, mensagem, recurso, material etc.) (HOUAISS; VILLAR, 2009, p. 220);
- Documento audiovisual: “Gênero documental integrado por documentos que contêm imagens, fixas ou em movimento, e registros sonoros, como filmes e fitas videomagnéticas” (ARQUIVO NACIONAL, 2005, p. 73);

- Documentação audiovisual: “gênero documental que utiliza como linguagem básica a associação do som e da imagem” (CAMARGO; BELLOTO, 1996, p. 27);
- Documento audiovisual: “documento que reproduz imagens fixas ou móveis, bem como registros sonoros em qualquer suporte, e que exige equipamento apropriado para ser visualizado ou executado” (CUNHA; CAVALCANTI, 2008, p. 133);
- Documentação audiovisual: “registro associado de som e imagem, para formar um tipo específico de documentos”. (CUNHA; CAVALCANTI, 2008, p. 131)

Existe também a multiplicidade de usos e significados na utilização da expressão “documentos audiovisuais”. Em algumas instituições, ela se refere apenas aos documentos de imagens em movimento, em outras aos documentos de imagem, fixa ou em movimento e, em algumas, aos documentos de imagens em movimento, iconográficos e/ou sonoros. Para a elaboração da proposta da câmara técnica, levou-se em consideração o significado de “audiovisual” como a associação do som e da imagem, ou seja, o documento que contenha tanto som como imagens (com exceção aos filmes silenciosos, conhecidos popularmente como “filmes mudos”).

A terminologia “documento especial” foi descartada, pois caiu em desuso na arquivologia, embora ainda conste nos dicionários e livros da área e de ser utilizado por algumas instituições. Além disso, outros documentos tidos como “especiais”, como os cartográficos, por exemplo, não seriam objeto da câmara. Pensou-se em “documentos imagéticos e sonoros” ou “de som e imagem”. Contudo, o termo “imagético” não está consagrado na prática arquivística e nenhum dicionário da área tem esse termo, embora o Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa o descreva como o “que se exprime por imagem”. (HOUAISS; VILLAR, 2009, p. 1048) Da mesma forma, não há nos dicionários arquivísticos os termos “documento de som” e “documentos de imagem”. Optou-se, portanto, na manutenção da ideia original de indicar, de forma clara e amparada pelos

dicionários arquivísticos, os termos “documentos audiovisuais”, “documentos iconográficos” e “documentos sonoros”. Sendo:

- Documento audiovisual: “Gênero documental integrado por documentos que contêm imagens, fixas ou em movimento, e registros sonoros, como filmes e fitas videomagnéticas” (ARQUIVO NACIONAL, 2005, p. 73);
- Documento iconográfico: “gênero documental integrado por documentos que contêm imagens fixas, impressas, desenhadas ou fotografadas, como fotografias e gravuras” (ARQUIVO NACIONAL, 2005, p. 76);
- Documento sonoro: “registro sonoro, como disco e fita audiomagnética”. (ARQUIVO NACIONAL, 2005, p. 76)

O nome da câmara técnica suscitou a questão da terminologia da área, que não era normalizada e foi objeto primeiro do plano de trabalho da câmara. Um exemplo dessa discussão foi apresentado pelo professor Pablo Sotuyo Blanco, um de seus membros, que indicou a necessidade de inclusão do termo “documento musical”, pois nem todo documento sonoro é musical e nem todo documento musical é sonoro, como as partituras, por exemplo. Essa proposta foi discutida e aprovada pela câmara técnica que, a partir de então, passou a ter os documentos musicais dentre seus objetos de estudos.

Outra sugestão, acatada pelo CONARQ, foi a inclusão de outros objetivos na realização de estudos e na proposição de normas e procedimentos no que se refere à intervenção técnica sobre produção, classificação, avaliação e uso dos referidos documentos.

Em relação à classificação da Câmara, se técnica ou setorial, foi solicitado pelos conselheiros do CONARQ ao proponente, ou seja, à Coordenação de Documentos Audiovisuais e Cartográficos do Arquivo Nacional, que elaborasse parecer indicando a categoria que mais se adequasse aos interesses e objetivos da câmara.

Enquanto as câmaras setoriais visam identificar, discutir e propor soluções para questões temáticas que repercutem na estrutura e organização de segmentos específicos de arquivo (lembrando que as existentes são sobre arquivos de empresas privatizadas, arquivos médicos, do judiciário, municipais, de arquitetura, engenharia e urbanismo e, portanto, são constituídas sobre o setor em que os arquivos são produzidos e/ou acumulados), as câmaras técnicas visam elaborar estudos e normas necessárias à implementação da política nacional de arquivos públicos e privados (lembrando, ainda, que as existentes são sobre avaliação, recursos humanos, classificação, preservação, descrição e documentos eletrônicos, e que, portanto, constituem-se sobre o estudo e o estabelecimento de normas sobre os grandes temas da arquivologia, independente de setores ou segmentos de arquivos). Destarte, no parecer oportunamente elaborado, foi considerado que a câmara então proposta deveria ser constituída na forma de câmara técnica, pois esta se propõe a elaborar estudos e normas, não está relacionada a um determinado setor ou segmento, pois imagens fixas e em movimento e registros sonoros são encontrados em inúmeros conjuntos documentais de arquivos médicos, de engenharia, públicos, privados, eletrônicos etc., e que a única câmara existente referente especificamente a um gênero documental, a de Documentos Eletrônicos, é uma câmara técnica.

Em 27 de maio de 2010, através da Portaria nº 90 do CONARQ, o presidente do Conselho Nacional de Arquivos, no uso de suas atribuições legais, cria a Câmara Técnica de Documentos Audiovisuais, Iconográficos e Sonoros.

O Boletim Interno do CONARQ nº 29, através de Portaria de 20 de julho de 2010, informa que foi designado, *ad referendum* do plenário no CONARQ, 12 especialistas para compor a referida Câmara Técnica: Alex Pereira de Holanda (Arquivo Nacional), Ana Maria Mauad de Sousa Andrade Essus (Universidade Federal Fluminense), Ana Maria Saramago Marques Pereira (Arquivo Nacional), Carlos Beni Borja (produtor musical), Carlos Roberto de Souza (Cinemateca Brasileira), Joaquim Marçal

Ferreira de Andrade (Biblioteca Nacional), Marcelo Nogueira de Siqueira (Arquivo Nacional), Marco Dreer Buarque (Fundação Getúlio Vargas), Pablo Sotuyo Blanco (Universidade Federal da Bahia), Paulo César Boni (Universidade Estadual de Londrina), Rafael de Luna Freire (Associação Brasileira de Preservação Audiovisual) e Thiago Oliveira Vieira (Arquivo Nacional). A escolha desses nomes obedeceu a três critérios: de especialização profissional na área; formação acadêmica; e produção científica. Procurou-se o equilíbrio entre os membros escolhidos em relação aos gêneros documentais contemplados pela câmara técnica, bem como entre arquivistas e não arquivistas, instituições e universidades. Contudo, todos os membros tinham conhecimento e experiência no tratamento documental, além de serem especialistas em suas áreas de atuação. No decorrer dos últimos anos, alguns integrantes passaram da condição de membros presenciais para membros correspondentes e três novos especialistas passaram a integrá-la: os arquivistas Antonio Laurindo dos Santos Neto e Sergio Miranda de Lima, e a bibliotecária Mariane Costa Pinto, todos do Arquivo Nacional.

Em sua breve trajetória, a CTDAIS elaborou a primeira versão de seu Glossário, publicada em 2014. Também realizou inúmeros eventos para discutir questões referentes aos temas de sua abrangência, prestou assistência técnica de forma presencial e remota, ministrou diversas palestras e oficinas gratuitas (tendo atendido a mais de mil participantes, principalmente estudantes de graduação e profissionais da área) e elaborou uma proposta de resolução que contemplasse arquivisticamente os documentos audiovisuais, iconográficos, sonoros e musicais. Tal proposta foi estudada pelo plenário do CONARQ e aprovada como a Resolução nº 41, de 9 de dezembro de 2014, 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 Sinar, visando a sua preservação e acesso. Atualmente, a CTDAIS vem redigindo diretrizes sobre procedimentos de digitalização, preservação digital e tratamento arquivístico. (BRASIL, 2014)

Como forma de divulgar suas ações e os temas de seu interesse, a CTDAIS ingressou em redes sociais em 2013.

Conclusão

A criação da Câmara Técnica de Documentos Audiovisuais, Iconográficos e Sonoros representou um marco para uma nova abordagem no tratamento técnico desses documentos, bem como dos documentos musicais. São inúmeras questões, dúvidas e um incontável número de ações e abordagens que devem ser identificadas, conhecidas, analisadas, discutidas e padronizadas conforme necessidades arquivísticas.

A Resolução nº 41 do CONARQ é considerado o derradeiro passo para que, finalmente, os documentos audiovisuais, iconográficos, sonoros e musicais possam ser percebidos como documentos arquivísticos e assim serem tratados. Porém, ainda falta que procedimentos técnicos sejam aprimorados e adotados e que haja pessoal qualificado nas instituições detentoras desses acervos.

O estabelecimento de uma terminologia própria e normalizada servirá para o melhor diálogo entre instituições detentoras desses acervos e propiciará bases para a consolidação de área, influenciando diretamente na qualidade do tratamento arquivístico, em sua difusão e na perfeita recuperação da informação de quem a consulta. Definir padrões e procedimentos desse tratamento requer o conhecimento do que já se pratica, o entendimento de ações já desenvolvidas por outras áreas e o diálogo com outros estudos, teorias e vivências. Contudo, deve-se ter, de forma bem clara, que essa câmara técnica e o debate que ela propõe pertencem ao universo arquivístico e é através de suas teorias e práticas que o trabalho vem sendo norteado.

Referências

- ARQUIVO NACIONAL (Brasil). *Dicionário brasileiro de terminologia arquivística*. Rio de Janeiro, 2005.
- BRASIL. Lei nº 8.159, de 8 de janeiro de 1991. Dispõe sobre a política nacional de arquivos públicos e privados e dá outras providências. *Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil*, Brasília, DF, 28 jan. 1991.
- BRASIL. Ministério da Justiça. Conselho regional 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. *Diário Oficial da União*. Brasília, DF, dez. 2014.
- BRASIL. Portaria nº 90, de 27 de maio de 2010. O PRESIDENTE DO CONSELHO NACIONAL DE ARQUIVOS - CONARQ, no uso de suas atribuições legais e tendo em vista o disposto no parágrafo único do Art. 7º do Decreto nº 4.073, de 3 de janeiro de 2002, *Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil*, Brasília, DF, 31 maio 2010.
- CAMARGO, A. M. de A.; BELLOTTO, H. L. *Dicionário de terminologia arquivística*. São Paulo: Associação dos Arquivistas Brasileiros, Núcleo Regional de São Paulo, 1996.
- CUNHA, M. B. da; CAVALCANTI, C. R. de O. *Dicionário de biblioteconomia e arquivologia*. Brasília DF,; Briquet de Lemos, 2008.
- DITADI, C. A. S. (Org.). *Legislação arquivística brasileira*. Rio de Janeiro: Conselho Nacional de Arquivos, 2008.
- FERREIRA, A. B. de H. *Novo dicionário Aurélio*. Curitiba: Positivo, 2009.
- HOUAISS, A.; VILLAR, M. de S. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

Reflexões sobre o fazer e o pensar arquivístico relativos aos documentos audiovisuais, iconográficos e sonoros

Marcelo Nogueira de Siqueira

Fotografias, filmes, desenhos, discos, pinturas, livros, partituras, cartazes, jogos eletrônicos, grafites, registros sonoros, chapas de raio X, vídeos de internet, imagens e sons digitais, dentre outros... Podemos considerá-los documentos? Podemos compreendê-los como documentos arquivísticos? Eles podem fazer parte de um mesmo conjunto sistêmico de informações com documentos escritos? São eles registros diferentes dos tradicionais documentos textuais? Podemos aplicar o processo de gestão documental nessas formas de registro? Tais registros podem ser classificados arquivística-

mente e, em virtude disso, serem avaliados e eliminados? A arquivologia os compreende como documentos iguais aos textuais? A prática obedece à teoria? Qual a prática desse tratamento documental? Há tratamento documental desses registros? O que vem sendo feito com esses registros no âmbito da organização e preservação documental?

Talvez pudéssemos elaborar algumas dezenas de perguntas como essa, em virtude, sobretudo, da ausência de estudos sobre o tema, principalmente na interface entre os registros citados e o fazer e pensar arquivísticos. Embora o número de pesquisas sobre documentos visuais e sonoros no âmbito da arquivística esteja em crescimento quantitativo e qualitativo, ainda são poucas as reflexões que fogem do lugar comum de estudos de caso ou relativos à preservação dos mesmos. Análises sobre a percepção de tais documentos inseridos no contexto orgânico da produção e acumulação de um determinado produtor, no qual desempenham funções decorrentes de atividades específicas imbricadas na inter-relação com outros documentos, ainda são escassas e, normalmente, sem profundidade científica.

Neste breve artigo, propomos algumas reflexões, tomando por base conceitos e definições que permeiam nossa área. Sintam-se convidados para a análise, questionando, propondo, comparando, discordando e, sobretudo, contribuindo para o debate.

Arquivo, documento e memória

Na introdução de seu livro *Arquivos para quê?*, o arquivista francês Bruno Delmas (2010, p. 17), antigo diretor do Arquivo Nacional francês, faz um breve relato de quando Françoise Giroud, nomeada secretária de Estado da Cultura na França, reuniu-se pela primeira vez com diretores de várias instituições de sua pasta, demonstrando ter certo conhecimento sobre cada uma delas. Contudo, ao interpelar o então diretor do Arquivo da França, perguntou: “Senhor diretor-geral, arquivos servem para quê?”. Para Delmas (2010, p. 18), tal pergunta é “reveladora do desconhecimento

que a grande maioria dos políticos, da mídia e dos intelectuais tem a respeito dos arquivos, da natureza profunda, dos múltiplos usos”.

O termo “arquivo” possui alguns significados distintos, mas que sempre nos remetem em direção à informação contida em documentos arquivísticos: a instituição ou setor responsável pelo processamento técnico de acervos documentais; o conjunto de documentos organicamente ligados; mobiliário destinado à guarda de documentos e, usado pela informática, no sentido de arquivo digital, o “conjunto de *bits* que formam uma unidade lógica interpretável por um programa de computador e armazenada em suporte apropriado”. (CONSELHO NACIONAL DE ARQUIVOS, 2014, p. 7) Neste artigo, iremos nos ater aos dois primeiros significados, analisando inicialmente a noção do segundo, ou seja, o conceito de arquivo enquanto conjunto documental.

Na legislação brasileira, mais especificamente na Lei nº 8.159, de 8 de janeiro de 1991, a chamada Lei de Arquivos, eles são considerados como:

Os conjuntos de documentos produzidos e recebidos por órgãos públicos, instituições de caráter público e entidades privadas, em decorrência do exercício de atividades específicas, bem como por pessoa física, qualquer que seja o suporte da informação ou a natureza dos documentos. (BRASIL, 1991)

Essa definição, com algumas e pequenas variações, é encontrada em basicamente todos os dicionários terminológicos, nas obras de referências da área arquivística e em documentos oficiais, sempre elencando como principal característica o caráter de reunião, soma e acumulação, mas apresentando o contexto orgânico de forma implícita, como na definição do Dicionário Brasileiro de Terminologia Arquivística (ARQUIVO NACIONAL, 2005, p. 27), que define arquivo como: “conjunto de documentos produzidos e acumulados por uma entidade coletiva, pública ou privada, pessoa ou família, no desempenho de suas atividades, independentemente da natureza do suporte”. Um detalhe importante nessas definições, que possuem o caráter legal e normativo (por estarem inseridos

em lei federal e no dicionário do Conselho Nacional de Arquivos, que por lei é o responsável por definir a política nacional de arquivos no país) é o destaque dado ao fato que independe da natureza do suporte a condição de documento pertencente a um conjunto documental arquivístico.

O arquivista português Armando Malheiro da Silva (1999), em seu livro *Arquivística: teoria e prática de uma ciência da informação*, apresenta um novo conceito para arquivo, destacando sua estrutura orgânica, ou seja, o contexto de sua produção e sua natureza funcional, retratada nos serviços desenvolvidos e no uso informacional de seu conteúdo. Para ele:

Arquivo é um sistema (semi-) fechado de informação social materializada em qualquer tipo de suporte, configurado por dois fatores essenciais – a natureza orgânica (estrutura) e a natureza funcional (serviço / uso) – a que se associa um terceiro – a memória – imbricado nos anteriores. (SILVA, 1999, p. 214)

Existem alguns conceitos inovadores nessa definição, como o entendimento do arquivo não como um simples conjunto, hermético e unido apenas pelo seu produtor, mas como um sistema dinâmico de informações materializadas (mais uma vez destacando que podem estar em “qualquer tipo de suporte”) que, ampliando a noção de documento e de suas relações, estabelece um novo estatuto social para o arquivo. Outro dado inovador é o estabelecimento da memória como elemento intrínseco na configuração do arquivo. A memória, imbricada na natureza orgânica e funcional desse sistema, ou seja, intimamente ligada ao valor primário¹ dos documentos, não se constitui em algo posterior ou de análises individuais, ideológicas, pontuais e pré-determinadas, como se

¹ Valor atribuído a um documento em função do interesse que possa ter para a entidade produtora, levando-se em conta a sua utilidade para fins administrativos, legais e fiscais. (ARQUIVO NACIONAL, 2005, p. 171)

costuma pensar dos valores secundários² dos documentos arquivísticos.³ A memória, portanto, é elemento constituinte da ideia de arquivo, uma característica inerente ao documento, que nasce administrativo, jurídico e probatório, mas que carrega em si, desde sua produção, as inúmeras possibilidades de uso e reuso da pesquisa histórica, científica e cultural, bem como da noção identidade e pertencimento individual e coletivo.

A memória, elemento constituinte do sentimento de identidade, tanto individual como coletiva, procura pensar o passado para compreender o presente. Sem memória não há passado e é através do testemunho (e dos registros) que ela se transforma em história.⁴ Maurice Halbwachs (2006), em seu estudo sobre memória coletiva, destaca que a ideia de memória individual, absolutamente separada da memória social, é uma abstração desprovida de significado. Para Jacques Le Goff (1984, p. 47), “a memória, onde cresce a história, que por sua vez a alimenta, procura salvar o passado para servir o presente e o futuro. Devemos trabalhar de forma a que a memória coletiva sirva para a libertação e não para a servidão dos homens”. Pierre Nora (1993, p. 13) denomina como “lugar de memória” o espaço de guarda e preservação dessa memória:

Os lugares de memória nascem e vivem do sentimento que não existe memória espontânea, que é preciso criar arquivos, que é preciso manter os aniversários, organizar as celebrações, pronunciar as honras fúnebres, estabelecer contratos, porque estas operações não são naturais [...]. Se vivêssemos verdadeiramente as lembranças que eles envolvem, eles seriam inúteis. E se em compensação, a história não se apoderasse deles para deformá-los, transformá-los, sová-los e petrificá-los eles não se tornariam lugares de memória. É este vai-e-vem

² Valor atribuído a um documento em função do interesse que possa ter para a entidade produtora e outros usuários, tendo em vista a sua utilidade para fins diferentes daqueles para os quais foi originalmente produzido. (ARQUIVO NACIONAL, 2005, p. 172)

³ Também conhecido por documento de arquivo.

⁴ Conceitos de memória desenvolvidos por Michael Pollak, Jacques Le Goff e Paul Ricouer.

que os constitui: momentos de história arrancados do movimento de história, mas que lhe são devolvidos.

Os arquivos, como instituições, são tradicionalmente identificados como esses lugares de memória. Por sua constituição e finalidades, essas organizações, estruturadas social e administrativamente, além de serem entidades de gestão, guarda e preservação, também são responsáveis pelo processamento técnico de acervos documentais, permitindo ao Estado, às instituições e à sociedade o acesso, a recuperação e o uso de seu conteúdo informacional para fins administrativos, gerenciais, acadêmicos, culturais e de construção, ou reafirmação, de aspectos de pertencimento e identidade.

Uma questão geradora de profundos debates baseia-se na condição “natural” da produção dos documentos, pois toda entidade, pública ou privada, individual ou coletiva, produz registros decorrentes de suas ações e atividades, portanto, seria “natural” – no sentido de algo que “decorre normalmente da ordem regular das coisas”⁵ – que houvesse essa produção documental, pois ela acontece de forma necessária ao funcionamento de qualquer instituição. Se todas essas entidades necessitam e produzem registros para seu funcionamento e desenvolvimento, sendo tal produção documental inerente, intrínseco e próprio de suas atividades, logo seria “natural” que isso acontecesse, pois se toda instituição possui atividades e se toda atividade gera registro, a “naturalidade” seria uma pretensa característica na constituição dos arquivos, enquanto reunião orgânica de documentos de um mesmo produtor. Até mesmo o arquivista português Armando Malheiro da Silva (1999, p. 17), um dos principais autores da corrente pós-custodial, ou da chamada “arquivologia contemporânea” ou “pós-moderna”, afirma que “a Arquivística, disciplina de origem recente que se debruça sobre um dos produtos mais *naturais* da actividade do

⁵ Uma das definições do verbete “natural” constante no Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa. (HOUAISS; VILLAR, 2009, p. 1343)

Homem – os arquivos”. Silva (1999, p. 45, grifo nosso) também destaca que: “A origem dos arquivos dá-se, pois, *naturalmente*, desde que a escrita começou a estar ao serviço da sociedade humana. Poder-se-á definir como um fenómeno *espontâneo*”.

Entretanto, essa “naturalidade” não pode ser confundida com uma “ingenuidade” desses documentos ou na ideia de que, por serem “naturalmente” produzidos, devido a uma necessidade administrativa de registro de suas atividades, correspondem a verdades encerradas em si mesmas. A “naturalidade” existe porque é obrigatoriamente necessário que haja registros, mas esses são carregados de intenções, de objetivos, de parcialidade, portanto, a dita “naturalidade” só existe no que diz respeito ao ato mecânico e necessário da produção, não no que é e como é produzido, pois no âmbito intelectual e na atribuição de valores do conteúdo informacional o que há são elementos carregados de intenção, havendo ainda o caráter ideológico, político, econômico e conceitual na avaliação⁶ e seleção⁷ dos documentos e na identificação, ou percepção, de seu valor secundário. Ou seja, a constituição de um conjunto documental é repleta de intenções e significados, pois o documento é acima de tudo um produto social das atividades humanas. Em precisa análise, Roussou (1996, p. 4) ressalta as características singulares de cada arquivo, sempre únicos e carregados de intenções:

Escrito, oral ou filmado, o arquivo é sempre o produto de uma linguagem própria, que emana de indivíduos singulares ainda que possa exprimir o ponto de vista de um coletivo (administração, empresa, partido político etc.) Ora, é claro que essa língua e essa escrita

⁶ Processo de análise de documentos de arquivo, que estabelece os prazos de guarda e a destinação, de acordo com os valores que lhe são atribuídos. (ARQUIVO NACIONAL, 2005, p. 41)

⁷ Separação dos documentos de valor permanente daqueles passíveis de eliminação, mediante critérios e técnicas previamente estabelecidos em tabela de temporalidade. (ARQUIVO NACIONAL, 2005, p. 152) Documentos de valor permanente são popularmente conhecidos como documentos históricos.

devem ser decodificadas e analisadas. Mas, mais que de uma simples ‘crítica interna’, para retomar o vocabulário ortodoxo, trata-se aí de uma forma particular de alteridade [...], portanto a possibilidade de um documento original resistir ao tempo e acabar um dia sobre a mesa do historiador não conferem a esse vestígio particular uma verdade suplementar diante de todas as outras marcas do passado: existem mentiras gravadas no mármore e verdades perdidas para sempre.

Para o filósofo Jacques Derrida (2001, p. 17):

[...] todo arquivo [...] é ao mesmo tempo instituidor e conservador. Evolucionário e tradicional. Arquivo eco-nômico neste duplo sentido: guarda, põe em reserva, economiza, mas de modo não natural, isto é, fazendo a lei ou fazendo respeitar a lei.

A “desnaturalização” dos arquivos é percebida por alguns autores como necessária para que haja uma real percepção da dimensão política de sua constituição, possibilitando uma compreensão ampla de sua forma e conteúdo, proporcionando, assim, a construção de narrativas mais coerentes e contextualizadas. Tal processo, iniciado por discussões exógenas à arquivologia, sobretudo desenvolvido por profissionais da ciência da informação e logo incorporado ao discurso contemporâneo da pesquisa arquivística, tem claro fator político, sobretudo na tentativa do estabelecimento científico da área e da desconstrução da chamada “arquivologia clássica”, promovendo assim uma ênfase na pesquisa e na quebra de paradigmas em detrimento do estudo técnico e das aplicações práticas da área, calcadas em preceitos empíricos que, em muitos casos, não atendem às necessidades multidisciplinares das ciências documentais.

Os documentos audiovisuais, iconográficos e sonoros são muitas vezes percebidos como espelhos do real, simulacros, provas de que algo realmente aconteceu daquela forma, da exata maneira como está registrada, como se um registro sonoro ou uma imagem apresentada representasse a confirmação, a prova que algo se deu como ali está apresentada.

Ora, como vimos até então, todo o documento é um produto social, carregado de intenções, elaborado para a consecução de algum objetivo ou para o registro de um ato, ação ou desejo. No caso dos documentos audiovisuais, iconográficos e sonoros, essa intencionalidade torna-se mais evidente, embora encoberta pelo fascínio da comunicação sensitiva que a imagem e o som possibilitam. A intenção está presente não só apenas no ato do registro, do uso, da guarda ou de sua difusão, mas da maneira como se constituiu cada uma dessas etapas, pois a materialização da informação visual e sonora dá-se através de um olhar específico que estratifica, edita, constrói, paralisa, reformula e interpreta uma realidade, conforme uma intenção particular e peculiar do produtor.

Quando tais documentos são arquivísticos, ou seja, são dotados de organicidade, pois foram produzidos, recebidos ou acumulados em razão de atividade específica de um produtor e que, em virtude disso, guardam relações contextuais com outros documentos desse mesmo produtor, eles possuem características e funções que só podem ser compreendidos em sua integridade se forem percebidos em seu contexto orgânico, entendidos como parte integrante do conjunto documental no qual está inserido. Entretanto, os documentos audiovisuais, iconográficos e sonoros, na maioria das vezes, não são pensados como documentos arquivísticos, causando com isso uma irremediável perda de seu contexto orgânico.

Como sabemos, os arquivos, enquanto instituições, não foram criados pensando em historiadores e pesquisadores em geral, mas em benefício dos administradores e do Estado, entretanto, ao longo dos séculos, outros usos foram incorporados à sua constituição e demandas diversas foram modificando seu estatuto, o transformando em um inegável lugar de memória e cidadania.

Na arquivologia, ciência que estuda as funções do arquivo e os princípios e técnicas a serem observados na produção, organização, guarda, preservação, processamento e utilização de conjuntos documentais, compreende-se por documento toda informação registrada em um suporte material, suscetível de ser utilizada para consulta, estudo, prova ou

pesquisa. Portanto, a informação sem o suporte, bem como o suporte sem informação, não são documentos. Ainda hoje se confunde documento com o artefato de papel, oficial, que prova ou informa algum fato, como uma certidão, um diploma, uma carteira de identidade ou um memorando. Ora, todos esses exemplos são corretos, mas com base na definição de documento entendida pela arquivologia, os mapas, as fotografias, os registros sonoros, as imagens fixadas em filmes e fitas videomagnéticas, as músicas gravadas em discos, os dados contidos em HDs, as pinturas, desenhos, cartazes, livros, os microfilmes gravados, tudo isso é documento.

Existe uma diferença, tênue, mas fundamental, entre documento e documento arquivístico. Para serem considerados documentos arquivísticos, eles devem ter sido criados ou acumulados na consecução de algum objetivo, guardando relações orgânicas com os outros documentos produzidos e/ou acumulados pela mesma entidade, pública ou privada, individual ou coletiva, no transcurso de suas funções e atividades, ou seja, o que determina se o documento é arquivístico é a forma, o objetivo e, principalmente, o contexto de sua criação. Uma fotografia achada na rua, uma a venda num antiquário ou aquela colada num mural são apenas documentos, mas uma fotografia de casamento que uma pessoa guarda com outras de sua história, uma fotografia que uma empresa tira de seus funcionários para a ficha funcional ou a fotografia de uma obra que consta num processo judicial, essas são documentos arquivísticos. Para serem considerados documentos arquivísticos, segundo Schellenberg (2002, p. 37), “devem ter sido criados e acumulados na consecução de algum objetivo”. Para Bellotto (2002, p. 37):

Os documentos de arquivo são produzidos por uma entidade pública ou privada ou por uma família ou pessoa no transcurso das funções que justificam sua existência como tal, guardando esses documentos relações orgânicas entre si. Surgem, pois, por motivos funcionais administrativos e legais. Tratam sobretudo de provar, de testemunhar alguma coisa.

Os arquivos não são invenções modernas, eles existem como instituição desde as primeiras civilizações orientais (sumérios, egípcios, assírios e babilônios), servindo às autoridades como local de guarda de leis, normas e preceitos. Na Antiguidade Clássica (Grécia e Roma), os arquivos continuaram a serviço das autoridades, mas o cidadão começou a ter a possibilidade de consulta no que diz respeito a documentos notariais. O direito romano, por sua vez, imprimiu grande relevância ao arquivo, por causa da importância do ato escrito. Na Idade Média, os arquivos passam a se limitar às autoridades feudais e, sobretudo, à Igreja.

Com o advento do Estado Moderno e a centralização do poder, passam a existir os grandes arquivos reais e arquivos notariais organizados, contudo, seu uso ainda é restrito às questões jurídicas e administrativas, não havendo utilização para fins de pesquisa histórica e muito menos cultural. A Revolução Francesa representou um marco na história dos arquivos e de sua compreensão, pois o entendimento de um arquivo geral do país como elemento de identidade e unidade nacional promoveu a reunião da documentação oficial dispersa e propiciou ao cidadão certa liberdade para consultar informações administrativas. Na segunda metade do século XIX surge, nos arquivos, a pesquisa realizada por historiadores no contexto da história positivista, em que o valor dado às informações contidas em documentos de arquivo era a base e praticamente a única referência para análise. É nesse período que surgem as primeiras salas de consulta em arquivos. No século XX se desenvolve, em paralelo, o aperfeiçoamento dos arquivos administrativos, correntes, ligados à administração pública e privada, e dos arquivos históricos, ligados à pesquisa e à cultura.

Diversas áreas do conhecimento passam a utilizar os documentos de arquivo em suas pesquisas e, quando na década de 1920, os historiadores franceses da Escola dos Annales propõem que qualquer tipo de documento, incluindo as fotografias e os filmes, possam ser utilizados como fontes e evidências na pesquisa histórica, a percepção do que é um documento começa a ser repensada, da mesma forma que o uso dos

arquivos é redimensionado. Surgem os cursos superiores e de especialização em arquivologia e, em 1948, é criado o Conselho Internacional de Arquivos, no rastro da chamada “explosão documental” registrada após a Segunda Guerra Mundial, quando a produção de documentos, em seus mais diversos suportes e formatos, é incrivelmente aumentada. Criam-se os congressos internacionais e as associações nacionais de arquivologia.

No Brasil, a profissão de arquivista é regulamentada em 1978 e 13 anos depois, em 1991, é criada a Lei nº 8.159, a chamada Lei de Arquivos. O Conselho Nacional de Arquivos é criado e passa a ser o órgão que irá definir a política nacional de arquivos. No final do século XX e início do XXI surgem novas abordagens no pensar e fazer arquivístico, refletindo a produção e o processamento documental de forma integrada e contínua. A informação se sobrepõe ao suporte e passa ser o principal objeto da arquivologia. As novas tecnologias, o universo digital e a necessidade de gerenciar uma crescente e ampliada produção documental fizeram com que a arquivologia buscasse outras áreas do conhecimento e que essas buscassem nas práticas arquivísticas a possibilidade de um melhor gerenciamento de sua produção, guarda, preservação, acesso, usos e pesquisas.

Todos os documentos, como vimos, são produzidos através da intenção do produtor e derivado de sua atividade, portanto, nenhum documento é isento de imparcialidade ou encerra em si próprio uma “verdade absoluta”. A “verdade” de um documento é a “verdade” de seu autor, não necessariamente a verdade factual ou a verdade histórica. Como afirma Barbosa (2007, p. 13):

[...] a tarefa da história não é, pois, recuperar o passado tal como ele se deu, mas interpretá-lo. A partir dos sinais que chegam até o presente, cabe tentar compreender a mensagem produzida no passado dentro de suas próprias teias de significação.

O historiador britânico John Lewis Gaddis (2003, p. 44), citando o princípio de incerteza de Heisenberg, escreve que “o ato de observar modifica o objeto observado” e, para Walter Benjamin (1994, p. 224), filósofo alemão

do século XX, “articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como ele de fato foi’. Significa apropriar-se de uma reminiscência”.

A filósofa Hannah Arendt, em seu ensaio “Verdade e política”, questiona os conceitos de verdade e opinião. Para Arendt (2000, p. 297), “todas as verdades – não somente a verdade fatural – são opostas à opinião em seu modo de asseverar a validade”. Em outro momento, ela destaca as semelhanças entre verdade e opinião:

[...] a verdade fatural não é mais auto-evidente do que a opinião, e essa pode ser uma das razões pelas quais os que sustentam opiniões acham relativamente fácil desacreditar a verdade fatural como simplesmente outra opinião. A evidência fatural, além disso, é estabelecida através de confirmações por testemunhas oculares – notoriamente não fidedignas – e por registros, documentos e monumentos, os quais podem ser suspeitados de falsificação. [...] Em outras palavras, na medida em que a verdade fatural se expõe à hostilidade dos defensores de opiniões, ela é pelo menos tão vulnerável como a verdade filosófica. (ARENDT, 2000, p. 301)

Questões como verdade, opiniões, interpretações, falsificações, se o que o documento expressa é uma vontade ou uma verdade, se é autêntico ou foi modificado, se retrata ou não uma atividade ou um processo, fazem parte do pensar e fazer arquivístico e refletem o que é e como é difundido ao usuário. A crítica documental, tão discutida pela história e por ela tão defendida e difundida, por vezes é prejudicada pela falta da correta organização arquivística, na qual o contexto orgânico é devidamente mantido ou recriado. Na introdução de *A arqueologia do saber*, Foucault (2004, p. 7) inquieta-se:

[...] desde que existe uma disciplina como a história, temo-nos servido de documentos, interrogamo-los, interrogamo-nos a seu respeito; indagamos-lhes não apenas o que eles queriam dizer, mas se eles diziam a verdade, e com que direito podiam pretendê-lo, se eram sinceros ou falsificadores, bem informados ou ignorantes, autênticos

ou alterados. Mas cada uma dessas questões e toda essa grande inquietude crítica apontava para um mesmo fim: reconstituir, a partir do que dizem estes documentos – às vezes com meias-palavras – o passado de onde emanam e que se dilui, agora, bem distante deles.

Em seguida, Foucault (2004, p. 7-8) analisa:

[...] a história mudou sua posição acerca do documento: ela considera como sua tarefa primordial, não interpretá-lo, não determinar se diz a verdade nem qual é seu valor expressivo, mas sim trabalhá-lo no interior e elaborá-lo: ela o organiza, recorta, distribui, ordena e reparte em níveis, estabelece séries, distingue o que é pertinente do que não é, identifica elementos, define unidades, descreve relações. O documento, pois, não é mais para a história, essa matéria inerte através da qual ela tenta reconstituir o que os homens fizeram ou disseram, o que é passado e o que deixa apenas rastros: ela procura definir, no próprio tecido documental, unidades, conjuntos, séries, relações. É preciso desligar a história da imagem com que ela se deleitou durante muito tempo e pela qual encontrava sua justificativa antropológica: a de uma memória milenar e coletiva que se servia de documentos materiais para reencontrar o frescor de suas lembranças. [...] O documento não é o feliz instrumento de uma história que seria em si mesma, e de pleno direito, memória: a história é, para uma sociedade, uma certa maneira de dar status e elaboração à massa documental de que ela não se separa.

Se o arquivo em última ou primeira análise é um conjunto de documentos ou um sistema de informações, produzidos organicamente, ou seja, criados, recebidos ou acumulados no decorrer de uma determinada atividade, compreender a gênese da palavra “documento” é reveladora, pois ela origina-se, etimologicamente, dos termos latinos *docere* (ensinar) e *documentum* (aquilo que ensina). Assim, podemos entender o documento como algo que pode ensinar alguma coisa a alguém, com objetivo probatório, jurídico, cultural ou histórico e que tem na memória um elemento intrínseco e passível de ser utilizado, pensado e analisado.

Delmas (2010, p. 25) diz que “a destruição dos arquivos é o último ato, após a morte das pessoas e das instituições, para extinguir irremediavelmente seus direitos” e, porque não, sua história e sua memória.

Considerações finais

Os documentos audiovisuais, iconográficos e sonoros, podem – e devem – ser considerados documentos arquivísticos se forem dotados de organicidade, ou seja, se foram produzidos no decorrer de uma atividade institucional mantendo vínculos contextuais com os outros documentos produzidos em virtude de atividades e funções de um mesmo produtor. Como vimos, o documento arquivístico é um produto social, seu conjunto reflete intenções e escolhas e seu uso, muito mais que o administrativo e probatório, caminha por várias abordagens e possibilidades. Todavia, para que os documentos audiovisuais, iconográficos e sonoros possam ser percebidos como pertencentes a esse contexto orgânico, compreendidos então como documento arquivístico, eles precisam ser entendidos dessa maneira e assim serem objetos da gestão documental, sendo classificados e avaliados, mantidos em seu contexto através do arranjo quando forem recolhidos para o arquivo permanente e descritos conforme seus elementos funcionais e informativos, possibilitando, dessa maneira, que o usuário compreenda sua gênese contextual e seu real significado.

Toda instituição produz registros, documentos que acompanham seu desenvolvimento, que atestam seus atos, que demonstram seus objetivos. Esses arquivos, presentes em todos os segmentos da sociedade humana, são espaços de memória constituídos de um amplo manancial de possibilidades, muito além daquelas tradicionalmente percebidas em suas funções probatórias e acadêmicas. O arquivo como local de cultura, como espaço de lazer, como ativo econômico, ferramenta de pertencimento, elemento de identidade, polo de difusão intelectual, provedor de conhecimento e lugar de (re)construção de memória e (re)significados. Todavia, para que o arquivo se consolide nesse plural administrativo, cultural, histórico

e de memória sua percepção, interna e externa, deverá ser (re)pensada pelo Estado, sociedade, usuários e profissionais. E de nada adianta a construção de belos prédios se o tratamento arquivístico não for realizado por quem saiba fazer e o acesso e o uso dos documentos e suas informações não forem plenos, livres e democratizados, possibilitando ao usuário a ampla perspectiva que determinado conjunto documental possa lhe oferecer, embasando-o no cotejamento com outras fontes na elaboração de estudos e análises que proporcionem narrativas plurais e consistentes, pois o simples contato com o documento não irá revelar ao historiador a verdade ou o cenário de sua produção. O pensar sobre arquivos, o pesquisar em arquivos, o analisar a partir de arquivos, pressupõe que esses estejam corretamente organizados, obedecendo critérios e práticas arquivísticas em prol de sua manutenção orgânica, desde o momento anterior à sua produção, que reflita seu contexto de criação, estando isentos de reordenações ideológicas, fraudulentas ou feitas por desconhecimentos, independente se os documentos que compõem esses arquivos sejam textuais, audiovisuais, iconográficos, sonoros, cartográficos, musicais ou de qualquer outro tipo, suporte ou formato.

Referências

- ARENDT, H. *Entre o passado e o futuro*. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- ARQUIVO NACIONAL. *Dicionário brasileiro de terminologia arquivística*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2005.
- BARBOSA, M. *História cultural da imprensa: Brasil 1900-2000*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007.
- BELLOTTO, H. L. *Arquivística: objetos, princípios e rumos*. São Paulo: Associação de Arquivistas de São Paulo, 2002.
- BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BRASIL. Lei nº 8.159, de 8 de janeiro de 1991. Dispõe sobre a política nacional de arquivos públicos e privados e dá outras providências. *Diário Oficial da União*, Brasília, DF, 28 jan. 1991.

CONSELHO NACIONAL DE ARQUIVOS. Câmara Técnica de Documentos Eletrônicos. *Glossário*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2014. Disponível em: <http://www.conarq.arquivonacional.gov.br/images/ctde/Glossario/2014ctdeglossario_v6_public.pdf>. Acesso em: 8 out. 2014.

DELMAS, B. *Arquivos para quê?:* textos escolhidos. São Paulo: Instituto Fernando Henrique Cardoso, 2010.

DERRIDA, J. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

FOUCAULT, M. *A arqueologia do saber*. 7. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

GADDIS, J. L. *Paisagens da história: como os historiadores mapeiam o passado*. Rio de Janeiro: Campus, 2003.

HALBWACHS, M. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro Editora, 2006.

HOUAISS, A.; VILLAR, M. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

LE GOFF, J. *Enciclopédia Einaudi: volume 1: memória história*. Lisboa: Imprensa Nacional: Casa da Moeda, 1984.

NORA, P. Entre história e memória: a problemática dos lugares. *Revista Projeto História*, São Paulo, v. 10, p. 7-28, 1993.

ROUSSO, H. O arquivo ou o indício de uma falta. *Revista Estudos Históricos*, Salvador, n. 16, p. 1-7, 1996.

SHELLENBERG, T. R. *Arquivos modernos: princípios e técnicas*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2002.

SILVA, A. M. da et al. *Arquivística: teoria e prática de uma ciência da informação*. Porto: Edições Afrontamento, 1999.

Os documentos audiovisuais, iconográficos e sonoros

*uma análise dos atores e
suas produções acadêmicas*

Thiago de Oliveira Vieira

Introdução

A origem dos arquivos se dá a partir da necessidade do homem de registrar e comunicar suas ações. Para Leopoldo Sandri (1968 apud CRUZ MUNDET, 2012, p. 21, tradução nossa), “[...] a história dos arquivos está estreitamente ligada a história da escrita e, mais precisamente, a história da difusão e do uso da mesma, portanto, do material escrito”.¹

¹ “[...] la historia de los archivos está estrechamente ligada a la historia de la escritura y, más precisamente, a la historia de la difusión del uso de la misma y, por lo tanto, del material escriptorio.”

Se a história dos arquivos está relacionada ao surgimento da escrita, o nascimento da arquivologia se estabelece, segundo alguns autores,² a partir da publicação do “Manual de arranjo e descrição de arquivos”,³ publicado pela Associação de Arquivistas Holandeses, em 1898.

Para o manual dos holandeses, o termo “arquivo” é definido como:

Conjunto de *documentos escritos, desenhos e material impresso*, recebidos ou produzidos oficialmente por determinado órgão administrativo ou por um de seus funcionários, na medida em que tais documentos se destinavam a permanecer na custódia desse órgão ou funcionário. (ASSOCIAÇÃO DOS ARQUIVISTAS HOLANDESES, 1973, p. 13, grifo nosso)

Por meio da definição acima, destaca-se que o conjunto de documentos que compõe um arquivo fica restrito aos documentos escritos, desenhos e material impresso. Uma nota na edição traduzida e publicada no Brasil pelo Arquivo Nacional traz a seguinte observação: “a definição foi redigida há muitos anos, antes de generalizadas as reproduções fotográficas, ou outras. Se escrita hoje, nela seriam, sem dúvida, incluídas”. (ASSOCIAÇÃO DOS ARQUIVISTAS HOLANDESES, 1973, p. 14)

A fundação da Escola dos Annales, em 1929, amplia a concepção de documento, para além do texto, como fonte histórica. Para Samaran, “há que tomar a palavra ‘documento’ no sentido mais amplo, documento escrito, ilustrado, transmitido pelo som, a imagem, ou de qualquer outra maneira”. (SAMARAN, 1961, p. xii apud LE GOFF, 2003, p. 540)

A utilização em larga escala de novas linguagens de comunicação fizeram os arquivistas se interessarem por esses novos tipos de documentos, registrados em diferentes suportes: documento audiovisual (fitas videomagnéticas, filme e semelhantes), documento iconográfico (filmes fotográficos, papel

² Fonseca (2005, p. 32) destaca os diversos autores que consideram o “Manual dos arquivistas holandeses” um “marco inaugural” da disciplina arquivística.

³ O Manual dos holandeses consiste no estabelecimento de 100 regras para o arranjo e descrição de arquivos.

emulsionado e semelhantes) e documento sonoro (fitas audiomagnéticas, discos etc.). Para Rousseau e Couture (1998, p. 227), “foi apenas durante os anos de 1960 e 1970 que os arquivistas se interessaram verdadeiramente pela questão da inclusão dos documentos não textuais nos seus respectivos fundos de arquivo”.⁴ Com o avanço das tecnologias de informação e comunicação, a produção e utilização de documentos em linguagem audiovisual, iconográfica e sonora crescem vertiginosamente, impactando a prática arquivística. Nesse sentido, torna-se um fértil terreno para a produção de conhecimento, fruto de diversas inquietações presentes na prática e teoria arquivística.

A partir do exposto, tem-se como objetivo analisar quantitativamente os atores e suas produções acadêmicas, com temática arquivística, relacionadas aos documentos audiovisuais, iconográficos e sonoros, a fim de permitir mapear alguns dados a respeito dos atores e de suas produções acadêmicas. Para o desenvolvimento desse objetivo, recorreu-se ao currículo Lattes,⁵ integrante da Plataforma Lattes, criada e mantida pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). É uma importante fonte de informações a respeito da produção técnico-científica de pesquisadores de todo o país.

Os documentos audiovisuais, iconográficos e sonoros

Os documentos em outros suportes e linguagens, diferente dos documentos textuais em suportes papel, papiro e pergaminho, foram denominados pela arquivologia de “documentos especiais”, “não textuais” ou “não convencionais”, dentre outras denominações. Para Bellotto (1991, p. 14),

⁴ Fundo de Arquivo: “O conjunto de peças de qualquer natureza que todo o corpo administrativo, pessoa física ou moral, reuniu orgânica e automaticamente em virtude das suas funções ou da sua actividade”. (DIRECTION DES ARCHIVES DA FRANÇA, 1970 apud ROUSSEAU; COUTURE, 1998, p. 227)

⁵ Utilizando a sua ferramenta de busca. Disponível em: <<http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/busca.do?metodo=apresentar>>.

“a forma/função pela qual o documento é criado é que determina seu uso e seu destino de armazenamento futuro. É a razão de sua origem [...], e não o suporte sobre o qual está constituído, que vai determinar sua condição de documento de arquivo”. Segundo Pearce-Moses (2005), o documento especial é aquele armazenado separadamente de outros documentos, pois sua forma física ou características exigem tratamentos específicos ou seu formato é de grandes dimensões, como os documentos cartográficos, audiovisuais, eletrônicos. Na concepção de Pearce-Moses, a forma física define o que são os documentos especiais. Para o autor, por conta da forma física, esses documentos necessitam de tratamentos específicos.

González García (1992) trabalha com a ideia dos documentos em novos suportes. Para ele, os novos suportes se dividem em duas categorias: “documentos audiovisuais” e “documentos em suporte informático”. Sustentando essa ideia, González García propôs uma definição para o termo “documentos audiovisuais” durante o Congresso Nacional dos Arquivistas Franceses, em Paris, no ano de 1986, que teve como temática “Os novos arquivos: formação e coleção”, com a seguinte formulação: “documentos que consistem em reproduções de imagens fixas ou em movimento e registros sonoros sobre qualquer suporte”. (GONZÁLEZ GARCÍA, 1992, p. 21, tradução nossa)⁶

O uso do termo “documento audiovisual” englobando os documentos iconográficos e os documentos sonoros é muito comum. No entanto, nesta pesquisa, o documento audiovisual, o documento iconográfico e o documento sonoro são trabalhados como categorias independentes, porém todos pertencentes à categoria de documentos especiais.

Nesse sentido, os documentos especiais são aqueles que utilizam, para comunicar uma informação, a linguagem audiovisual, iconográfica ou sonora, e que necessitam, por conta de sua linguagem, de processamento técnico específico para análise e representação de sua informação;

⁶ “documentos que consisten en reproducciones de imágenes fijas o móviles y en registros sonoros sobre cualquier soporte.”

e por conta de seu suporte, de procedimentos técnicos diferenciados de preservação e acesso. São documentos especiais os documentos audiovisuais, os documentos iconográficos e os documentos sonoros, por conta da linguagem e suporte utilizado na comunicação de uma informação.

Documentos audiovisuais

Em trabalho apresentado no XI Congresso Internacional de Arquivos, em Paris, no ano de 1988, Paule René-Bazin (1990, p. 12, tradução nossa) destaca a problemática em relação à definição de documentos audiovisuais.

Alguns escolhem interpretar ‘audiovisual’ em um sentido mais amplo, incluindo os documentos visuais e os documentos sonoros [...], a saber: desenhos, mapas, estampas, cartais, fotografias, assim como as películas, discos, fitas de vídeo, etc.⁷

Para Cruz Mundet (2012, p. 58, tradução nossa), “a classe” do documento é determinada “pela linguagem empregada para transmitir a informação”.⁸ Para o autor, “a classe” audiovisual “combina a imagem em movimento e o som, embora os primeiros exemplos carecessem deste último aspecto [som]: filmes, fitas de vídeo, videodiscos...”. (2012, p. 58, tradução nossa)⁹ A partir da definição de Cruz Mundet, pode-se observar que os documentos audiovisuais são a combinação da linguagem visual (imagem) e a linguagem sonora. Acrescenta-se a essa combinação, a presença da ilusão de movimento da linguagem visual. Portanto, um documento fotográfico, apesar de visual, não contém a linguagem sonora e a ilusão de movimento, o que não o caracteriza como um documento audiovisual. Da mesma forma que um documento sonoro sem a conjugação da linguagem visual e a ilusão de movimento

⁷ “Algunos prefieren interpretar ‘audiovisual’ en un sentido más amplio, incluyendo allí documentos visuales y los documentos sonoros [...], a saber: dibujos, mapas, estampas, carteles, fotografías, así como las películas, discos, video-cassettes, etc.”

⁸ “por el lenguaje utilizado para para transmitir la información”.

⁹ “combina la imagen en movimiento y el sonido, aunque los primeros ejemplos carecían de este último aspecto [el sonido]: filmes, vídeo-casetes, videodiscos...”.

não é um documento audiovisual. Cruz Mundet deixa evidente, em sua colocação, que os primeiros documentos audiovisuais careciam da linguagem sonora. Essa colocação remete-se ao fato do surgimento da linguagem audiovisual, com o cinema, ser marcado pelo cinema silencioso.

Duas características são essenciais ao documento audiovisual, segundo Cruz Mundet, a combinação da imagem e som e a ilusão de movimento. Cruz Mundet utiliza o termo “imagem em movimento” que, segundo a Unesco (1980, grifo nosso), representa:

Qualquer série de imagens captadas e fixadas em um suporte (independentemente do método de captação das mesmas e da natureza do dito suporte – por exemplo, filmes, fitas, disco, etc. – utilizado inicialmente e ulteriormente para fixá-las) com ou sem acompanhamento sonoro que, *ao serem projetadas, dão uma impressão de movimento* e estão destinadas à comunicação ou distribuição ao público ou se produzam com fins de documentação.

A imagem em movimento é apenas uma impressão de movimento a partir de sua projeção e são constituídas de uma série de imagens fixas. Portanto, o que Cruz Mundet chama de imagem em movimento, sabe-se que é a alusão à impressão de movimento. Por sua vez, Dámian Cervantes (2008, p. 49, grifo nosso, tradução nossa) observa que

Nesta documentação a mensagem está estruturada a partir da conjugação de imagens em movimento e sons. *Em seu início era composto exclusivamente por documentos filmicos, mesmos os que careciam de dados sonoros em seus primeiros exemplares.* Posteriormente se somaram o vídeo e os novos formatos eletrônicos. Como no caso anterior, têm sido modificadas com os avanços tecnológicos e requerem equipamento adequado para seu registro e consulta.¹⁰

¹⁰ “En esta documentación el mensaje está estructurado a partir de la conjugación de imágenes en movimiento y sonidos. En un principio se conformaba exclusivamente por documentos filmicos, mismos que carecían de datos sonoros en sus primeros ejemplares. Posteriormente se sumaron el video y los nuevos formatos electrónicos. Al igual que en el caso anterior se han ido modificando con los avances tecnológicos y requieren de equipo adecuado para su

Dámian Cervantes (2008), em sua definição, aponta que o documento audiovisual é a combinação de imagens em movimento e som, porém, destaca que um documento fílmico sem som também é considerado um documento audiovisual. Cabe também observar a definição da Agência Nacional do Cinema, para obra audiovisual:

Produto da fixação ou transmissão de imagens, com ou sem som, que tenha a finalidade de criar a impressão de movimento, independentemente dos 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. (AGÊNCIA NACIONAL DO CINEMA, 2012)

O Glossário da Câmara Técnica de Documentos Audiovisuais, Iconográficos e Sonoros (CTDAIS), do Conselho Nacional de Arquivos (CONARQ), conceitua documento audiovisual como o “Gênero documental integrado por documentos que contém imagens, com finalidade de criar a impressão de movimento, associadas ou não a registros sonoros”. (CONSELHO NACIONAL DE ARQUIVOS, 2014, p. 8-9)

A definição apresentada acima delimita como características do documento audiovisual: a utilização da imagem com ilusão de movimento e a associação, ou não, dos registros sonoros. Essa definição tem em seu eixo central a presença das “imagens em movimento”.

Documentos iconográficos

A utilização da linguagem visual é responsável pelos registros visuais em suportes materiais. Derivam-se desses registros aqueles produzidos em razão de uma função/atividade e dotados de organicidade, constituindo-se em documentos iconográficos ou visuais. Segundo o Dicionário de Biblioteconomia e Arquivologia, o documento visual é aquele “que exige equipamento para ser visto; videodocumento”. (CUNHA; CAVALCANTI, 2008, p. 135) A definição de Cunha e Cavalcanti passa ao largo da linguagem

registro y consulta.”

utilizada na comunicação da mensagem, a imagem. Os autores não dão ênfase à informação visual contida em um documento visual.

Embora o termo “documento visual” seja muito utilizado em outras áreas do conhecimento, a maior parte dos autores, dicionários e glossários da área arquivística utilizam o termo “documento iconográfico”. Para Dámian Cervantes (2008, p. 48, tradução nossa), os documentos iconográficos

Fundamentalmente se valem de uma linguagem visual baseada em imagens, formas, linhas, cores e signos não textuais para transmitir uma mensagem. Estes recursos permitem incluir nesta categoria os documentos de natureza fotográfica e cartográfica, assim como os mapas e desenhos. As informações se plasman por meios mecânicos, eletrônicos ou químicos, no caso da fotografia tradicional.¹¹

Dámian Cervantes (2008) explicita a linguagem visual utilizada para transmissão da mensagem (conteúdo) de um documento iconográfico. Para o autor, os documentos fotográficos e cartográficos são exemplos de documentos iconográficos.

Cruz Mundet (2012, p. 58, tradução nossa) afirma que o documento iconográfico emprega “a imagem, signos não textuais, cores... para representar uma informação: mapas, plantas, fotografias, diapositivos, transparencias, microformas...”.¹² Na mesma linha de Cruz Mundet, o Dicionário Brasileiro de Terminologia Arquivística apresenta a seguinte definição para documento iconográfico: “gênero documental integrado por documentos que contêm imagens fixas, impressas, desenhadas ou fotografadas, como fotografias e gravuras”. (ARQUIVO NACIONAL, 2005, p. 76)

¹¹ “Fundamentalmente se valen de un lenguaje visual basado en imágenes, formas, líneas, colores y signos no textuales para transmitir el mensaje. Estos rasgos permiten incluir en esta categoría los documentos de naturaleza fotográfica y cartográfica, así como los planos y dibujos. Los datos se plasman por medios mecánicos, electrónicos o químicos, en el caso de la fotografía tradicional.”

¹² “la imagen, signos no textuales, colores... para representar la información: mapas, planos, dibujos, fotografías, diapositivas, transparencias, microformas...”

O Dicionário Brasileiro de Terminologia Arquivística destaca uma característica importante do documento iconográfico, a imagem fixa. Essa característica o diferencia do documento audiovisual, centrado na imagem em movimento, além da presença do som. Para o Glossário da Câmara Técnica de Documentos Audiovisuais, Iconográficos e Sonoros, o documento iconográfico é o “gênero documental integrado por documentos constituídos de imagens fixas”. (CONSELHO NACIONAL DE ARQUIVOS, 2014, p. 9)

Documentos sonoros

O Dicionário de Terminologia Arquivística utiliza o termo “documentação fonográfica” com a seguinte definição: “gênero documental que utiliza como linguagem básica o som”. (CAMARGO; BELLOTO, 2010, p. 40) A utilização do termo “documento fonográfico” é muito comum na literatura da área, como pode ser observado no Dicionário de Terminologia Arquivística. Este trabalho utiliza o termo “documento sonoro”, evitando qualquer associação do documento fonográfico como aquele gerado a partir do equipamento denominado fonógrafo.

Pearce-Moses (2005, tradução nossa) define registro sonoro como

[...] um termo genérico utilizado para abranger uma ampla gama de formatos, incluindo discos de vinil, fitas magnéticas, discos compactos, e arquivos de computador. O termo não inclui gravações multimídia que incluem som, como a trilha sonora de um filme.¹³

Interessante notar que o autor chama atenção ao fato de a trilha sonora de um filme não ser considerada um documento sonoro, pois apesar da forma de captação separada da imagem em movimento, foram criados para atender a uma determinada obra audiovisual, o que os caracterizam como documento audiovisual.

¹³ “a generic term used to encompass a wide range of formats, including phonograph records, magnetic tape, compact discs, and computer files. The term does not include multimedia recordings that include sound, such as the soundtrack on a motion picture.”

Segundo Dámian Cervantes (2008, p. 49, tradução nossa), o documento sonoro

[...] transmite a informação por meio de uma linguagem verbal ou mediante sons. Requerem determinado equipamento tecnológico tanto para o registro das informações num suporte, como sua consulta. São diversos os formatos e suportes, que refletem a evolução tecnológica.¹⁴

Assim, o autor evidencia a linguagem verbal ou sonora como característica de um documento sonoro.

Por sua vez, o Glossário da Câmara Técnica de Documentos Audiovisuais, Iconográficos e Sonoros define documento sonoro como “Gênero documental integrado por documentos que contém registros sonoros”. (CONSELHO NACIONAL DE ARQUIVOS, 2014, p. 9)

Levando em consideração as definições acima referidas, propõe-se identificar os diferentes tipos de documentos a partir da linguagem registrada e utilizada para comunicar uma informação ou conteúdo. Nesse sentido, descarta-se uma divisão por suporte, formato ou técnicas de registro, concordando assim com Dámian Cervantes (2008, p. 49, tradução nossa)

Ao delimitar estas classes a partir da linguagem empregada para comunicar uma informação, se descarta considerar como categorias independentes os materiais fotográficos ou cartográficos, em virtude de que suas características estão contidas dentro dos iconográficos. De igual maneira não é coerente possuir uma categoria denominada de documentos informáticos, pois independente da forma de elaboração estar vinculada a informática, a linguagem que se emprega pode variar, que, dependendo, se identificam como textuais, iconográficos, sonoros ou audiovisuais. Algo similar ocorre com os

¹⁴ “transmite la información por medio de un lenguaje verbal o mediante sonidos. Requiere determinado equipo tecnológico tanto el registro de los datos en el soporte, como su consulta. Son diversos los formatos y soportes, mismos que reflejan la evolución de la tecnología.”

microformatos; não se pode considerá-los automaticamente como iconográficos só por serem de natureza fotográfica, geralmente serão textuais, a menos que os documentos reproduzidos não pertençam a dita classe e sejam por exemplo mapas, plantas ou desenhos.¹⁵

A pesquisa em arquivologia

A pesquisa científica no campo arquivístico tem alcançado um avanço significativo, principalmente a partir da década de 1990. Para Jardim (2012, p. 135), até a década de 1990,

[...] o conhecimento arquivístico foi gerado, sobretudo, a partir das práticas de gerenciamento de instituições e serviços arquivísticos. Não por acaso, boa parte desse conhecimento plasmou-se em manuais que, até 20 anos atrás, constituíam a base quase exclusiva daquilo que se entende por Arquivologia. Os modos do fazer arquivístico eram registrados, comunicados e ensinados com forte ênfase nas dimensões empíricas. Se essa visão predominante não impediu o amadurecimento de vários aspectos teóricos da disciplina, também favoreceu a constituição de um cenário teórico com evidente densidade. Não por acaso, os arquivistas viram-se obrigados a repensar os universos teóricos, metodológicos e empíricos da Arquivologia a partir do quadro informacional que emerge em especial após a década de 90.

¹⁵ “Al delimitar estas clases a partir del lenguaje empleado para comunicar la información, se descarta el considerar como categorías independientes los materiales fotográficos o cartográficos, en virtud de que por sus rasgos entran dentro de los iconográficos. De igual manera no es coherente anotar como una esfera más a los documentos informáticos, ya que independientemente de que su elaboración esté vinculada a los ordenadores, el lenguaje que se emplea en ellos puede variar, por lo que dependiendo de éste se identificarán como textuales, iconográficos, sonoros o audiovisuales. Algo similar ocurre con los microformatos; no se les puede considerar automáticamente como iconográficos solo por ser de naturaleza fotográfica, generalmente serán textuales, a menos que los documentos reproducidos no pertenezcan a dicha clase y sean por ejemplo mapas, planos o dibujos.”

Desde o final do século XIX até a década de 1980, a prática empírica foi fundamentalmente a base do conhecimento arquivístico, predominava uma forte tradição manualística da área. Esse cenário começa a se alterar a partir do desenvolvimento e difusão das tecnologias de informação e comunicação, durante o final século XX. A sociedade contemporânea tem, com o passar do tempo, se organizado por meio de complexas redes socialmente estruturadas pela disseminação de informações e pelo impacto das novas tecnologias de informação e comunicação, cada vez mais presente na vida dos cidadãos.

Considero que o desenvolvimento das tecnologias da informação revoluciona a ciência arquivística de modo tal que se manifesta uma autêntica mudança paradigmática neste novo milênio.

A aparição de suportes eletrônicos, a utilização de micro-computadores e a criação de redes Intranet e Internet levão o arquivista a rever seus princípios e seus procedimentos até agora utilizados, em função das novas possibilidades e novas obrigações que promovem a incorporação da informação eletrônica. (SZLE)CHER, 2011, p. 21, tradução nossa)¹⁶

Nesse sentido, somado ao acelerado desenvolvimento das tecnologias de informação e comunicação, o deslocamento nas últimas décadas da produção de conhecimento arquivístico das instituições arquivísticas para as universidades permitiu o desenvolvimento de mais pesquisas na área, consolidando o papel do ensino e pesquisa nas universidades. Segundo Hernández Oliveira e colaboradores (2012, p. 34, tradução nossa):

A situação da Arquivologia tem mudado de maneira favorável nas últimas décadas, época em que seu *corpus* científico ganhou um

¹⁶ “Por cuanto, el desarrollo de las tecnologías de la información revoluciona la ciencia archivística de modo tal que se manifiesta un auténtico cambio paradigmático en este nuevo milenio. La aparición de soportes electrónicos, la utilización de micro-computadoras y la creación de redes Intranet e Internet llevan al archivero a rever los principios y los procedimientos hasta ahora utilizados en función de las nuevas posibilidades y nuevas obligaciones que promueve la incorporación de la información electrónica.”

notável impulso. Este crescimento tem vindo em grande medida propiciado por sua incorporação nos Programas de Pós-Graduação ofertados pelas universidades no campo das Ciências da Informação e Documentação e pelo consequente abandono do âmbito protetor das Ciências Históricas.¹⁷

Uma pesquisa de Hernández Oliveira e colaboradores (2012) sobre investigação arquivística, com base nas teses produzidas por Brasil, Espanha, Canadá e Austrália, no período de 2000-2010, apontou que das 94 teses produzidas que atendiam aos critérios da pesquisa, 35% foram produzidas na Espanha, 34% foram produzidas no Brasil, 17% foram produzidas no Canadá e 14% foram produzidas na Austrália. Assim, dita pesquisa indica uma internacionalização na produção de conhecimento arquivístico nos últimos 10 anos. Além disso, percebe-se uma descentralização dessa produção de conhecimento arquivístico em países com realidades distintas.

A pesquisa Arquivística tem experimentado uma evolução positiva na última década, tanto no que se refere a quantidade de trabalhos como na qualidade. A análise bibliométrica, cujo uso se apoia no importante papel que desempenham as teses na criação de conhecimento, tem assinalado um crescimento de produção científica. [...] A evolução tem sido grande e produtiva, contudo há muito para melhorar. A análise dos resultados obtidos serve para contextualizar a situação mundial e a de cada um dos países e para detectar os déficits existentes e, com isso, contribuir para o progresso de novas ações. (HERNÁNDEZ OLIVEIRA et al., 2012, p. 62, tradução nossa)¹⁸

¹⁷ “La situación de la archivística ha cambiado de manera favorable en las últimas décadas, época en la que su corpus científico ha conocido un notable impulso. Este crecimiento ha venido en gran medida propiciado por su incorporación al catálogo de títulos académicos ofertados por las universidades en el campo de las Ciencias de la Información y la Documentación y por el consiguiente abandono del ámbito protector de las Ciencias Históricas.”

¹⁸ “La investigación archivística ha experimentado una evolución positiva en la última década, tanto en lo que se refiere a la cantidad de trabajos como a la calidad. El análisis bibliométrico, cuyo uso se apoia en el importante papel que desempeñan las tesis en la creación de conocimiento, ha señalado un crecimiento en lo que a producción científica se refiere. [...] La evolución ha sido grande y productiva, no obstante queda mucho por mejorar. El análisis de los resultados obtenidos sirve para contextualizar la situación mundial y la de cada uno de

Outra pesquisa realizada por Eliezer Pires da Silva, no ano de 2009, identificou as pesquisas de mestrado e doutorado com temática arquivística, produzidas no período de 1996 a 2006, no Banco de Teses da Capes, utilizando os termos “arquivologia” e “arquivística”. A pesquisa de Silva (2012, p. 49-50) detectou 97 trabalhos com temática arquivística produzidos em diferentes áreas do conhecimento.

O aumento na produção de pesquisas revela a emergência na produção de conhecimento arquivístico. Não faltam temas para pesquisa na área, a evolução das tecnologias de informação e comunicação impõe uma agenda de pesquisa duradoura.

Campo empírico: os atores e a produção acadêmica com os documentos/arquivos audiovisuais, iconográficos e sonoros

O levantamento dos atores e da produção acadêmica no campo dos documentos audiovisuais, iconográficos e sonoros foi realizado a partir do currículo Lattes, no período de 12 de maio de 2014 a 7 de junho de 2014. A busca foi realizada com os seguintes critérios: busca por assunto, nas bases de doutores e demais pesquisadores (mestres, graduados etc.), independente da nacionalidade.

Foi selecionado um filtro de atuação profissional, visando restringir a pesquisa somente os pesquisadores que se declaram com atuação profissional na grande área das ciências sociais aplicadas, área da ciência da informação, subárea da arquivologia. Cabe ressaltar que esse filtro não reduz a pesquisa apenas a profissionais graduados em arquivologia, já que essa opção é autodeclarável e informada pelo próprio pesquisador.

Foram utilizados como palavras-chave para a busca por assunto os termos “audiovisual”, “audiovisuais”, “iconográfico”, “iconográficos”, “sonoro” e “sonoros”. Justifica-se a escolha dessas palavras-chave por serem termos

los países y para detectar los déficits existentes y, con ello, contribuir al progreso de nuevas actuaciones para subsanarlos.”

mais genéricos, capazes de englobar um número maior de pesquisadores que atuam no campo arquivístico e possuem produção a respeito dos documentos/arquivos audiovisuais, iconográficos e sonoros. Ressalta-se, a partir da escolha desses termos, um enfoque na linguagem e não nos suportes e formatos diferenciados que possuem esses documentos.

A existência de diversos termos¹⁹ e conceitos relativos ao universo de documentos que utilizam como linguagem a imagem e o som tendem a revelar uma imprecisão terminológica e conceitual da área. Como esta pesquisa não pretende verticalizar sobre esse assunto, optou-se pela escolha dos termos “audiovisual”, “iconográfico” e “sonoro”.

O resultado dessa primeira pesquisa alcançou um total de 197 pesquisadores. Destaca-se que as pesquisas com as palavras-chave recuperaram alguns pesquisadores por mais de uma vez, ou seja, alguns pesquisadores possuem em seus currículos Lattes mais de uma palavra-chave utilizada na pesquisa.

Uma segunda etapa do levantamento dos atores responsáveis pela produção de conhecimento no âmbito dos documentos audiovisuais, iconográficos e sonoros consistiu na análise dos 197 currículos Lattes selecionados a partir dos critérios acima mencionados, visando identificar apenas os atores que possuem produção acadêmica relacionada a esses documentos e que possuam uma mínima relação com a arquivologia.

Nesse sentido, foram selecionados os pesquisadores que continham as palavras-chaves, utilizadas anteriormente, relacionadas à produção acadêmica, à produção bibliográfica e à projetos de pesquisa.

O universo total de pesquisadores que contemplaram todos os critérios estabelecidos nessa pesquisa foram 68, ou seja, 129 pesquisadores identificados na primeira pesquisa não continham produção acadêmica,

¹⁹ Audiovisual, imagem em movimento, filmográfico, cinematográfico, filmico, videográfico, imagético, iconográfico, fotográfico, visual, sonoro, fonográfico etc.

bibliográfica ou projetos de pesquisa com os documentos/arquivos audiovisuais, iconográficos e sonoros ou tais produções não cotinham temática arquivística. Além disso, como informado anteriormente, alguns pesquisadores foram recuperados na pesquisa por mais de uma vez, ou seja, alguns pesquisadores possuem em seus currículos Lattes mais de uma palavra-chave utilizada na pesquisa. Com relação à formação acadêmica dos pesquisadores, temos como dados percentuais os informados na Tabela 1.

Tabela 1 – Titulação acadêmica dos atores

Titulação acadêmica	Número de pesquisadores	Percentual
Graduação	67	98,5%
Mestrado	40	58,8%
Doutorado	21	30,9%

Fonte: Elaborado pelo autor (2014).

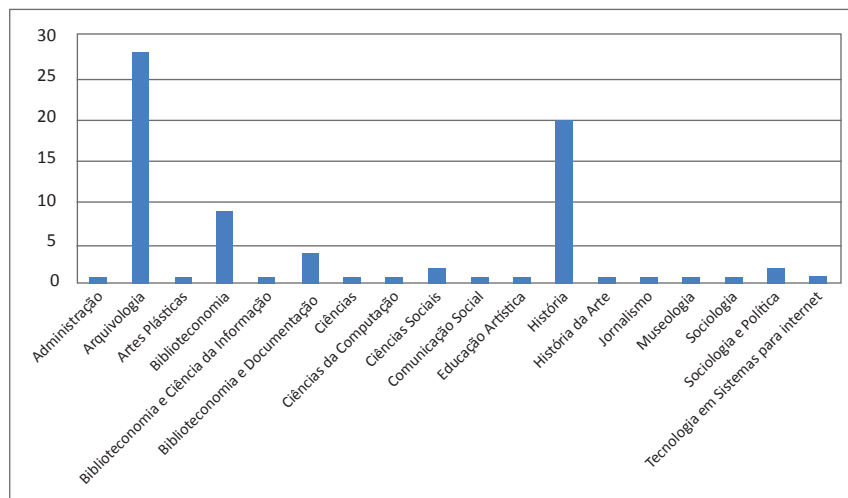
Os dados apresentados na Tabela 1 evidenciam que 98,5%, dos atores que possuem produção acadêmica, bibliográfica ou pesquisa com temática arquivística na área audiovisual, iconográfica e sonora são graduados. Apenas um está cursando ainda a graduação em arquivologia, o que completa o universo da pesquisa. Com relação à inserção dos atores em programas de pós-graduação *stricto sensu*, mais da metade (58,8%) desse universo são mestres e 30,9% são doutores. Em uma perspectiva futura, esse número terá um crescimento significativo, já que quatro pesquisadores são mestrandos e oito são doutorandos, ou seja, serão 64,7% de mestres e 42,6% de doutores. Esses dados refletem que embora seja um universo pequeno de pesquisadores que contemplaram todos os critérios estabelecidos nessa pesquisa, a qualificação acadêmica desses atores possui uma expressão significativa nesse universo.

A formação, em nível de graduação, desses profissionais pode ser observada no Gráfico 1. A partir dos dados desse gráfico, observa-se uma

predominância de arquivistas (36,4%), historiadores (27,3%) e bibliotecários (18,2%). A formação em outras áreas do conhecimento corresponde a 18,1%. Destaca-se que alguns pesquisadores possuem mais de uma graduação. Nota-se que do universo total dos pesquisadores que possuem graduação, 49 pesquisadores (63,6%) não possuem graduação em arquivologia, porém indicam em seus currículos Lattes a arquivologia como área de atuação profissional.

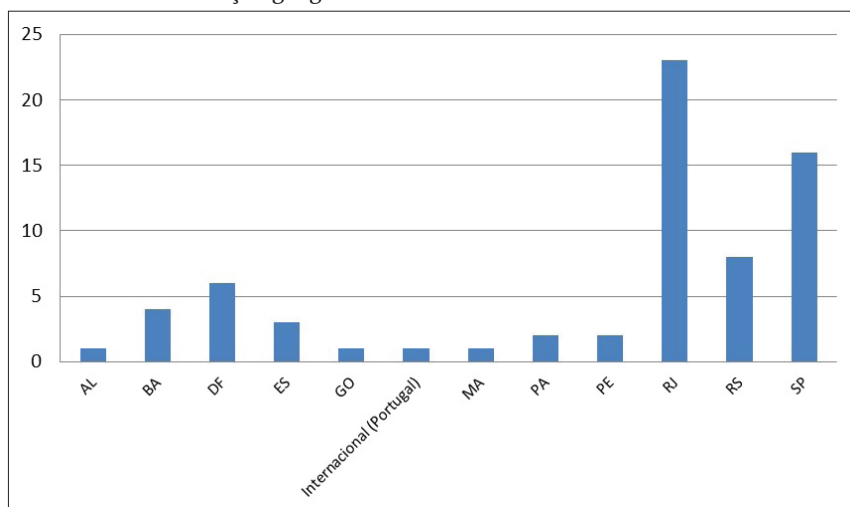
Esses dados evidenciam o caráter interdisciplinar da arquivologia, uma vez que mais da metade do universo da pesquisa não possui graduação em arquivologia, porém se declaram com atuação profissional na área e possuem produção acadêmica, bibliográfica e projetos de pesquisa a respeito dos documentos/arquivos audiovisuais, iconográficos e sonoros relacionados à área da arquivologia. A distribuição geográfica dos pesquisadores é apresentada no Gráfico 2.

Gráfico 1 – Áreas de formação, em nível de graduação, dos atores



Fonte: Elaborado pelo autor (2016).

Gráfico 2 – Distribuição geográfica dos atores



Fonte: Elaborado pelo autor (2014).

Quando distribuídos por regiões brasileiras, os dados resultantes (Tabela 2) apresentam uma concentração de pesquisadores e, consequentemente, da produção acadêmica a respeito dos documentos/arquivos audiovisuais, iconográficos e sonoros, na região Sudeste (62,7%). Evidencia-se uma nítida concentração no eixo Rio de Janeiro-São Paulo.

Tabela 2 – Distribuição geográfica dos atores

Localização geográfica	Quantidade de atores	Percentual
Centro-Oeste	7	10,4%
Nordeste	8	11,9%
Norte	2	3%
Sudeste	42	62,7%
Sul	8	12%

Fonte: Elaborada pelo autor (2014).

Alguns elementos podem justificar essa grande concentração de pesquisadores na região Sudeste: quatro cursos de graduação em arquivologia (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Universidade Federal Fluminense, Universidade Federal do Espírito Santo e Universidade Federal de Minas Gerais) e a presença de importantes instituições – em volume de acervos – de guarda, preservação e acesso dos documentos audiovisuais, iconográficos e sonoros (Arquivo Nacional, Biblioteca Nacional, Cinemateca Brasileira, Centro Técnico Audiovisual, Museus da Imagem e do Som, Instituto Moreira Salles etc.). Esses dados sugerem que a região Sudeste possui uma maior presença de profissionais e pesquisadores atuando com os documentos audiovisuais, iconográficos e sonoros, além de um maior e fértil terreno empírico de pesquisa. Relacionando os atores que estão inseridos no universo da pesquisa com as palavras-chave (temática de pesquisa), temos como dados os incluídos na Tabela 3.

Tabela 3 – Relação pesquisadores x palavras-chave (temática de pesquisa)

Tema	Número de pesquisadores	Percentual
Audiovisual(is)	42	52,5%
Iconográfico(s)	26	32,5%
Sonoro(s)	12	15%

Fonte: Elaborada pelo autor (2014).

Confirma-se a partir dos dados acima uma predominância do tema audiovisual (52,5%) como universo de pesquisa acadêmica dos atores que fazem parte do universo dessa pesquisa, se comparado com o iconográfico (32,5%) e sonoro (15%). Cabe ressaltar que há atores que possuem produção em mais de uma temática. Se o número de atores pesquisando e produzindo sobre audiovisual é maior, consequentemente, o número de produções acadêmicas tende a ter a mesma proporção. Nesse sentido, demonstra-se quantitativamente o número de Trabalhos de Conclusão de Curso (TCC),

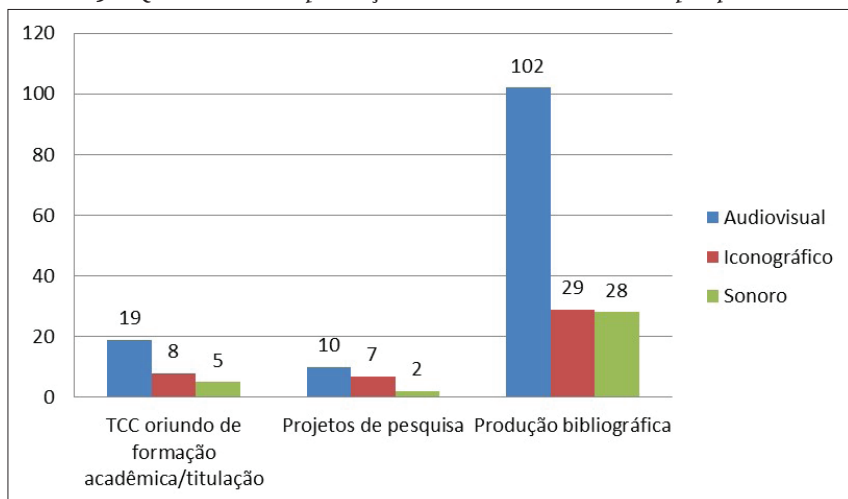
Projetos de Pesquisa e produção bibliográfica relacionada às temáticas pesquisadas (Gráfico 3).

Os atores (68), universo dessa pesquisa, são responsáveis pela produção de 32 Trabalhos de Conclusão de Curso, 19 Projetos de Pesquisa e 159 produções bibliográficas com temática audiovisual, iconográfica e sonora, relacionados à arquivologia.

Na temática audiovisual, 14,5% correspondem a Trabalhos de Conclusão de Curso, 7,6% a Projetos de Pesquisa e 77,9% correspondem à produção bibliográfica.

Na temática iconográfica, 18,2% são Trabalhos de Conclusão de Curso, 15,9% de Projetos de Pesquisa e 65,9% de produções bibliográficas.

Gráfico 3 – Quantitativo de produção acadêmica x temática da pesquisa



Fonte: Elaborado pelo autor (2014).

Na temática sonora, 14,3% correspondem a Trabalhos de Conclusão de Curso, 5,7% a Projetos de Pesquisa e 80% a produções bibliográficas.

Esses dados apontam uma maior produção acadêmica a respeito do audiovisual, com 60,5% da produção. Como observado anteriormente, o número de pesquisadores que possuem produção acadêmica sobre o

audiovisual e que tem relação com a arquivologia é muito maior se comparado ao iconográfico e sonoro. Portanto, há uma relação direta entre o número de pesquisadores e suas produções. A partir disso, surgem algumas indagações: por que o tema audiovisual é mais pesquisado? Há alguma imprecisão terminológica que possa justificar esses dados? A linguagem audiovisual possui maior influência no cotidiano humano (cinema, televisão etc.)?

O currículo Lattes engloba sob a categoria “produção bibliográfica” os seguintes itens: artigos completos publicados em periódicos, livros publicados/organizados ou edições, capítulos de livros publicados, textos em jornais de notícias/revistas, textos completos publicados em anais de congresso, resumos expandidos publicados em anais de congresso, resumos publicados em anais de congresso e apresentações de trabalho. Dividi-se abaixo o quantitativo de produções bibliográficas, por temática, conforme essas categorias (Tabela 4).

Tabela 4 – Produção bibliográfica em audiovisual

Tipos de produções bibliográficas	Quantidade	Percentual
Artigos completos publicados em periódicos	14	13,7%
Livros publicados/organizados ou edições	2	1,9%
Capítulos de livros publicados	2	1,9%
Textos em jornais de notícias/revistas	0	0%
Textos completos publicados em anais de congressos	20	19,6%
Resumos expandidos publicados em anais de congressos	4	3,9%
Resumos publicados em anais de congressos	10	9,8%
Apresentações de trabalho	50	49%

Fonte: Elaborada pelo autor (2014).

A produção bibliográfica relativa ao audiovisual, com temática arquivística, está concentrada em apresentações de trabalho (49%), textos completos publicados em anais de congressos (19,6%) e artigos completos publicados em periódicos (13,7%) (Tabela 5).

Como no audiovisual, o iconográfico também concentra a produção bibliográfica em apresentações de trabalho (51,7%) e textos completos publicados em anais de congressos (17,2%). Destaca-se, com alta incidência, os resumos publicados em anais de congressos (17,2%) (Tabela 6).

Tabela 5 – Produção bibliográfica em iconografia

Tipos de produções bibliográficas	Quantidade	Percentual
Artigos completos publicados em periódicos	1	3,4%
Livros publicados/organizados ou edições	1	3,4%
Capítulos de livros publicados	0	0%
Textos em jornais de notícias/revistas	1	3,4%
Textos completos publicados em anais de congressos	5	17,2%
Resumos expandidos publicados em anais de congressos	0	0%
Resumos publicados em anais de congressos	5	17,2%
Apresentações de trabalho	15	51,7%
Outras produções bibliográficas	1	3,4%

Fonte: Elaborada pelo autor (2014).

Tabela 6 – Produção bibliográfica em sonoro

Tipos de produções bibliográficas	Quantidade	Percentual
Artigos completos publicados em periódicos	3	10,7%
Livros publicados/organizados ou edições	0	0%
Capítulos de livros publicados	0	0%
Textos em jornais de notícias/revistas	0	0%
Textos completos publicados em anais de congressos	3	10,7%
Resumos expandidos publicados em anais de congressos	1	3,6%
Resumos publicados em anais de congressos	3	10,7%
Apresentações de trabalho	18	64,3%
Outras produções bibliográficas	0	0%

Fonte: Elaborado pelo autor (2014).

Predominam na categoria “sonoro” as apresentações de trabalho (64,3%), os artigos completos publicados em periódicos (10,7%), os textos completos publicados em anais de congressos (10,7%) e os resumos publicados em anais de congressos (10,7%).

Considerações finais

Pretendeu-se, a partir dos dados levantados e analisados, mapear o nível de produção acadêmica (Projetos de Pesquisa, produção bibliográfica ou pesquisas de Trabalhos de Conclusão de Curso) e seus atores, com temática arquivística, a respeito dos documentos/arquivos audiovisuais, iconográficos e sonoros. Os dados apresentados revelam que há atores produzindo conhecimento arquivístico sobre os documentos/arquivos audiovisuais, iconográficos e sonoros. Na dimensão de uma abordagem

informacional da área, cada vez mais induzida pelas novas formas de produção e armazenamento da informação arquivística, proporcionadas pelo crescente avanço das tecnologias da informação e comunicação, não há limites entre as diversas linguagens utilizadas na transmissão de uma mensagem. As especificidades no tratamento arquivístico dos documentos especiais – classificação, avaliação, arranjo, descrição entre outros – imprimem uma agenda de pesquisa importante para a teoria e prática arquivística.

Esta pesquisa não teve como objetivo uma análise qualitativa dos dados levantados, mas os próprios dados instigam uma futura análise qualitativa dos mesmos. Além disso, a ampliação da pesquisa a partir de novas palavras-chave (pressupondo a existência de uma imprecisão terminológica na área) tende a revelar um universo muito maior de atores e produção acadêmica.

Referências

AGÊNCIA NACIONAL DO CINEMA. Instrução normativa nº 105, de 10 de julho de 2012. Dispõe sobre o registro de título da obra audiovisual não publicitária, a emissão de certificado de registro de título e dá outras providências. Rio de Janeiro, 2012.

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

ASSOCIAÇÃO DOS ARQUIVISTAS HOLANDESES. *Manual de arranjo e descrição de arquivos*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1973.

BELLOTTTO, H. L. *Arquivos permanentes: tratamento documental*. São Paulo: T. A. Queiroz Editor, 1991.

CAMARGO, A. M. de A.; BELLOTTTO, H. L. (Coord.). *Dicionário de terminologia arquivística*. São Paulo: Associação dos Arquivistas Brasileiros: Núcleo Regional de São Paulo: Secretaria de Estado e Cultura, 2010.

CONSELHO NACIONAL DE ARQUIVOS (Brasil). Câmara Técnica de Documentos Audiovisuais, Iconográficos e Sonoros. *Glossário*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2014. Disponível em: <http://www.conarq.arquivonacional.gov.br/images/ctdais/glossario_ctdais.pdf>. Acesso em: 8 out. 2014.

CRUZ MUNDET, J. R. *Archivística: gestión de documentos y administración de archivos*. Madrid: Alianza Editorial, 2012.

CUNHA, M. B. da; CAVALCANTI, C. R. de O. *Dicionário de biblioteconomia e arquivologia*. Brasília, DF,: Briquet de Lemos, 2008.

DAMIAN CERVANTES, G. *Los documentos especiales en el contexto de la archivística*. México, 2008.

FONSECA, M. O. *Arquivologia e ciência da informação*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2005.

GONZÁLEZ GARCÍA, P. Los documentos en nuevos soportes. *Boletim do arquivo*, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 19-37, dez. 1992.

HERNÁNDES OLIVEIRA, L. et al. La construcción de la archivística: una aproximación a la investigación científica a través de las tesis doctorales. In: MARIZ, A. C. A.; JARDIM, J. M.; SILVA, S. C. de A. (Org.). *Novas dimensões da pesquisa e do ensino em arquivologia no Brasil*. Rio de Janeiro: Móbile: Associação dos Arquivistas do Estado do Rio de Janeiro, 2012. p. 34-65.

JARDIM, J. M. A pesquisa em arquivologia: um cenário em construção. In: VALENTIM, M. L. P. (Org.). *Estudos avançados em arquivologia*. Marília: Oficina Universitária; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2012. p. 135-154.

LE GOFF, J. Documento monumento. In: LE GOFF, J. *História e memória*. Tradução de Irene Ferreira, Bernardo Leitão e Suzana Ferreira Borges. 5. ed. Campinas: UNICAMP, 2003. p. 525-549.

PEARCE-MOSES, R. *A glossary of Archival and Records terminology*. Chicago: The Society of American Archivists, 2005. Disponível em: <<http://www2.archivists.org/glossary/index.asp>>. Acesso em: 6 maio 2012.

RENÉ-BAZIN, P. La creación y la reunión de nuevos documentos de archivo. *Anuario Interamericano de Archivos*, Córdoba, v. 14, 1990.

ROUSSEAU, J. Y.; COUTURE, C. *Os fundamentos da disciplina arquivística*. Lisboa: Dom Quixote, 1998.

- SILVA, E. P. da. Informação arquivística e arquivologia no Brasil. *Informação arquivística*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, p. 48-68, jul./dez. 2012.
- SZLEJCHER, A. Investigación y formación archivística: los nuevos desafíos. In: MARQUES, A. A. da C.; RONCAGLIO, C.; RODRIGUES, G. M. (Org.). *A formação e a pesquisa em arquivologia nas universidades públicas brasileiras*. Brasília, DF,: Thesaurus, 2011. p. 17-52.
- UNESCO. *Recomendações sobre a salvaguarda e a conservação das imagens em movimento*. Paris, 1980. Disponível em: <http://portal.unesco.org/en/ev.php-URL_ID=13139&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html>. Acesso em: 1 out. 2014.

Documentação musical e musicográfica

em prol de uma terminologia necessária

Pablo Sotuyo Blanco

Introdução

No âmbito da ciência da informação pode-se dizer que, em termos gerais, um documento

[...] é qualquer elemento gráfico, iconográfico, plástico ou fônico pelo qual o homem se expressa. É o livro, o artigo [...], a tela, a escultura, [...] o filme, o disco, a fita magnética [...], enfim, tudo o que seja produzido por razões funcionais, [...] técnicas, culturais ou artísticas.
(BELLOTTO, 1991, p. 14)

Dentre os gêneros documentais aos que a gestão de arquivos e bibliotecas se dedica no Brasil, a música ocupa, por assim dizer, um espaço

raramente bem definido ou, no melhor dos casos, ambíguo até pouco tempo atrás.

Concordando com Cotta (2006, p. 26), a música se manifesta patrimonialmente, tanto na sua dimensão imaterial e fenomenológica (sonora e/ou performática) quanto na sua dimensão material (segundo o tipo de registro documental). Assim, ainda falando em termos gerais, pode-se encontrar música em diversas fontes documentais, tais como textuais, sonoras, iconográficas, audiovisuais e musicais, como veremos adiante.

No entanto, essa diversidade de fontes documentais contendo registros de música em alguma das suas dimensões não tem sido, até agora, devidamente observada nas suas características intrínsecas, permitindo a ocorrência de confusões conceituais e redundando em problemas processuais na gestão da sua documentação, assim como no tratamento da sua informação específica.

Confusões conceituais e problemas processuais

Embora diversos trabalhos oriundos tanto da ciência da informação quanto da biblioteconomia ou da arquivologia mostram um crescente interesse há quase 30 anos pela questão que aqui nos ocupa (NORI; VASCONCELOS, 1986; ANTONIO, 1994; CARDOSO, 1996; RECINE, 1997; COTTA, 2000; TORRES MULAS, 2000; ASSUNÇÃO, 2005; MATOS, 2007; PACHECO, 2012), fora algumas exceções, a prática biblioteconômica ou arquivística no Brasil continua sendo bastante problemática e insatisfatória para o usuário interessado nesse campo informacional e, consequentemente, documental específico.

O que acontece em arquivos e bibliotecas com os documentos musicais? Na maioria das vezes eles não são reconhecidos (nem definidos) como tais. São “reduzidos” a documentos textuais ou sonoros (vinculados ou não a imagens fixas ou em movimento) e assim dissociados, sem a devida compreensão da sua ontologia, sua tipologia ou do seu vínculo intrínseco.

No âmbito biblioteconômico, a música pode se encontrar em meio a um conjunto documental bastante diverso que, incluindo itens tidos como não bibliográficos, abrange iconografias, fonogramas e audiovisuais, dentre outros.

Estes produtos recebem diferentes denominações: suporte não bibliográfico, *material especial*, material não bibliográfico, material menor, etc. Quando se fala deste tipo de recursos sempre aparece uma certa insegurança relativa à terminologia empregada. [...] não há acordo geral no uso de uma terminologia determinada. (OSMA DELATAS, 1998, p. 387, grifo nosso, tradução nossa)¹

Por sua vez, no âmbito arquivístico, o Dicionário Brasileiro de Terminologia Arquivística (DIBRATE) define documento especial como

Documento em *linguagem não-textual*, em suporte não convencional, ou, no caso de papel, em formato e dimensões excepcionais, que exige procedimentos específicos para seu processamento técnico, guarda e preservação, e cujo acesso depende, na maioria das vezes, de intermediação tecnológica. (ARQUIVO NACIONAL, 2005, p. 75, grifo nosso)

Na prática arquivística, os documentos musicais escritos (manuscritos ou impressos) são ainda incluídos dentre os textuais ou, de forma semelhante ao visto acima, entre os documentos especiais. Exemplos disso são a identificação e catalogação de uma coleção de partituras por parte da Coordenação de Documentos Escritos do Arquivo Nacional, cujo Inventário, publicado em 2013, descreve o seu conteúdo como documentos textuais.² Essa situação geral por trás da confusa conceituação e identificação

¹ “Estos productos reciben distintas denominaciones: soporte no librario, material especial, material no librario, material menor, etc. Cuando se habla de estos tipos de documentos siempre aparece una cierta inseguridad relativa a la terminología empleada. [...] no hay acuerdo general en emplear una terminología determinada.”

² Para mais informações, acessar a *Coleção de Partituras Musicais (S6)*; Inventário disponível em: <<http://www.portalan.arquivonacional.gov.br/media/Partituras%20final%2017%20out.pdf>>. Acesso em: 10 nov. 2013.

da música no seu aspecto documental e informacional exige uma observação mais cuidadosa. (ARQUIVO NACIONAL, 2013)

A causa mais provável dos documentos musicais escritos (manuscritos ou impressos) terem sido reduzidos a documentos textuais poderia estar no fato de que o grau de apreensão e compreensão da notação musical presente nesses documentos depende da aprendizagem e treinamento específico em música por parte do profissional em gestão documental que lide com dita documentação. Quem carecer de alfabetização mínima em leitura musical se limitará aos caracteres alfa-numéricos constantes, fundamentalmente, no início do documento. Segundo afirmam Cavalcanti e Carvalho (2011, p. 138, grifo nosso)

torna-se difícil ao indexador ou analista extrair conceitos da partitura para sua representação. Infelizmente, as poucas fontes descritivas (textuais) da partitura podem não aprofundar muito a identificação temática da obra musical. *Muito do que está implícito por meio da simbologia notacional não é apercebido ou compreendido pelo indexador na análise conceitual.* Como consequência, este processo analítico-documental tende a falhar na primeira etapa da análise documentária, pois [...] a tradicional leitura técnica bibliográfica aplicada ao documento musical não faz sentido em virtude da *natureza da representação musical.*

Cabe lembrar ainda que a leitura desses documentos por parte de músicos devidamente instruídos, semelhantemente ao que acontece com os documentos textuais tipo poéticos, literários ou dramatúrgicos quando lidos por profissionais capacitados, não precisa (em termos gerais) da sua execução instrumental para permitir uma percepção da música em si. Assim como na leitura silenciosa (interna) do texto literário que for, o documento musical escrito pode ser percebido internamente – incluindo a sua dimensão espaço-temporal e tímbrica sonora – por parte do leitor devidamente instruído para tais fins. A apresentação em performance ou a realização em fonograma ou audiovisual da música nele registrada resulta

apenas na divulgação pública de uma concepção prévia, interna, por parte do(s) intérprete(s).

Não reconhecer os documentos musicais e não tratá-los consequentemente gera uma série de problemas, tal como a perda da identidade ontológica documental, do valor informacional do documento, assim como do controle no fluxo (consulta/empréstimo/devolução) do documento na instituição de custódia do mesmo. Ainda, produz falhas na gestão, administração e gerenciamento dos documentos musicais, no tratamento e recuperação da informação musical e, finalmente, na sua preservação e promoção documentais. No intuito de prever e evitar tais problemas, cabe aqui indagar como reconhecer documentos musicais em arquivos ou bibliotecas. Além de pensar em identificá-los pelo seu conteúdo informacional (devidamente conceituado, segundo já discutia Alexander McLane em 1996, dando lugar aos desenvolvimentos que hoje se conhecem como Music Information Retrieval – MIR), pelo seu gênero e a sua espécie documentais (assim como por outros elementos, tais como tipo documental, de suporte, formato etc.), tentaremos propor uma definição específica para cada uma das categorias eventualmente resultantes.

Algumas definições necessárias

Para avançar na questão aqui discutida, faz-se necessário não apenas levar em consideração uma abordagem taxonômica dos documentos musicais, mas também discutir as eventuais e necessárias tipologias correlatas, incluindo as definições terminológicas resultantes. Nesse sentido, entendemos como taxonomias os “conjuntos de configurações derivados empiricamente”, enquanto as tipologias são aqui compreendidas como os “conjuntos de configurações derivados conceitualmente”. (MEYER et al., 1993, p. 1182)

Taxonomicamente falando, a experiência direta com os registros materiais da prática musical adverte o usuário para uma primeira distinção entre aqueles que carregam informação musical propriamente dita

daqueles que não o fazem. Ilustrando a imbricada relação entre ambas as dimensões (material e imaterial) da música enquanto patrimônio com a conhecida faixa de Moebius (COTTA, 2006, p. 26-27), e resolvendo, por meio de uma abordagem interdisciplinar mais ampla (incluindo a musicologia na equação), o aparente dilema levantado por Antonio em 1994,³ entendemos informação musical como aquela que emana tanto da dimensão fenomenológica da música (materializada em registros sonoros e audiovisuais) quanto da sua dimensão linguística e semiológica (materializada nos registros em notação musical). Assim, levando em consideração o sentido geral do adjetivo “musical” (aquilo que diz respeito à música, relativo à música, ou aquilo em que predomina a música), em prol de um senso mais estrito na descrição taxonômica da documentação musical, parece apropriado distinguir entre o relativo à música (ou que diz respeito à música) daquilo em que predomina a música (em alguma das dimensões supracitadas).

Nesse mesmo sentido, pode-se afirmar que no conjunto de toda a documentação relativa à música enquanto ordem documental, incluindo todos os documentos que digam respeito à música, em qualquer um dos seus aspectos e graus de relação com ela, existe uma família documental que se caracteriza por conter informação musical, segundo acima definido. Essa família documental que daremos aqui em chamar de documentos musicais se define como aquela em que a música predomina em alguma das suas dimensões (fenomenológica – sonora ou audiovisual, ou semiológica – notacional musical).

Ainda, dentro da família dos documentos musicais, pode-se identificar, dentre outros, o conjunto dos documentos nos quais a informação

³ Segundo Antonio (1994, p. 8), “informação musical não é um tema simples. [...] ele não pode ser sumariamente enquadrado, como parece evidente à primeira vista, nas áreas de biblioteconomia e documentação, dedicadas principalmente ao estudo de problemas técnicos e operacionais que visam a organização de documentos e de informações”, embora se engane quando afirma que “também não há para ele um lugar definido na área de música, voltada preponderantemente para os estudos de teoria e técnica musicais”, como o comprovam estudos musicológicos (intrinsecamente interdisciplinares) como o presente.

musical está codificada em notação musical ou equivalente. A escolha do termo que denomina tais documentos, segundo as definições comumente encontradas em dicionários, é “musicográfico”. Adjetivo derivado de “musicografia”, diz respeito à arte de escrever música, de pôr em caracteres próprios os sons musicais.

Destarte, do ponto de vista da gestão documental, a divisão aqui estabelecida entre os documentos relativos à música (enquanto ordem documental) e os estritamente musicais (enquanto família documental, fixando a sua fronteira pela presença de música em alguma das suas dimensões), pode acolher uma subdivisão incluindo os documentos musicográficos (enquanto registro em notação musical da dimensão linguística e semiológica da música) como subconjunto dos documentos musicais (Figura 1).

Figura 1 – Representação esquemática da relação entre os documentos musicográficos, musicais e os relativos à música



Fonte: Elaborada pelo autor (2016).

Considerando que os documentos musicográficos são um subconjunto da família documental dos documentos musicais, parece apropriado propô-los como gênero documental. Entrando já na discussão relativa às tipologias necessárias à gestão dos documentos musicográficos, segundo informa o DIBRATE, um gênero documental é a

Reunião de espécies documentais que se assemelham por seus caracteres essenciais, particularmente o *suporte* e o *formato*, e que exigem *processamento técnico específico* e, por vezes, *mediação técnica para acesso*, como documentos audiovisuais, documentos bibliográficos, documentos cartográficos, documentos eletrônicos, documentos iconográficos, documentos microográficos, documentos textuais. (ARQUIVO NACIONAL, 2005, p. 99, grifo nosso)

Ainda, o DIBRATE define espécie documental como a “divisão de gênero documental que *reúne* tipos documentais *por seu formato*. São exemplos de espécies documentais ata, carta, decreto, disco, filme, folheto, fotografia, memorando, ofício, planta, relatório”. (ARQUIVO NACIONAL, 2005, p. 85, grifo nosso) Nesse mesmo sentido, ao definirmos a documentação musicográfica como o gênero documental integrado por documentos que se caracterizam por conter informação musical codificada através de notação musical (ou equivalente), o mesmo deveria reunir as espécies documentais correlatas que se assemelhem por suas características essenciais e que exijam processamento técnico específico e, por vezes, mediação técnica para acesso.

No âmbito da Câmara Técnica de Documentos Audiovisuais, Iconográficos, Sonoros e Musicais (CTDAIS) do Conselho Nacional de Arquivos (CONARQ) na qual participo em representação da Universidade Federal da Bahia, a discussão em prol da definição das taxonomias e tipologias documentais relativas à música resultou na inclusão de um conjunto importante de verbetes no seu Glossário de Termos Técnicos (publicado em 2014), cujas definições (em vias de inclusão no DIBRATE) apresentamos aqui atualizadas (Quadro 1).

Quadro 1 – Tipologia das espécies documentais musicográficas propostas ao DIBRATE

Espécie documental	DEFINIÇÃO
Partitura	Documento musicográfico que contém a representação escrita em notação musical (ou equivalente) de todos os detalhes necessários aos diversos meios (instrumentais e/ou vocais, geralmente dispostos em pautas superpostas) para que, quando lidos simultaneamente, resultem na realização completa da peça musical nela registrada. Esta espécie inclui tipos como o Arranjo, a Redução e o Excerto.
Coletânea	Documento musicográfico coletivo que contém um número variado de Partituras, Reduções, Excertos ou Partes de um ou mais autores, encadernados num mesmo volume ou unidade documental. Esta espécie inclui o Álbum (também conhecido como Miscelânea), o Cantoral ou Cancioneiro (dedicados ao repertório vocal) e o Livro de Parte (aqueles que contêm só partes do mesmo tipo de voz ou instrumento).
Livro de Coro	Documento musicográfico coletivo de grandes dimensões que contém a representação escrita em notação musical (realizada também em grandes dimensões) de todos os detalhes necessários para meios vocais que, quando lidos, resultam na realização completa das músicas vocais nele incluídas. Assim, um Livro de Coro contém um número variado de peças vocais e o seu formato permite a sua leitura simultânea pelo coro a partir de um só exemplar. Também conhecido como Livro de Facistol.

Espécie documental	DEFINIÇÃO
Parte	Documento musicográfico que contém a representação escrita em notação musical (ou equivalente) dos detalhes necessários a um ou mais dos meios instrumentais ou vocais para, quando lidos simultaneamente junto com as partes dos restantes meios instrumentais ou vocais necessários, realizar a peça musical neles contida. O número de instrumentos ou vozes que as partes incluem depende de decisões editoriais tomadas em função das características musicais da peça da qual resulta, ou de tradições na prática musical. Além das partes propriamente ditas, esta espécie inclui também as Cartinas (dedicadas a trechos de partes vocais solistas) e as Partes-Guia.
Técnico-Pedagógico	Documento musicográfico que contém a representação escrita em notação musical (ou equivalente) dos detalhes necessários ao ensino de aspectos diversos da prática musical (composicional, instrumental ou performática) podendo incluir explanações textuais. São exemplos desta espécie Partimentos, Solfejos, Baixos, Exercícios, Tratados, Métodos, Artes e Artinhas, dentre outros.
Rolo	Documento musicográfico em formato de faixa, enrolado sobre si próprio em torno de batoque ou carretel, que contém a informação notacional musical à maneira de sequências de furos a fim de ser lido por um instrumento musical mecânico ou automatófone. Também pode se apresentar em formato sanfonado sem batoque.
Disco	Documento musicográfico em formato de faixa circular, que contém a informação notacional musical à maneira de sequências de furos, depressões ou relevos a fim de ser lido por um instrumento musical mecânico ou automatófone.

Espécie documental	DEFINIÇÃO
Cilindro	Documento musicográfico de formato de faixa sobre cilindro, que contém a informação notacional musical à maneira de sequências de depressões ou relevos a fim de ser lido por um instrumento musical mecânico ou automatófone.
Computacional	Documento musicográfico em suporte eletrônico (binário) que contém a informação notacional musical à maneira de sequências de comandos computacionais alfanuméricos a fim de serem lidos por um (ou mais) instrumento musical digital eletrônico ou por um computador preparado para tais fins. Esta espécie inclui os documentos MIDI e semelhantes, assim como os produzidos por outros sistemas computacionais desenhados para síntese de áudio musical (por exemplo, CSound, Humdrum, etc.)

Fonte: Elaborado pelo autor (2016).

Com relação à terminologia utilizada no Quadro 1 (e no corpo deste texto, em geral), cabe realizar alguns esclarecimentos a fim de evitar enganos conceituais e terminológicos, bastante comuns na sociedade.

No que diz respeito à descrição do sistema de codificação da informação musical constante nos documentos, falamos em notação musical ou equivalente, pois ao longo da história da música, na cultura que for, com recursos de escrita musical disponíveis, diversos são (e foram ou ainda serão) os sistemas de notação passíveis de uso em manuscritos e/ou impressos musicais. Embora não caiba aqui o estudo detalhado de todos os sistemas de notação conhecidos, incluído o desenvolvido no sistema Braille de escrita tátil, por exemplo, as Figuras 2 e 3 exemplificam apenas dois sistemas de notação: o tradicionalmente tido como moderno e um outro com uso de símbolos gráficos diferentes, presente em boa parte do repertório musical do século XX, que cumpre equivalente função notacional musical.

Figura 2 – Exemplo de notação musical moderna



Fonte: Bahia (ca. 1887).

O uso do termo “Partitura” para definir a primeira espécie documental no Quadro 1 surge a partir da noção, com algumas modificações, do conceito formulado por Cavalcanti (2013, p. 42) de “suporte documental de excelência na mensagem estética musical”. Assim, entendemos “Partitura” como o documento musicográfico por excelência, isto é, aquele que comunica a totalidade da informação musical notacional (ou escrita) da peça musical nele registrada.

Vale salientar que a definição de Partitura nessa proposta não inclui alguns conceitos de ampla aceitação em âmbitos extramusicais, também assimilados por Cavalcanti (2013, p. 64) como, por exemplo, quando afirma: “Na partitura, expressões e sensibilidades do sujeito são representadas por signos da notação musical, [...] que revelam ao intérprete-leitor as deliberações e intenções do compositor [...] no ato da criação”. Essa referência ao ato criador do compositor representado em notação musical só pode ser entendida na sua dimensão geradora, refletindo a amplamente assimilada e problemática atribuição à Partitura da ideia de ser portadora da “obra original”. Pode-se prever que a incidência desse conceito de “obra original” (embora importante à nossa cultura) pode resultar problemática, do ponto de vista da gestão documental de música, na definição da Partitura enquanto espécie documental. Para evitarmos tais problemas, usa-se aqui o termo “original” não no sentido de qualidade artística da obra contida no docu-

Figura 3 – Exemplo de notação musical equivalente utilizada no século XX

M 2005 *MIRCUR - pitagoeico* 1

*demora da nota
conforme a
intensidade*

piz.

arco

arco

piz

*harmonic
pp*

colapso

.2005

colapso

piz

arco

gliss. harmônicos.....

gliss.....

*Arco Vlna
(4m harmônicos)*

Ronda

Ronda

3 Jor's

escotar ali' e fim do impulso

U+S

Fonte: Smetak (1969).

mento musicográfico ou musical (enquanto bem cultural) ou do seu grau de autenticidade, unicidade ou raridade, segundo conceituado e discutido por Paul Tolila (2007, p. 31-32), mas apenas no sentido de versão documental registrada da peça musical, que pode dar origem a outras versões (daí o uso do termo “original”).

À guisa de exemplo, o confronto entre uma Partitura e um possível Arranjo realizado a partir dela, por exemplo, poderia representar uma aparente materialização documental do desdobramento entre a supracitada ideia de “versão original” e a sua resultante adaptação (ou Arranjo) para um novo conjunto instrumental, podendo envolver, inclusive, mudanças em grau diverso da música em si. Tais mudanças propostas nos Arranjos (diferentes das constantes nos documentos musicográficos conhecidos como Reduções, por exemplo), quando observadas do ponto de vista da tipologia documental, não geram uma nova espécie documental senão apenas uma nova Partitura, vinculada à anterior simplesmente pela sua relação de derivação da informação nela contida.

Nesse mesmo sentido, a Redução para piano de uma peça musical originalmente escrita para orquestra deveria ser também considerada como pertencente à espécie documental musicográfica das Partituras. Destarte, resta só propor a definição de ambos como tipos documentais daquela espécie. Semelhantemente, a Cartina e a Parte Guia deveriam ser consideradas como tipos documentais pertencentes à espécie das Partes, dentre outros possíveis.

De acordo com a definição de tipo documental constante no DIBRATE, isto é, a de “Divisão de espécie documental que *reúne* documentos por suas *características comuns* no que diz respeito à *fórmula diplomática, natureza de conteúdo* ou *técnica do registro*” (ARQUIVO NACIONAL, 2005, p. 163, grifo nosso), o Quadro 2 reúne os tipos documentais pertencentes às espécies documentais Partitura, Coletânea e Parte.

Quadro 2 – Desdobramento de tipos documentais musicográficos

Tipos documentais relativos à Partitura	Redução	Documento musicográfico que contém a representação escrita em notação musical (ou equivalente) de todos os detalhes necessários para realizar uma peça musical, porém “reduzida” a um número menor de meios instrumentais ou vocais necessários em função das características musicais da Partitura que lhe deu origem.
	Arranjo	Documento musicográfico que contém a representação escrita em notação musical (ou equivalente) de todos os detalhes necessários para realizar uma peça musical surgida pela realização de mudanças diversas (na orquestração e/ou na música em si – estrutura, melodia, estilo etc.) aplicadas a uma peça musical preexistente (comumente denominada de “original”). assim derivando das características musicais da Partitura que lhe deu origem.
	Excerto	Documento musicográfico que contém a representação escrita em notação musical (ou equivalente) de todos os detalhes necessários para realizar uma seção ou movimento de uma Partitura (geralmente de longa extensão, tipo ópera, sinfonia, <i>ballet</i> , suíte etc.). São exemplos deste tipo documental as peças vocais ou instrumentais (árias, movimentos, danças etc.) extraídas de obras de maior extensão.

Tipos documentais relativos à Coletânea	Álbum	Documento musicográfico coletivo que reúne, numa só unidade documental, um conjunto de peças musicais (vocais/instrumentais ou apenas instrumentais) de variado número de autores. Também conhecido como Miscelânea.
	Cancioneiro	Documento musicográfico coletivo que reúne, numa só unidade documental, um conjunto de peças musicais vocais (geralmente canções ou cânticos) de variado número de autores. Também conhecido como Cantoral.
	Livro de Parte	Documento musicográfico coletivo que reúne, numa só unidade documental, um conjunto de partes (do mesmo tipo de voz ou instrumento) oriundas de um número variável de Partituras, de um ou mais autores.
Tipos documentais relativos à Parte	Cartina	Documento musicográfico que contém a representação escrita em notação musical (ou equivalente) de trechos vocais solistas (geralmente incluindo a melodia dos instrumentos graves) com o intuito de, quando lidos junto com as partes dos restantes meios instrumentais e/ou vocais necessários, realizar completamente a seção nela registrada, no contexto da peça musical correspondente.
	Parte-Guia	Documento musicográfico que contém a representação escrita em notação musical (ou equivalente) dos detalhes necessários ao instrumento ou voz principal, acrescido de indicações relativas às entradas (e eventualmente a notação musical ou equivalente) dos restantes meios instrumentais ou vocais necessários à regência da peça musical nela contida, assim podendo ser usada pelo regente em substituição parcial da Partitura.

Fonte: Elaborado pelo autor (2016).

Levando em consideração o que foi dito anteriormente, ao observar as diversas espécies e tipos documentais incluídas na tipologia documental musicográfica dos Quadros 1 e 2, é possível estabelecer diversas formas de relação entre elas, tomando a Partitura como ponto de origem. Assim, da Partitura parecem surgir as outras espécies (e alguns tipos) documentais musicográficos segundo diversos processos, a saber:

- Por acúmulo: Livro de Coro (ou de Facistol), Coletâneas (Álbum, Cancioneiro) etc. (Figuras 4 a 6);
- Por subdivisão instrumental: Parte, Cartina etc. (Figuras 7 a 10);
- Por automação: Rolo, Disco, Cilindro e Computacional (Figuras 11 a 19);
- Por derivação: Arranjo, Redução etc. (Figuras 20 a 22);
- Por subdivisão estrutural ou formal: Excerto etc. (Figuras 23 e 24).

Figura 4 – Livro de Coro ou de Facistol (78x51cm)



Fonte: Arquivo pessoal do autor (2015).⁴

⁴ Essa foto foi tirada de livro de Facistol constante no Museu Histórico da Ordem do Carmo em Belo Horizonte.

Figuras 5 e 6 – Exemplos de Coletâneas: do mesmo autor (esquerda) e de autores diferentes (direita)



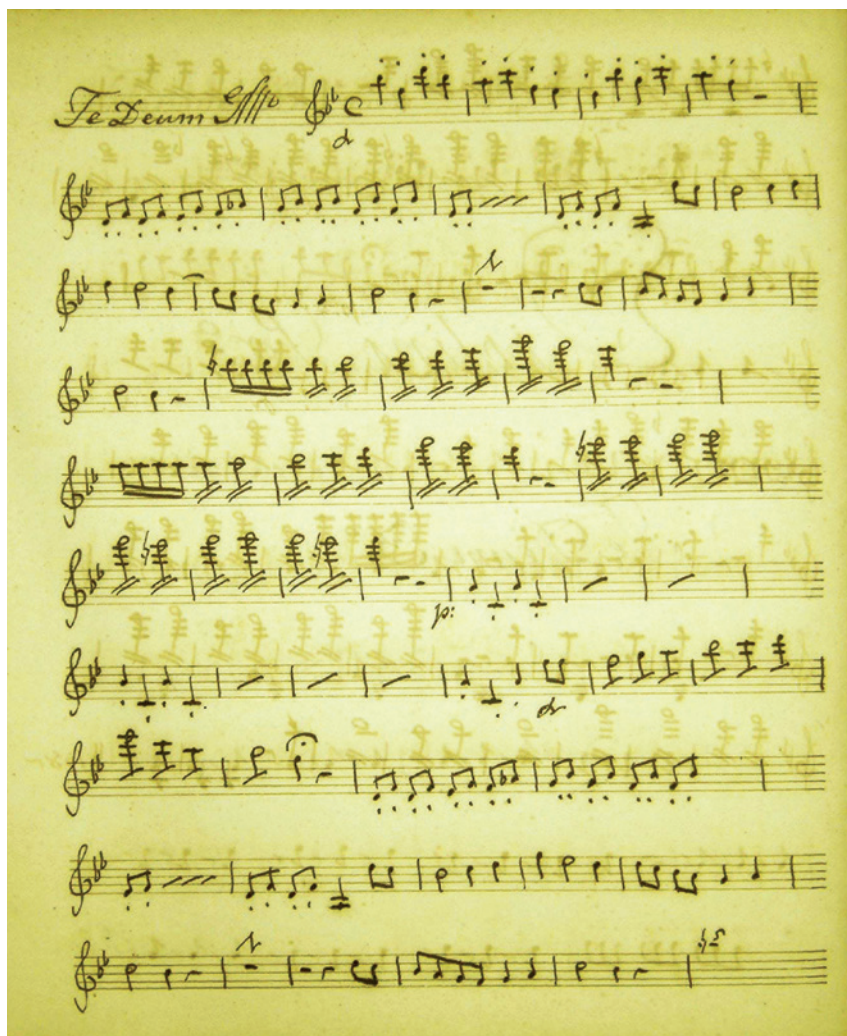
Fonte: Fioretti (18--?) e Rocha (18--?).



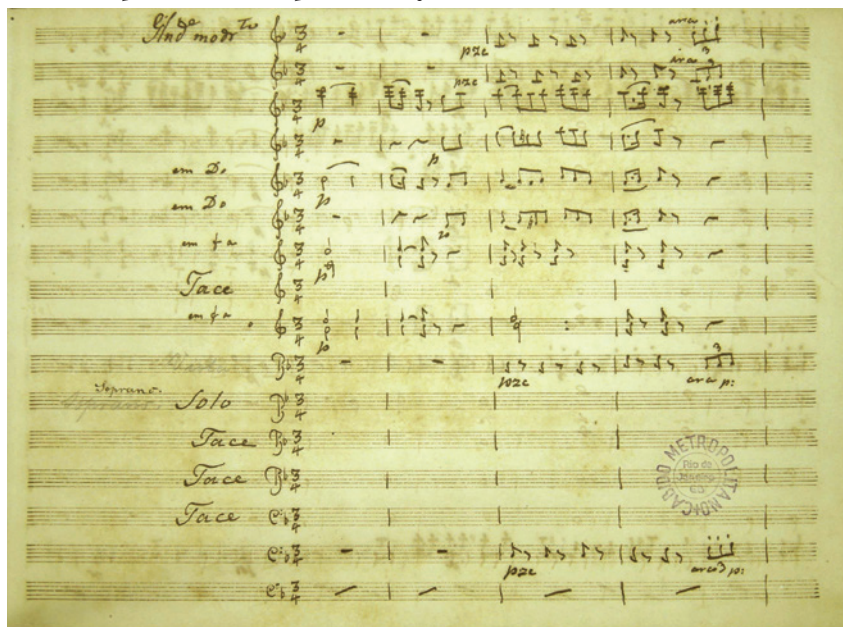
Figuras 7 e 8 – Início da Partitura do *Te Deum* 3º, de Damião Barbosa de Araújo (1848) para solistas, coro e orquestra (esquerda) e a sua Parte de violino 1º (direita)

The image shows a handwritten musical score for the beginning of the *Te Deum* 3rd movement. The score is written on 18 staves. The top staves are for Violins 1 and 2, Flute 1 and 2, Clarinet 1 and 2, Trombones, Clarinet, Bassoon, Viola, Cello, Contrabass, and Double Bass. The bottom staves are for Soprano, Tenor, and Bass. The music is in 3/4 time and begins with a key signature of one sharp (F#). The notation is handwritten in ink on aged paper.

Fonte: Araújo (1848a, 1848b).



Figuras 9 e 10 – Início da seção Tibi Omnes na Partitura do Te Deum 3º, de Damião Barbosa de Araújo (1848) para solistas, coro e orquestra (esquerda) e início da Cartina para o solo de soprano na seção homônima (direita)



Fonte: Araújo (1848a, 1848b).

Composicoes de Tannhauser Barboza de Oliveira

Composicao Daniel B. Lacerda

Soli omnes Solo = Soprano

and^{te}
mod^{to}

6 7 8 9 10

ti bi om nes ti bi om nes An ge li

ti bi om nes An ge li

METROPOLITANA
Rio de Janeiro
CB

Figuras 11 e 12 – Rolo perfurado no seu batoque ou sanfonado



Fonte: Arquivo pessoal do autor (2016).

Figuras 13 e 14 – Rolos perfurados nos seus automatófonos (de sopro – esquerda; de tecla – direita)



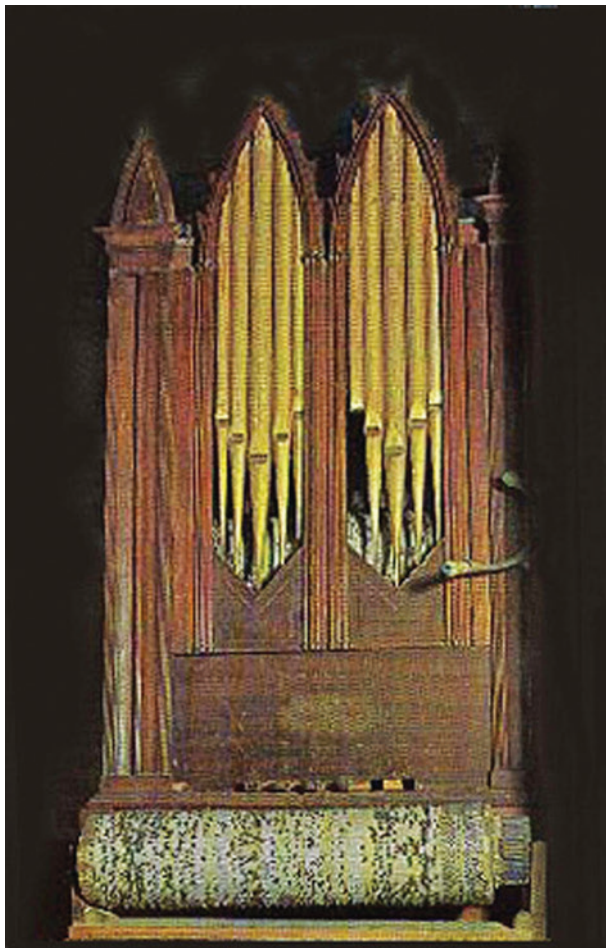
Fonte: Arquivo pessoal do autor (2016).

Figuras 15 e 16 – Disco perfurado (esquerda) e no seu automatófone (direita)



Fonte: Foto do autor no Instituto Ricardo Brennand (2014) e Allan (2014).

Figuras 17 e 18 – Cilindros nos seus automatófonos (de ar – esquerda; de percussão – direita)



Fonte: Robinson (1998) e foto do autor no Instituto Ricardo Brennand (2014).



Figura 19 – Exemplo de documento musicográfico computacional para CSound

```

;P-values
;f12      p2      p3      p4      p5      p6      p7      p8      p9      p10     p11
;11       0       .5      6       .5      8.00    5       0.01    1       0       0
;11       16      0       6       .5      0       5       0.0    0.0    1       1;END NOTE

;11       0       .2       6       .5      0       6.00    50      0.0    .5      .48 ;kick
;11       0.7     .2       6       .5      0       6.00    50      0.0    .5      .48 ;kick
;11       .1      .59      5       .5      0       6.00    50      0.0    1       0.001;bas

;11       1       .1       6       .5      0       6.00    50      0.0    .5      .48 ;kick
;11       1.55    .45      4       .5      0       6.03    25      0.0    1       0.001;bas

;11       2       .1       6       .5      0       6.00    50      0.0    .5      .48 ;kick
;11       2.7     .2       6       .5      0       6.00    50      0.0    .5      .48 ;kick
;11       2.1     .59      5       .5      0       6.07    25      0.05   .8      0.001;mel

;11       4       .2       6       .5      0       6.00    50      0.0    .5      .48 ;kick
;11       4.7     .2       6       .5      0       6.00    50      0.0    .5      .48 ;kick
;11       4.1     .59      5       .5      0       6.00    25      0.0    1       0.001;bas

;11       5       .1       6       .5      0       6.00    50      0.0    .5      .48 ;kick
;11       5.55    .45      4       .5      0       6.12    50      0.0    1       0.12 ;bas

;11       6       .1       6       .5      0       6.00    50      0.0    .5      .48 ;kick
;11       6.7     .2       6       .5      0       6.00    50      0.0    .5      .5 ;kick
;11       6.1     .59      5       .5      0       6.07    25      0.05   .8      0.001;mel

;11       8       .2       6       .5      0       6.01    50      0.0    .5      .48 ;kick
;11       8.7     .2       6       .5      0       6.01    50      0.0    .5      .5 ;kick
;11       8.1     .59      5       .5      0       6.07    25      0.0    1       0.001;bas

;11       9       .1       6       .5      0       6.01    50      0.0    .5      .48 ;kick
;11       9.55    .45      4       .5      0       6.03    50      0.0    1       0.001;bas

;11       10      .1       6       .5      0       6.01    50      0.0    .5      .48 ;kick
;11       10.7    .2       6       .5      0       6.01    50      0.0    .5      .5 ;kick
;11       10.1    .59      5       .5      0       6.07    25      0.05   .8      0.001;mel

;11       12      .2       6       .5      0       6.01    50      0.0    .5      .48 ;kick
;11       12.7    .2       6       .5      0       6.01    50      0.0    .5      .5 ;kick
;11       12.1    .59      5       .5      0       6.03    50      0.0    1       0.001;bas

;11       13.45   .1       6       .5      0       6.01    50      0.0    .5      .48 ;kick
;11       13      .45      4       .5      0       6.07    25      0.0    1       0.001;bas

;11       14      .1       6       .5      0       6.01    50      0.0    .5      .48 ;kick
;11       14.7    .2       6       .5      0       6.01    50      0.0    .5      .5 ;kick
;11       14.1    .59      5       .5      0       7.07    25      0.05   .8      0.001;mel

```

Fonte: Rømer (2014).

Figuras 20 – Início da *Bachiana Brasileira nº 5*, de Heitor Villa Lobos arranjado para voz e violão pelo próprio compositor

[illegible]

Fonte: Villa-Lobos (1938).

Figuras 21 e 22 – Início da Partitura da ópera *O Guarany* de Antonio Carlos Gomes para vozes, coro e orquestra (esquerda) e sua Redução para canto e piano (direita)



Fonte: Gomes (1870) e Gomes (ca. 1950).

A. CARLO GOMES

IL GUARANY

4

SINFONIA

(1870)

And.^{te} grandioso marcato



Andante espressivo

Un poco più animato



Propriedade RICORDI BRASILEIRA - S. A. E. C. - S. PAULO Editores legalmente autorizados no Brasil.
Todos os direitos são reservados.
Todos os direitos de execução, difusão, reprodução, tradução e arranjos são reservados.

B.A. 7136

354

Figuras 23 e 24 – Início da Partitura da Suíte nº 3 em Ré maior, de J. S. Bach (esquerda) e início do seu 2º movimento – *Ária*, como Excerto (direita)

III^E S U I T E

I. OUVERTURE

J. S. BACH
1685-1750

OBOE I

OBOE II

TROMBA I in $\begin{bmatrix} D \\ \text{Ré} \end{bmatrix}$

TROMBA II in $\begin{bmatrix} D \\ \text{Ré} \end{bmatrix}$

TROMBA III in $\begin{bmatrix} D \\ \text{Ré} \end{bmatrix}$

TIMPANI in $\begin{bmatrix} A & D \\ \text{La} & \text{Ré} \end{bmatrix}$

VIOLENO I

VIOLENO II

VIOLA

BASSO e CONTINUO

Fonte: Bach (ca. 1950) e Bach (2014).

Suite No.3 in D major, BWV 1068

II. Air

Johann Sebastian Bach (1685-1750)

Violino I

Violino II

Viola

Basso Continuo

The image shows the first three measures of the 'Air' movement from Suite No. 3 in D major, BWV 1068 by Johann Sebastian Bach. The score is written for four parts: Violino I, Violino II, Viola, and Basso Continuo. The key signature is D major (two sharps) and the time signature is common time (C). The first measure features a long, flowing melodic line in Violino I, with the other instruments providing harmonic support. The second and third measures continue this melodic development with various rhythmic patterns and rests.

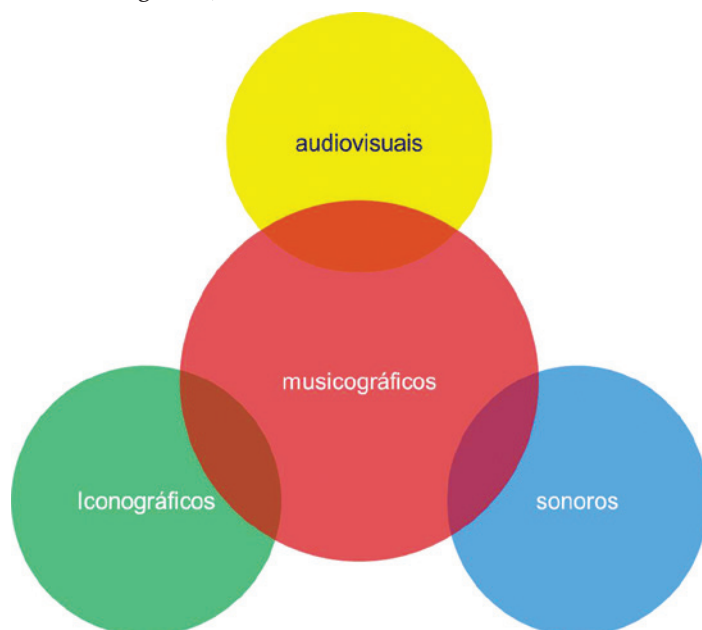
The image shows measures 4 through 7 of the 'Air' movement. Measure 4 begins with a four-measure rest for Violino I, while the other instruments continue. Measures 5 and 6 show the Violino I re-entering with a new melodic phrase. Measure 7 contains a first ending (marked '1.') and a second ending (marked '2.'). The first ending leads back to the beginning of the movement, and the second ending leads to the next section. The Basso Continuo part provides a steady bass line throughout.

Considerações em torno dos cruzamentos com outros gêneros documentais

Continuando com a discussão taxonômica e tipológica proposta, os documentos musicais (já definidos como uma família documental, subconjunto da ordem dos documentos relativos à música) podem ser identificados em combinação com outros gêneros documentais. Assim, quando observados na sua relação com os documentos iconográficos, sonoros e audiovisuais, por exemplo, podem ser reconhecidos nas áreas de cruzamento com aqueles. A discussão desses casos (com auxílio de alguns exemplos específicos) ajudará a entender aspectos pertinentes não ape-

nas à natureza primária da informação neles contida, mas também aos aspectos informacionais secundários acrescidos à mesma (em função de decisões de diversa natureza) pelo cruzamento com aqueles gêneros documentais, segundo esquematizado na Figura 25.

Figura 25 – Esquema da relação dos documentos musicográficos com os gêneros documentais iconográfico, sonoro e audiovisual

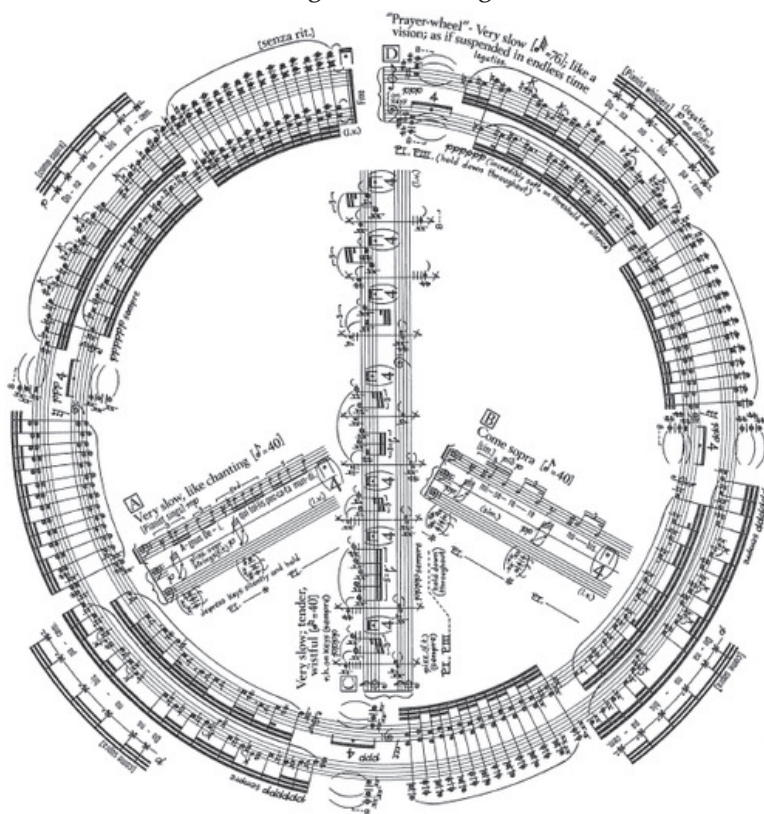


Fonte: Elaborada pelo autor (2016).

Para começar, a Figura 26 ilustra um caso de cruzamento entre documentos musicográficos e iconográficos. Ela representa uma partitura tipo excerto disposta segundo o desenho, originalmente criado por Gerald Holtom, em 1958, para ser símbolo do Comité de Ação Direta contra a Guerra Nuclear (e que reúne nele duas letras – “n” e “d”, da linguagem marítima de bandeiras, para representar a sigla de Nuclear Disarmament) e, posteriormente, ressignificado como símbolo da paz. Assim, nesse documento a informação musical escrita se sobrepõe à sua

disposição icônica, devendo ser considerado em primeiro nível como um documento musicográfico da espécie das partituras (no caso, um excerto de obra para piano amplificado intitulado *Makrokosmos*), sendo iconográfico apenas em segunda instância. Por sua vez, o retrato do compositor George Crumb (1929-), autor do excerto ilustrado na Figura 26, deveria ser apenas entendido como um documento iconográfico relativo à música.

Figura 26 – Documento musicográfico e iconográfico



Fonte: Crumb (1973, n. 12).

De longa tradição na história da produção de documentos musicográficos, a distribuição visual da informação musical escrita para representar

aspectos iconográficos relevantes ao discurso musical, se afastando assim da tradicional linearidade horizontal da apresentação musicográfica do mesmo, tem no compositor Baude Cordier (1380-1440) um dos expoentes mais representativos do denominado *ars subtilior* durante a Alta Idade Média (Figura 27).

Figura 27 – Partitura do *rondeau Belle, bonne et sage*, de Baude Cordier

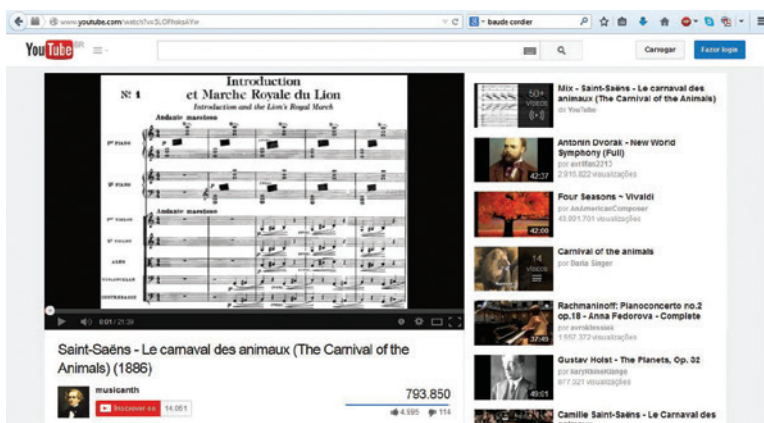


Fonte: Cordier (ca. 1400).

No espaço do cruzamento entre documentos musicográficos e sonoros representado na Figura 25, enquanto o registro da voz de uma pessoa discursando sobre música configuraria um documento sonoro relativo à música, a gravação do som de uma execução musical constituiria um documento sonoro musical. Só será contando com as novas possibilidades e linguagens audiovisuais que poderemos exemplificar o caso do cruzamento

de documentos musicográficos e sonoros. No caso, o exemplo do *Carnaval dos animais*, de Camille Saint-Saëns,⁵ segundo disponibilizado no YouTube pelo usuário “musicanth”, reúne num aparente documento audiovisual a apresentação das diversas páginas da partitura como uma sequência de *slides* estáticos (sem intenção de criar sensação de movimento), enquanto se ouve o registro sonoro da mesma obra constituindo um documento musicográfico da espécie das Partituras e sonoro por igual, isto é, misturados sob forma aparente de documentos audiovisual (Figura 28).

Figura 28 – Exemplo de cruzamento entre um documento musicográfico (exibido como sequência de *slides* estáticos) e um documento sonoro, com ajuda do formato audiovisual



Fonte: Musicanth (2011).

Ainda, de maneira semelhante ao observado no cruzamento de documentos musicais (e musicográficos) com documentos sonoros, enquanto o registro audiovisual de alguém discursando sobre qualquer tópico relativo à cultura musical configuraria um documento audiovisual relativo à música, o registro fílmico da apresentação de músicos tocando uma peça musical constituiria um documento audiovisual musical. Porém, o uso

⁵ Vídeo disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=5LOFhskAYw>>. Acesso em: 30 jul. 2014.

de técnicas computacionais de animação na apresentação de documentos musicográficos em conjunto com o registro sonoro da obra musical correspondente, segundo disponibilizado no YouTube por usuários tais como “smalin”, utilizando um registro animado de documento musicográfico tipo Rolo ou MIDI, e “gerubach”, utilizando uma partitura animada, fragmentada ou não, resultam em notórios exemplos de documentos musicais (e musicográficos) audiovisuais (Figuras 29 e 30).

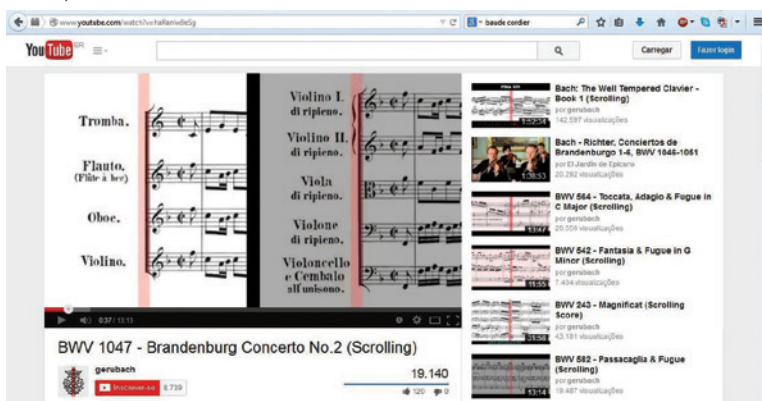
Figura 29 – Exemplo de cruzamento entre um documento musicográfico tipo Rolo ou Computacional em formato MIDI (exibido em movimento sincrônico com a trilha sonora) e um documento audiovisual⁶



Fonte: Smalin (2009).

⁶ Vídeo disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=rRgXUFnFKIY>>. Acesso em: 30 jul. 2014.

Figura 30 – Exemplo de cruzamento de um documento musicográfico tipo Partitura (exibido de forma fragmentada por famílias instrumentais e sincronicamente animadas) e um documento audiovisual⁷



Fonte: Gerubach (2013).

Considerações finais

A discussão da especificidade e natureza das diversas fronteiras ontológicas da documentação musical, musicográfica e relativa à música, junto às suas espécies tipológicas, tipos, formas de derivação e possíveis cruzamentos com outros gêneros documentais, não apenas amplia o leque terminológico associado à documentação gerada pela prática e cultura musicais no âmbito da gestão documental biblioteconômica e arquivística, mas visa também servir de ponto de partida para um melhor entendimento das necessidades conceituais que a comunidade acadêmica especializada tem em torno dessa mesma documentação, sobretudo no que diz respeito à recuperação da informação musical nela contida.

A necessária revisão crítica da terminologia associada a esse gênero documental (e a família documental musical à qual pertence, da qual apenas esboçamos alguns casos pertinentes) merece ser colocada em

⁷ Vídeo disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=gCANpYX8XHk>>. Acesso em: 30 jul. 2014.

pauta de discussão no âmbito da comunidade acadêmica que lida com a documentação musical de uma ou outra forma, a fim de solucionar todos os problemas terminológicos e processuais detectados, procurando gerar subsídios conceituais que visem dissipar as confusões corriqueiras.

Assim, em prol do melhor entendimento do tratamento e gestão da documentação musical e musicográfica, ainda resta discutir alguns dos conceitos básicos da biblioteconomia e da arquivística em torno dessa documentação, tais como as normas catalográficas descritivas que melhor reflitam o tratamento adequado da informação musical, assim como as eventuais relações com normas arquivísticas (como a Norma Brasileira de Descrição, ou NOBRADE) e os quadros de arranjo eventualmente resultantes. Ainda, resta também discutir e entender os possíveis ciclos vitais que essa documentação experimenta e como eles podem e devem ser controlados, quando necessário, por tabelas de temporalidades desenhadas para tais fins.

Embora ainda tenhamos um longo caminho pela frente, incluída a atualização terminológica do DIBRATE, a adequação da formação dos profissionais em gestão documental, a efetiva inclusão da documentação musical e musicográfica no âmbito do Sistema Integrado de Gestão Arquivística (SIGA), com a consequente atualização da legislação correspondente e o devido tratamento arquivístico da documentação aqui discutida, acreditamos que o presente desenvolvimento conceitual, adequado ao Brasil, deveria resultar em recomendações técnicas dirigidas a todas as instituições detentoras de acervos documentais musicográficos, musicais ou relativos à música e o pessoal técnico e profissional responsável.

No mesmo sentido, precisamos multiplicar as campanhas de conscientização e educação para a cidadania que promovam o resgate, salvaguarda e preservação de acervos musicais e musicográficos privados (incluindo a sua eventual institucionalização), em prol da desfragmentação e integração do patrimônio musical documental no Brasil.

Referências

- ALLAN, R. *Ariston Organette (Erhlich Patent) disk musical player*. [S.l.], 2014. Disponível em: <<http://www.richardsradios.co.uk/ariston.html>>. Acesso em: 2 maio 2015.
- ANTONIO, I. *Informação e música no Brasil: memória, história e poder*. 1994. 285 f. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1994.
- ARAÚJO, D. B. de. *Te Deum 3º*. Salvador, Bahia, 1848a. Partitura e partes. Solistas, Coro e Orquestra. (137 fls.). Acervo do Cabido Metropolitano do Rio de Janeiro. Disponível em <http://www.acmerj.com.br/CMRJ_CRI_SMo2.htm>. Acesso em: 1 jun. 2015.
- ARAÚJO, D. B. de. *Te Deum 3º*. Salvador, Bahia, 1848b. Parte de violino. (17 fls.). Acervo do Cabido Metropolitano do Rio de Janeiro. Disponível em: <http://www.acmerj.com.br/CMRJ_CRI_SMo2.htm>. Acesso em: 1 jun. 2015.
- ARQUIVO NACIONAL (Brasil). Coordenação de Documentos Escritos. *Coleção de Partituras Musicais (S6): inventário*. Rio de Janeiro: AN-CODES, 2013. Disponível em: <<http://www.portalan.arquivonacional.gov.br/media/Partituras%20final%2017%20out.pdf>>. Acesso em: 10 nov. 2013.
- ARQUIVO NACIONAL (Brasil). *Dicionário brasileiro de terminologia arquivística*. Rio de Janeiro, 2005. Disponível em: <<http://www.arquivonacional.gov.br/Media/Dicion%20Term%20Arquiv.pdf>>. Acesso em: 8 out. 2011.
- ASSUNÇÃO, M. C. R. da S. *Catologação de documentos musicais escritos: uma abordagem á luz da evolução normativa*. 2005. 156 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Documentais) – Universidade de Évora, Lisboa, 2005.
- BACH, J. S. *IIIª Suite*. Paris: Heugel & Cie., [ca.1950]. Prancha H. 31477, P.H. 77 Partitura. Orquestra. (38 p.) Disponível em: <<http://imslp.nl/imglnks/usimg/0/05/IMSLP46947-PMLP100008-Bach-BWV1068FShu.pdf>>. Acesso em: 15 jun. 2015.
- BACH, J. S. *Suite No. 3 in D major, BWV 1068. II. Air*. PAUL-GUSTAV, F. (Ed.) [S.l.]: Ritter von Schleyer Verlag, 2014. Partitura. Orquestra de cordas. (38 p.). Disponível em: <<http://imslp.nl/imglnks/usimg/0/05/IMSLP46947-PMLP100008-Bach-BWV1068FShu.pdf>>. Acesso em: 15 jun. 2015.

BAHIA, X. *O homem: lundú do pescador*. Rio de Janeiro: Narciso & Arthur Napoleão, [ca. 1887].

BELLOTTO, H. L. *Arquivos permanentes: tratamento documental*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1991.

CARDOSO, I. V. Vocabulário controlado para indexação de partituras de música brasileira: proposta de uma estrutura básica. *Transinformação*, Campinas, v. 8, n. 3, p. 81-96, set./dez. 1996.

CAVALCANTI, H. C. *Da partitura musical: um olhar estético à preservação da memória*. 2013. 156 f. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) – Departamento de Ciência da Informação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2013. Disponível em: <<http://www.ufpe.br/ppgci/images/documentos/disserta/2011%20hugo.pdf>>. Acesso em: 12 ago. 2014.

CAVALCANTI, H. C.; CARVALHO, M. A. A informação na música impressa: elementos para análise documental e representação de conteúdos. *Revista Digital de Biblioteconomia e Ciência da Informação*, Campinas, v. 8, n. 2, p. 132-151, jan./jun. 2011. Disponível em: <<http://www.sbu.unicamp.br/seer/ojs/index.php/rbci/article/view/489>>. Acesso em: 8 out. 2011.

CORDIER, B. *Belle, bonne, sage*. [S.l.], [ca. 1400]. 1 Partitura. 3 vozes e instrumentos. 1 fl. Manuscrito. Codex de Chantilly, Chantilly, Museu Condé Ms. 564.

COTTA, A. H. G. Fundamentos para uma Arquivologia Musical. In: COTTA, A. G.; SOTUYO BLANCO, P. *Arquivologia e patrimônio musical*. Salvador: EDUFBA, 2006. p. 15-37. Disponível em: <<http://static.scielo.org/scielobooks/bvc3g/pdf/cotta-9788523208844.pdf>>. Acesso em: 10 ago. 2013.

COTTA, A. H. G. O tratamento da informação em acervos de manuscritos musicais brasileiros. 2000. 285 f. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) – Escola de Biblioteconomia, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2000.

CRUMB, G. *Makrokosmos, vol. II, twelve fantasy-pieces after the zodiac for amplified piano*. Londres: Edition Peters, 1973. 1 Partitura. Piano. (24 p.). Disponível em: <http://67.media.tumblr.com/76ea6c75656db4694b127b5c44ab55af/tumblr_n7g4f8trhG1qbdqql04_500.jpg>. Acesso em: 17 jul. 2015.

- FIORETTI, D. *O meu álbum*. São Paulo: Ricordi, [18--?]. 4 Partituras. Violino e piano (25 p.).
- GERUBACH. *BWV 1047 – Brandenburg Concerto No2 (Scrolling)*. *Youtube*, [S.l.]. 2013. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=9CANpYX8XHk>>. Acesso em: 30 jul. 2014.
- GOMES, A. C. *Il Guarany*. Milão, 1870. Cópia de E. Lucca. Partitura. Vozes solistas, coro e orquestra. 4 v. manuscritos. I. v. Disponível em: <http://javanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/1/1a/IMSLP140530-PMLP67581-Gomes_-_Il_Guarany_I__fs_ms_.pdf>. Acesso em: 1 abr. 2015.
- GOMES, A. C. *Il Guarany, Sinfonia*. São Paulo: Ricordi Brasileira; S.A.E.C., [ca. 1950]. Prancha B.A. 7136. Partitura. Piano. (12 p.). Disponível em: <http://ks.imslp.info/files/imglnks/usimg/4/42/IMSLP29982-PMLP67581-Antonio_Carlos_Gomes_-_Il_Guarany.pdf>. Acesso em: 1 abr. 2015.
- INSTITUTO RICARDO BRENNAND. *Disco perfurado*. Recife, 2014.
- MATOS, A. L. H. *Documentação musical: discussão sobre a representação temática de partituras a partir de um enfoque interdisciplinar*. 2007. 104 f. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27151/tde-05072009-190855/pt-br.php>>. Acesso em: 8 ago. 2013.
- MCLANE, A. Music as information. *Annual Review of Information Science and Technology*, New Jersey, v. 30, p. 225-262, 1996.
- MEYER, A. D.; TSUI, A. S.; HINNINGS, C. R. Configurational approaches to organizational analysis. *Academy of Management Journal*, Ohio, v. 36, n. 6, p. 1175-1195, 1993.
- MUSICANTH. S.-S. Le Carnaval des animaux (The Carnival of the Animals) (1886). *Youtube*, [S.l.], 2011. (21min 39s). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=5LOFhskAYw>>. Acesso em: 30 jul. 2014.
- NORI, M. E. C.; VASCONCELOS, P. A. C. *A arte da música impressa*. São Paulo: Prefeitura do Município de São Paulo: Secretaria Municipal de Cultural, 1986.

- PACHECO, K. L. *Documentos musicais: atributos e desafios para a representação descritiva*. 2012. Trabalho apresentado ao 1º Encontro Nacional de Catalogadores e 3º Encontro de Estudos e Pesquisas em Catalogação, Rio de Janeiro, 2012. Disponível em: <<http://gepcat.blogspot.com.br/2012/10/i-enacat-e-iii-eepe-trabalhos.html>>. Acesso em: 8 ago. 2014.
- RECINE, A. V. dos S. *Análise de Partituras*. São Paulo: Associação Paulista de Bibliotecários, 1997. (Ensaio APB, n. 47).
- ROCHA, J. M. A. da (Ed.). *Álbum de romances e modinhas nacionais*. Rio de Janeiro: Imperial Estabelecimento Musical de J. M. Alves da Rocha, [18--?].
- RØMER, K. *Gameboy emulator m10*. University of Abertay, Dundee Scotland, 2014. Disponível em: <http://kristianromer.dk/csound/first_score.png>. Acesso em: 20 out. 2015.
- DELATAS OSMA, E. R. de. Fuentes de Información sobre materiales no librarios. In: RAMIREZ, I. de T. (Coord.). *Las fuentes de información: estudios teórico-prácticos*. Madrid: Síntesis, 1998. p. 387-399.
- SMALIN. Beethoven, Symphony 5. *Youtube*, [S.l.], 2009. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=rRgXUFnfKIY>>. Acesso em: 30 jul. 2014.
- SMETAK, W. *M 2005*. Salvador, Bahia, 1969. 1 partitura manuscrita (28 p.). Conjunto. Disponível em: <http://www.smetakimprevisto.com.br/arquivos/paginas_partituras/m2005_2.jpg>. Acesso em: 10 abr. 2015.
- TOLILA, P. *Cultura e economia: problemas, hipóteses, pistas*. Tradução de Celso M. Pacionik. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2007.
- TORRES MULAS, J. El documento musical: ensayo de tipología. *Cuadernos de documentación multimedia*, Madrid, v. 9, p. 743-748, 2000.
- VILLA-LOBOS, H. *Bachianas brasileiras (nº 5)*. Rio de Janeiro, 1938. 1 Partitura incompleta (1 fl). Disponível em: <<http://www.jobim.org/paulomoura/handle/2010>>. Acesso em: 1 mai. 2015.

Considerações sobre o televisual¹

Rafael de Luna Freire

Introdução

Neste texto, ao invés de abordar, como eu já fiz em outras oportunidades, a história do vídeo magnético, descrevendo os principais marcos tecnológicos, as datas das invenções mais célebres e os nomes dos inventores mais conhecidos, vou experimentar outra abordagem. Para além de destacar os pontos-chave de uma possível linha-gem histórica do audiovisual pautada por uma diferença tecnológica básica – película *versus* vídeo, que se traveste na oposição cinema *versus* televisão –, desejo explorar essa suposta especificidade. Em outras palavras, minha proposta é apresentar

¹ Artigo redigido a partir de conferência proferida como parte da programação do Dia Mundial do Patrimônio Audiovisual, no Arquivo Nacional, Rio de Janeiro, em 30 de outubro de 2013.

algumas reflexões iniciais sobre o que distinguiria essencialmente a televisão (ligada ao universo vídeo-magnético) do cinema (em sua tradição foto-química). Essa questão se relaciona ao fato de que para preservarmos uma mídia precisamos conhecê-la em profundidade em suas várias dimensões, não apenas a tecnológica. Só assim é possível preservá-la adequadamente em toda a sua complexidade, fazendo parte de nossa tarefa como preservadores audiovisuais, para além de nossa rotina de trabalhos práticos cotidianos, discutirmos uma ontologia das mídias com as quais lidamos em nossa profissão. Afinal, qual é a natureza da mídia que intentamos salvaguardar? Essa reflexão sustenta-se em alguns conceitos como “arqueologia das mídias”, “remidiação” e “intermedialidade”, que buscarei explicitar oportunamente.

Obviamente que há muitos estudos que já se esforçaram em definir a televisão por suas diferenças com o cinema através de diversas características supostamente específicas do meio. Entre elas, destaco: a visão doméstica (apesar da longa tradição dos formatos caseiros de cinema como o 9,5mm, 8mm, S8mm, 16mm, entre outros); a baixa “resolução” da tela de TV em comparação com o cinema (embora com o advento do digital essa diferença tenha diminuído ou desaparecido por completo); o fluxo de programas televisivos (diferentemente da “sessão de cinema”, com bem definidos início, meio e fim, mas semelhante ao “primeiro cinema” da virada para o século XX, período em que os cinematógrafos exibiam filmes curtos e variados em sessões contínuas).²

De qualquer modo, para abordar o universo da televisão é interessante começarmos pela etimologia da palavra. Televisão vem do grego *teles*, “distante”, e do latim *visione*, “ato de ver”. O sufixo tem a mesma origem da palavra “vídeo” (*videre*). Como veremos, não é coincidência que “televisão” queira

² Os Cineacs (de Ciné Actualités), cinemas populares no Brasil nos anos 1940 com sessões curtas, de 70 a 90 minutos de duração, compostas pela reunião de curtas-metragens diversos (desenhos, documentários, noticiários), também se distanciavam do formato tradicional de sessão de cinema estabelecido no final da década de 1910 com a popularização do filme de longa-metragem.

dizer praticamente a mesma coisa que “telescópio”, um outro aparelho cujo nome é formado por duas palavras gregas – além do mesmo sufixo *tele*, o radical *scopos*, que também quer dizer “ver”.

Partindo dessas semelhanças etimológicas, é bastante produtivo, conforme sugerido por uma arqueologia das mídias,³ investigar no passado as ideias, os projetos e as fantasias de certas tecnologias, quer imaginárias (presentes apenas na literatura ficcional, por exemplo), quer reais (mesmo que concretizadas apenas em projetos e patentes). Que imagem se projetava para a televisão? Isso significa empreender uma arqueologia da televisão – ou do televisual, como sugerem alguns pesquisadores – antes mesmo de suas primeiras experiências concretas na Europa e nos Estados Unidos nos anos 1930 e de sua definitiva popularização no pós-guerra.

O pesquisador William Uricchio (2002, 2005), por exemplo, menciona diversas invenções desse passado televisual, algumas datadas do século XIX, de nomes exóticos como o “telectroscope”, a “câmara escura elétrica” ou o “telefonescope”, tentando traçar uma outra genealogia da televisão. Isto é, uma história que não se estabeleça como uma evolução teleológica, coerente e determinista das imagens em movimento, com origem na fotografia e desfecho culminante no cinema, e que veja a televisão apenas como um ocasional desvio ou novidade em meados do século XX. Faz sentido agruparmos cinema e televisão numa mesma e única linhagem do audiovisual?

Assim, para além de uma história das mídias de armazenamento (fotografia, disco, fonógrafo, o cinema), que seguiriam o caminho de registrar e reproduzir imagens e sons, seria o caso de investigar a história das mídias de transmissão, como o telégrafo, o telefone e a televisão, próximas entre si nem que seja somente pelo mesmo prefixo “tele” – embora obviamente não seja só isso. Enfim, o amplo universo frequentemente englobado no Brasil no campo da comunicação social, cujos estudiosos infelizmente mostram um não incomum desprezo pelo passado.

³ Para Huhtamo (2011, p. 28), arqueologia das mídias é a prática crítica que escava evidências midiáticas-culturais atrás de pistas sobre aspectos negligenciados, mal representados ou suprimidos tanto do presente quanto do passado das mídias e tenta fazê-los dialogarem.

Alguns dos aspectos que uniriam essas diferentes tecnologias seriam o princípio de “contiguidade visual” e a ideia de “simultaneidade com o mundo real”. Através do objetivo de ver ou ouvir à distância, a televisão estaria mais perto do telescópio e mais longe da câmera fotográfica⁴ – ou ainda mais próxima do telefone.

Afinal, em 1876, com o telefone de Graham Bell, tornou-se viável aproximar através da voz, em tempo real, indivíduos distantes geograficamente. A instantaneidade do novíssimo telefone seria ainda diferente da serialidade do já existente telégrafo – baseado em longos deslocamentos em alta velocidade através da repetição de sinais elétricos –, causando um impacto enorme ao rever as percepções de tempo-espço em termos de deslocamento espacial e simultaneidade temporal. Obviamente que estamos falando do advento da modernidade na segunda metade do século XIX, com todas as transformações nos meios de transporte (trem, bonde e carro) e nas fontes de energia (carvão, gás e eletricidade), com seu devido impacto nas tecnologias de comunicação.

É claro que desde muito cedo se pensou em dotar o telefone de imagens e permitir não apenas a transmissão de sons em tempo real, mas também de imagens em movimento. Nesse sentido, a intermedialidade se manifesta em inúmeros projetos e propostas de unir o telefone às já conhecidas “tecnologias de telas” – uma genealogia pensada no sentido de uma “história das práticas de projeção” (*history of screen practices*) como empreendida por pesquisadores como Charles Musser (1994).⁵

⁴ Lembremos que antes de melhorias como o espelho reflex, as câmeras fotográficas e cinematográficas não permitiam ao seu operador enxergar, através do visor, uma imagem exatamente idêntica à que chegava à objetiva. Isto é, o que estava sendo visto não era a mesma coisa que estava sendo registrado.

⁵ O conceito de intermedialidade (*intermediality*) tem aplicações interessantes em pesquisas sobre o som no primeiro cinema, sendo entendida “como se referindo a relações tanto entre cinema e outras práticas culturais quanto dentro do próprio cinema, particularmente definido em termos de exibição”. (ABEL; ALTMAN, 2001, p. xiii)

Imagens na tela

A ideia de uma tela projetada, bidimensional, tem uma longa trajetória que vem, por exemplo, da lanterna mágica, desenvolvida em meados do século XVII.⁶ Inicialmente projetando as imagens de placas de vidro pintadas artesanalmente, as lanternas mágicas tiveram um grande *boom* com a adoção das placas fotográficas, mais realistas, criadas por volta de 1850. (HUHTAMO, 2010, p. 36; MUSSER, 1994, p. 32) Entretanto, a novidade no final do século XIX, no contexto da popularização de uma tecnologia como o telefone, seria uma tela não com imagens estáticas, mas em movimento e, sobretudo, transmitidas “ao vivo”. Idealmente, almejava-se uma tela com imagens em movimento com a qual se poderia inclusive interagir, tal como se dialogava através do telefone. Não se levou muito tempo para se concretizar parcialmente esse desejo, pensando que em 1884 já temos o disco de Paul Nipkow, que dissecava imagens em movimento em sinais (impulsos) elétricos que podiam ser continuamente transmitidos e reunidos novamente. Unia-se, portanto, a simultaneidade (a ideia do “ao vivo”) com as imagens em movimento.

Desse modo, às vezes se pensa o final do século XIX somente a partir da transformação de uma ideia de tempo cíclico, relacionado à pré-modernidade, marcado pelas ideias de ciclos naturais (dia e noite, estações do ano, estações da lua etc.), em uma ideia de tempo moderno, associado ao cinema. Esse tempo cinemático, elétrico, seria um tempo maleável – que poderia ser acelerado, retardado e até congelado – tal qual ocorria com os filmes, através do manuseio da manivela da câmera e do projetor. Inclusive, o cinema foi visto no início do século XX como a melhor ferramenta para se explicar o tempo conforme a revolucionária teoria da relatividade de Albert Einstein. Além disso, o cinema permitia pensar o tempo e movimento a partir da fragmentação (a continuidade temporal formada por elementos isolados e estáticos, os fotogramas que compõe o filme) e sua

⁶ A esse respeito, ver Mannoni (2001).

restauração (a sensação de movimento, de vida, dada pelo início do mover da manivela, assim como a possibilidade de trazer imagens do passado, de ressuscitar inclusive os falecidos).

A primeira estrofe do poema *Cinematographo*, enviado para a revista carioca *Selecta* pelo leitor Reis Carvalho (1920), dá uma amostra da imagem que, muito cedo, vulgarmente passaria a ser associada ao cinema:

*Ó pintura animada, es a maga atrevida
Que faz do tempo, espaço, e o passado, presente
Revives a comédia e o drama mais pungente
Eliminas a morte, eterniza a vida.*

Por outro lado, nossa visão retrospectiva não costuma levar tanto em conta o impacto, num momento anterior, ainda nos primórdios do cinematógrafo no final do século XIX, da emergência da ideia de um tempo em fluxo, contínuo, ininterrupto, característico da televisão. Nesse sentido, Uricchio (2002, p. 114-115) faz uma interessante provocação ao apontar que a ideia do chamado efeito Lumière – isto é, o suposto pânico causado nos espectadores pela visão de filmes como *L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat* (1895) – não estaria associado apenas à ideia de realismo da imagem cinematográfica. Ou seja, à crença – ou melhor, à desconfiança – de que a imagem excessivamente realista do trem na tela é ou pode eventualmente ser real e, por isso, pode me atropelar dentro do cinema. Mas que essa ansiedade estaria também obviamente ligada a um ambiente discursivo (dentro de uma genealogia da televisão) marcado pela expectativa de simultaneidade, de instantaneidade. Enfim, de que aquele trem está vindo em minha direção agora, neste exato momento, e que por isso talvez possa me atropelar.

Uma segunda provocação de Uricchio (2005, p. 32-33), ao pensar a história do cinema sob o viés do televisual, está relacionada a um filme como *The Lonely Villa* (1909), de D. W. Griffith, que narra a história do pai de família que, longe de casa, é comunicado por telefone que seu lar

está sendo invadido por ladrões, tentando voltar a tempo para evitar o pior. A ansiedade relacionada ao deslocamento espacial e à simultaneidade temporal é representada na esfera privada nesse filme, em que o telefone serve de motivação narrativa para o uso eficiente da montagem alternada: isto é, a intercalação de cenas ocorrendo ao mesmo tempo, mas em locais distintos. Esse filme de Griffith tornou-se célebre justamente pela forma de provocar suspense – o “atraso dinâmico da ação” (GUNNING, 1994, p. 103) – através da narração paralela: contar duas narrativas simultâneas, mas alternadas. Entretanto, é bom ressaltar que em filmes como *The Lonely Villa* a narração é menos paralela e mais convergente, culminando com o clássico resgate no último instante quando as duas linhas narrativas se encontram. (THOMPSON, 1985, p. 180) De qualquer modo, a excitação provocada pela alternância entre planos das pobres meninas ameaçadas dentro de casa pelos bandidos com planos do socorro chegando pela estrada, e a indicação que tudo isso ocorria ao mesmo tempo (equivalendo ao “enquanto isso” da literatura), revelava o impacto de um elemento-chave do que seria conhecida como a narrativa clássica hollywoodiana – ou o “cinema de integração narrativa”, na adequada expressão de Tom Gunning.

Entretanto, antes da consolidação definitiva desse cinema clássico narrativo, os primeiros espectadores do cinema tinham grande dificuldade de conceber elipses temporais ou espaciais através da mudança de planos, associando a isso saltos grosseiros ou absurdos numa “presunção de descontinuidade” diferente da “presunção de continuidade” que nós, espectadores treinados, já possuímos. (TSIVIAN, 1998, p. 179-181) O “normal”, vamos dizer assim, seria o fluxo temporal contínuo e ininterrupto, literalmente sem cortes. Diante disso, nesse cinema do início do século XX, vários signos foram inicialmente usados pelos realizadores como indicadores de elipses, como espécies de alertas de descontinuidade, tais como fusões e íris (marcando a passagem da realidade para o sonho, de um dia para outro etc.), cenários, gestos e sentido de movimentos (o personagem sair por uma porta à direita e, no plano seguinte, entrar por uma

porta à esquerda), intertítulos (expressando através de cartelas escritas o transcorrer do tempo, a mudança de local, a realização de uma ação etc.) e mesmo cores (o amanhecer simbolizado através da passagem de um trecho tintado em azul para um em rosa). (TSIVIAN, 1998, p. 180)

O pesquisador Yuri Tsivian (1998) apontou como as ligações telefônicas foram regularmente utilizadas nos filmes desse período inicial do cinema para justificar diegeticamente a comunicação entre personagens distantes espacialmente. Antecipando a sugestão de Uricchio, Eileen Bowser (apud TSIVIAN, 1998, p. 183) já se indagava se a simultaneidade temporal da ligação entre espaços distanciados geograficamente feita pelo telefone pode ter estimulado a narração alternada celebrizada por Griffith em filmes como *The Lonely Villa*. Possíveis exageros à parte, a exacerbada presença do telefone em filmes desse período que, por sua vez, começariam a explorar com vigor a possibilidade de continuidade narrativa mesmo através da descon-tinuidade espaço-temporal da montagem, parece ter algum tipo de relação com as ansiedades discutidas por Uricchio.

A ideia de instantaneidade e simultaneidade nos leva ainda à ideia de “contiguidade espacial”, que nos faz ver um outro lado da genealogia das tecnologias audiovisuais. Voltando ainda mais no tempo, chegamos à câmara escura – um cômodo sem iluminação, com exceção de um orifício voltado para o exterior através do qual a luz penetra em seu interior, permitindo vermos refletidas imagens do que ocorre do lado de fora –, considerada o mais importante precursor da fotografia e do cinema. Não é à toa que Laurent Mannoni (2001) começa sua formidável arqueologia do cinema pela invenção da tal camera obscura. A fotografia surge quando conhecimentos do campo da física se conjugam com saberes da química, permitindo não apenas visualizar essas imagens efêmeras, como fixá-las para a posteridade. E quando a câmara se transforma em um mecanismo portátil, haveria a evolução para a câmera (fotográfica, cinematográfica, televisiva).

Entretanto, como o mesmo Uricchio (2002, p. III) aponta, essa visão teleológica despreza a dimensão temporal da câmara escura, lembrando

que ela consistia num mecanismo semelhante ao da televisão que permitia ver, numa superfície bidimensional, os movimentos de um espaço contíguo em tempo real. Ao ser identificada apenas como precursora do cinema, antecipando sua capacidade posteriormente desenvolvida de registro (e não seu potencial inicial de transmissão), ocorre um apagamento da questão da temporalidade (em fluxo) da câmera escura e a impressão de contiguidade espacial entre quem vê e o que é visto.

Além da câmara escura, Uricchio (2002, p. 115) cita outro exemplo interessante para revermos, numa arqueologia das mídias, a intermedialidade do cinema e televisão: o do célebre Hale's Tour. Esse foi um tipo de divertimento muito popular nos primórdios do cinema (entre 1906 e 1909, aproximadamente), em várias partes do mundo (inclusive no Brasil),⁷ em que havia a simulação de um meio de transporte através do cinema. Os espectadores sentavam-se no que parecia ser o ambiente de um trem, um barco ou de um carro – com poltronas, janelas, efeitos sonoros, funcionários uniformizados etc. – vendo um filme que simulava essa viagem através da coincidência de pontos de vista. Nesse caso, havia a ideia de uma contiguidade espacial do filme com o espaço de exibição e, não à toa, esses filmes aparentemente não tinham cortes. Constituíam-se rotineiramente num plano-sequência que remetia justamente à temporalidade em fluxo, o passeio em “tempo real” com duração de alguns minutos. A pretensão de “viajar sem sair do lugar” (que remonta, por exemplo, aos panoramas do final do século XVIII) ganhariam uma nova temporalidade com o Hale's Tour, mas uma temporalidade geralmente inserida na trajetória histórica do cinema, embora estivesse mais próxima ao “ao vivo e sem cortes” das futuras transmissões televisivas.

⁷ Alice Dubina Trusz indicou a presença, em 1908, do Auto-Tours, em Porto Alegre. A atração consistia numa sessão de 20 minutos de duração na qual “o espectador [...] tem de embarcar no grande automóvel de propriedade da empresa, recebendo, então, a impressão de estar, de fato, viajando e apreciando os panoramas que se lhe desenrolam aos olhos”. (O INDEPENDENTE..., 1908, p. 2 apud TRUSZ, 2010, p. 210) Mais recentemente, Carolina Azevedo Di Giácomo (2015) explorou a história desses “simuladores de viagem” nos primórdios do cinema no Brasil.

Ou seja, a questão do “estar junto ao mesmo tempo” (simultaneidade e continuidade espacial da diversão coletiva do Hale’s Tour) tem uma trajetória que não se resume ao surgimento da televisão em meados do século XX. É isso que traz a ideia de uma experiência única a ser compartilhada, que faz a importância da TV, por exemplo, para a transmissão esportiva. A ideia de “todos juntos agora” é tão fundamental ao ponto de modernos *home-theaters* terem a opção de áudio “torcida”, na qual os sons da arquibancada são colocados em relevo em relação aos demais sons (por exemplo, da voz do narrador, que nos distancia do evento). A televisão traz o impulso de colocar todos no mesmo lugar para assistirmos juntos aos mesmos eventos no momento em que eles acontecem. É esse traço de simultaneidade que faria com que os “espectadores inocentes” da TV – numa analogia com os espectadores inocentes do cinema – retrucassem o “boa noite” do apresentador do telejornal todas as noites. Seria muita grosseria não responder.

E hoje, com o advento do digital – tecnologia que unifica o cinema e a televisão, ambos imersos no universo da computação –, é a sala de cinema que se aproxima desse tipo de experiência tradicionalmente associada à televisão, com o incentivo aos exibidores cinematográficos explorarem comercialmente seus espaços para a visão coletiva de apresentações musicais, lutas e eventos esportivos transmitidos ao vivo, via satélite ou fibra ótica, diretamente para a sala de cinema. Estamos no momento da experiência da simultaneidade “televisiva” dentro do espaço “cinematográfico” de fruição coletiva do audiovisual.

Essa intermedialidade não é exclusiva dos tempos atuais, mas existiu em diversas épocas. A história do cinema costuma ser erroneamente simplificada a partir do dilema entre a visão privada (porque exclusiva) do quinetoscópio de Thomas Edison e a projeção pública (porque acessível) do cinematógrafo dos irmãos Lumière. Se esses dois caminhos possíveis no início do cinema teriam convergido com a “vitória” do modelo dos franceses sobre o do americano, a televisão seria vista, posteriormente, como a retomada de uma potência original. Entretanto, agora nós testemunha-

ríamos a televisão que, agigantando-se sobre a sétima arte, invadiria até o espaço outrora sagrado da “sala de cinema”.

O rádio

Obviamente que nessa trajetória do televisual, eu não poderia deixar de mencionar o rádio, meio de comunicação de massa precedente à TV. O rádio foi recebido com espanto no início do século XX, visto como uma evolução do telégrafo e do telefone. Se esses eram transmitidos por fios (finos e discretos, mas ainda assim concretos e visíveis), o rádio sustentava-se sobre o impalpável ao ser transmitido, como poeticamente se falava, pelo éter – ou ainda ao ser “apanhado pelo ar”. Dos longos e intermináveis cabos telegráficos e telefônicos passava-se para as maleáveis e imateriais ondas do rádio.

Mas o rádio não era, como o telefone, um meio de comunicação de um indivíduo para o outro, mas consistia numa transmissão que qualquer um, desde que aparelhado para tal, poderia receber. Era uma mensagem enviada ao mundo, sem nenhuma barreira. Através do rádio até poderia se passar informações secretas (como se fez durante as guerras), mas apenas através da linguagem cifrada, que sempre incorria no risco do inimigo decodificar.

Isso implicava também na dificuldade da exploração comercial da transmissão. Os clientes pagavam para ter os aparelhos (de telefone ou de rádio) e para se comunicar (via telefone ou telégrafo), mas como os receptores sustentariam economicamente e como se fariam as transmissões radiofônicas? No início do rádio no Brasil, as emissoras foram organizadas através de “clubes” e “sociedades”, que tinham sócios e membros que pagavam mensalidades para poderem ouvir a programação. Entretanto, como qualquer um, mesmo sem pagar, bastando sintonizar na frequência, podia ouvir as transmissões, as emissoras sobreviviam como entidades filantrópicas, educativas, científicas ou amadoras, mas não comerciais. Será através da exploração da publicidade que as emissoras radiofônicas –

e depois, as televisivas – vão ter o seu sustentáculo econômico, seguindo no Brasil os moldes norte-americanos.⁸

Já num país como a Inglaterra, não só com o rádio, mas posteriormente também com a televisão, há uma taxação sobre o ouvinte, ou o espectador, que deve pagar uma taxa anual para poder ter uma TV, sendo essa a fonte de renda que sustenta a emissora pública estatal, a British Broadcasting Corporation (BBC).

Curiosamente, os rádios podiam simplesmente transmitir conteúdo pré-gravado, como as músicas dos discos. Porém, tanto em países como os Estados Unidos⁹ quanto por aqui, criou-se uma diferenciação hierárquica entre emissoras que só transmitiam discos e aquelas que possuíam programas realizados ao vivo. Na era do ouro do rádio no Brasil dos anos 1930 e 1940, era o *cast* de astros exclusivos, que se apresentavam ao vivo, o que diferenciava um programa ou emissora de seus concorrentes. Aqueles apresentadores acusados de transmitirem apenas “música em conserva” tinham seus programas diminuídos como meras “discotecas”. De forma semelhante, era a excitação de ver e ouvir *shows* transmitidos ao vivo, inicialmente com composições interpretadas apenas por cantores exclusivos da TV Record, o que marcou o início da era dos festivais de música popular no Brasil dos anos 1960.

Hoje, o espectador tem a possibilidade de assistir, a qualquer hora, quase qualquer tipo de programa pré-gravado (filmes, *shows* e seriados) através de sistemas de vídeo por demanda. Atualmente, a visão de filmes está próxima do computador, não só como os aparelhos nos quais assistimos aos filmes (monitores dos *laptops*, dos *tablets* ou dos *smartphones*)

⁸ Isso foi regulado através do Decreto nº 21.240, de 1932, que além de grande importância para a história do rádio no Brasil, constituiu-se também na primeira legislação federal voltada para o mercado cinematográfico, criando, por exemplo, a cota de tela (obrigatoriedade de exibição de conteúdo nacional).

⁹ “O rádio se vendia como uma mídia ao vivo, distinta da “enlatada” mídia do filme e do registro sonoro. Portanto, as emissoras comerciais de entretenimento rejeitaram o uso de programação gravada como inferior”. (ENTICKNAP, 2005, p. 108-109)

como pela lógica do banco de dados, que é o que orienta, por exemplo, um serviço como o Netflix.

Por outro lado, a TV mantém como grande trunfo (e possível diferencial) a transmissão de eventos ao vivo. O *pay-per-view* hoje, ao contrário do que ocorria em sua origem, se sustenta menos por filmes e muito mais por eventos esportivos. A princípio, qualquer um consegue ver a última luta do UFC no YouTube no dia seguinte, mas mesmo assim ainda se ganha muito dinheiro vendendo os direitos para se ver ao vivo a luta, mesmo que ela dure, como é comum, apenas alguns minutos. Não à toa, em 2012 a TV Globo e o narrador Galvão Bueno foram ridicularizados nas redes sociais por transmitirem a luta do brasileiro Anderson Silva com um atraso de 30 minutos. A TV parece precisar se adaptar aos novos tempos do “ao vivo” ou nada. Qualquer *delay* é imperdoável num momento de comunicação instantânea.¹⁰

Afinal, a internet, com o avanço da capacidade de transmissão de dados e de compartilhamento de arquivos, permite que os produtos midiáticos (músicas, vídeos, imagens) cheguem aos usuários em cada vez menos tempo – basta colocar na rede. Nesse contexto, uma das reclamações dos donos de videolocadoras, que veem seu comércio falir desesperadamente, é justamente quanto ao desrespeito ao “tempo de cada janela” (cinema, vídeo, TV paga, TV aberta etc.), que outrora lhes garantiriam a exclusividade da novidade no acesso aos novos filmes. (MIRANDA; RODRIGUES, 2013) Mas nesses novos contextos, novas regras acabam surgindo. Um dos mais populares *sites* de compartilhamento de filmes do Brasil, o Making Off, destinado essencialmente a cinéfilos mais rigorosos, estabelece algumas regras rígidas de respeito às janelas de exibição. Apesar de, em sua essência, ser um *site* colaborativo, ilegal e não comercial (por compartilhar gratuitamente obras sujeitas a direitos autorais sem a autorização de seus detentores), o Making Off tenta preservar sua finali-

¹⁰ UFC: Galvão mente sobre transmissão “ao vivo” e Globo é criticada (2012).

dade de difusão cultural, evitando ainda causar prejuízos comerciais que despertem fiscalização.¹¹

O radar

Esmiuçar a história do televisual para além do surgimento da televisão nos sugere fazermos o mesmo com o digital. Lev Manovich (2001), por exemplo, em sua arqueologia das novas mídias – o universo que chamamos vaga e imprecisamente de digital –, analisou a convergência de duas trajetórias historicamente separadas, ambas surgidas nos anos 1830. De um lado, a tecnologia das mídias, com a fotografia. Do outro lado, a tecnologia da computação, com as ferramentas para processamento de dados, partindo da invenção da calculadora.

Fazendo uma “genealogia das telas” (inspirado por Musser), Manovich definiu a tela clássica (estática como uma pintura), a tela dinâmica (fixa como a anterior, mas com uma imagem que muda com o tempo, como o cinema) e a tela do tempo real (como a da TV). O autor chamou a atenção ainda para outro ponto de inflexão na história dessas tecnologias com o surgimento, antes da televisão, de outra invenção fundamental: a do radar. Este faria parte da linhagem da “tela do tempo real”, mostrando “ao vivo” a imagem de objetos à distância, representados através de pontos luminosos. O objetivo não era apenas se comunicar com o outro (para isso havia o rádio), mas interagir com o outro – ou reagir a ele –, atendendo a fins militares. A tela do computador evoluiu como forma de mostrar as informações coletadas pelos radares que protegiam os EUA de possíveis

¹¹ As regras do Making Off impedem o compartilhamento através do site de: “Filmes que não tenham ainda sido lançados em qualquer forma de distribuição comercial; Filmes de distribuidoras grandes, até pelo menos 6 meses depois do lançamento do filme no circuito comercial brasileiro; Qualquer coisa que tenha o selo Globo, até pelo menos 2 anos depois de lançado comercialmente no Brasil; [...] Qualquer material da Globo feito para a TV, incluídas minisséries, especiais, etc.; Filmes nacionais: até 3 meses após o lançamento comercial (para o público) em mídia digital no Brasil; Filmes sobre bandas e/ou artistas: até 1 ano após o lançamento comercial em mídia digital no Brasil”. (PROX, 2002) Para mais informações, acessar sites disponível em: <<http://makingoff.org/forum/index.php?showtopic=873>> e <<http://forum.lolesporte.com/viewtopic.php?f=8&t=97&start=32400>>. Acesso em: 19 fev. 2014.

ataques aéreos. Conforme Manovich (2001, p. 102), essa tela passou a ser usada não apenas para exibir informações em tempo real – como o radar ou a televisão –, mas também para dar comandos ao computador: “Não mais apenas um meio para exibir uma imagem do real, a tela virou um veículo para afetar diretamente a realidade”. Do televisual para a teleação – a habilidade de ver e agir à distância.

Num passado recente muito se falava da “realidade virtual” – você estar realisticamente presente num mundo falso –, provocando uma ansiedade representada em filmes como *Passageiro do futuro* (Brett Leonard, 1992) ou *Matrix* (Andy e Lana Wachowski, 1999). Apesar do enorme impacto da popularização da internet ocorrida nos sete anos que separam esses dois filmes, ambos tratam, de algum modo, das ameaçadoras ligações entre um mundo falso e o verdadeiro, do virtual com o real. Já um sucesso mais recente como *Avatar* (James Cameron, 2009) trata mais concretamente da telepresença – você estar presente ao mesmo tempo em outro lugar real, através da tecnologia, interagindo com o mundo concreto, superando inclusive uma incapacidade física.

Se no âmbito militar o computador evoluiu, *grosso modo*, do rádio e do radar, no campo do entretenimento ele representaria a junção, por exemplo, do telefone e da televisão. Diferentemente do rádio e da TV, baseados na transmissão de conteúdo de um emissor para vários receptores, o telefone sempre existiu como a comunicação de via dupla entre as duas partes. Não à toa, vários programas radiofônicos e televisivos realizados “ao vivo” eram baseados na participação do espectador através de ligações telefônicas. Dentro de casa, o ouvinte ou espectador poderia estar presente no programa da mesma forma que o público sentado nas cadeiras do auditório. Buscando ampliar a “interatividade” – palavra que se tornou o fetiche dos anos 1990 –, num programa da TV Globo como *Você decide* (1992-2000), através das ligações o público decidia o desfecho do programa escolhendo dentre um número limitado de opções pré-gravadas.

Apesar das restrições dessas tecnologias, o telespectador podia telefonar e “tele-agir”, isto é, interagir.¹²

Com o avanço das mídias digitais, essa interação é cada vez mais fácil e intensa, basta pensar no “videoclipe interativo” de *Like a Rolling Stone*, de Bob Dylan, lançado em 2013, no qual o espectador pode mudar de “canal”, acompanhando a música ininterruptamente, mas escolhendo assistir a uma das dezenas de opções (pré-gravadas) de imagem.¹³ Atentando à recorrente apropriação das mídias antecessoras pela nova mídia, como apontou Manovich, o clipe reproduz os controles de uma tela de televisão. No fundo, esse moderníssimo clipe representa uma nostalgia do já ultrapassado ato de zapear o controle remoto por diferentes canais de televisão via satélite – o que as crianças crescidas em meio ao Wii, *tablets* e outros artefatos de *touch screen* cada vez menos sabem o que é. (LIKE..., ©2013)

A interatividade, inclusive, tornou-se, em muitos casos, uma solução comercial fundamental. Com a pirataria inevitável ao universo digital, os fabricantes de jogos eletrônicos encontram a possibilidade de lucro não mais somente na venda do objeto físico (o disco ótico ou cartucho com o jogo) ou apenas do conteúdo (permissão de *download* do arquivo digital), mas sobretudo por meio do desejo de interação. Para jogar *on-line*, interagindo com outras pessoas, o jogador geralmente precisa se cadastrar e pagar uma taxa e/ou comprovar que seu *software* é legal. Além da capacidade de conseguir vender novos modelos de *hardwares* periodicamente (os consoles), as restrições e exigências para a participação em jogos coletivos à distância é um dos motivos pelo qual a indústria de videogames tem conseguido se manter mais saudável financeiramente, por exemplo, que a indústria fonográfica.

¹² É interessante pensar como se deveria preservar a experiência de ver (e interagir com) o *Você Decide* para que as novas gerações pudessem ter essa experiência decididamente representativa de um contexto histórico particular.

¹³ Para mais informações, acessar *site* disponível em: <<http://video.bobdylan.com/desktop.html>>. Acesso em: 25 fev. 2014.

A preservação

Ao falarmos da história da preservação audiovisual no Brasil, geralmente apontamos de forma simplista como a televisão brasileira repetiu os mesmos erros do cinema. De fato, não chegou aos nossos dias nenhuma imagem dos 10 primeiros anos de filmagens em terras brasileiras e muito pouco restou dos primeiros filmes feitos no Brasil até os anos 1920. Em relação à televisão, o drama é realmente semelhante, não apenas na era da televisão ao vivo, mas mesmo nos primeiros anos do uso do videotape no Brasil. O desconhecimento sobre a TV brasileira dos anos 1950 é semelhante ao do cinema brasileiro da passagem para o século XX. Mas essa aproximação é tão óbvia assim?

O vídeo magnético surgiu como um importante auxílio para as emissoras de TV no final dos anos 1950, com grandes vantagens frente à película 16mm reversível utilizada até então. O vídeo não precisava ser processado em laboratório para se acessar o registro (sonoro ou imagético), o que economizava tempo e dinheiro. E a outra grande diferença era o fato da fita de vídeo magnético poder ser reutilizada, gerando mais economia. No caso de erro ou do fim de sua utilidade, o registro magnético podia ser sumariamente apagado e a fita reaproveitada.

Nesse sentido, pensamos no vídeo como mais uma etapa na trajetória das mídias de armazenamento, na linhagem dos discos e películas. Nessa perspectiva, seria a mera falta de consciência ou a avareza dos empresários que teria resultado no apagamento de registros hoje considerados preciosos pela reutilização, na época, das dispendiosas fitas de 1 e 2 polegadas.¹⁴

Mas será que isso não é um “cinemacentrismo” na visão da história da televisão? Se compreendermos o vídeo como uma mídia de transmissão e não apenas de registro, outra visão se abre, inclusive para a necessidade de preservação de aspectos de sua história que uma visão sumamente mate-

¹⁴ Isso ocorreu não apenas nos primórdios da televisão. Muitas emissoras de rádio apagaram os registros de seus programas (com *shows* e entrevistas) para a reutilização das fitas cassetes. Isso ocorreu, por exemplo, na Rádio Fluminense FM, uma das mais importantes rádios de *rock* do Brasil, resultando no desaparecimento de registros valiosos dos primórdios do BRock nos anos 1980.

rialista da preservação não percebe. Uma preocupação com a preservação exclusivamente dos registros televisionados não resulta numa distorção tão grande quanto acreditar que a história do teatro pode ser preservada somente através dos textos das peças, ignorando o aspecto performático e efêmero da TV?

Não se trata obviamente de menosprezar a urgente necessidade de preservação dos registros audiovisuais em si. Entretanto, como Caroline Frick (2011, p. 13-15) aponta, não devemos tomar a ideia de preservação como algo natural ou lógico, mas como um discurso e prática estruturados, construídos e evocados em épocas determinadas por pessoas específicas com interesses particulares. Nesse sentido, precisamos nos dar conta da adoção às vezes acrítica de uma concepção eurocêntrica de preservação exclusivamente focada no artefato físico, sendo proveitoso refletir sobre práticas alternativas de preservação que levem em conta a especificidade de seu objeto – seja uma prática cultural de certa população aborígene, seja de uma mídia em particular.

Portanto, nada mais importante do que conhecer a fundo aquilo que desejamos preservar. Aqui se propôs a sugestão de um possível caminho.

Referências

ABEL, R.; ALTMAN, R. (Ed.). *The sounds of early cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 2001.

CARVALHO, R. Cinematographo. *Selecta*, Rio de Janeiro, v. 6, n. 25, 19 jun. 1920.

DI GIÁCOMO, C. A. O espectador como passageiro: os simuladores de viagem do primeiro cinema no Brasil (1906-1908). *Vivomatografias: Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, Buenos Aires, v. 1, n. 1, p. 6-32, 2015.

ENTICKNAP, L. *Moving image technology: from zoetrope to digital*. London: Wallflower Press, 2005.

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

GUNNING, T. D.W. *Griffith and the origins of american narrative film: the early years at biograph*. Urbana: University of Illinois Press, 1994.

HUHTAMO, E. Discursive tug of war: on the interconnections between moving panoramas and magic lantern shows. In: KOLLER, G. (Ed.). *The panorama in the old world and the new*. New York: The International Panorama Council, 2010. p. 34-44.

HUHTAMO, E. Dismantling the fairy engine: media archaeology as topos study. In: HUHTAMO, E.; PARIKKA, J. (Ed.). *Media archaeology: approaches, applications, and implications*. Berkeley: University of California Press, 2011. p. 27-47.

LIKE a Relling Stone. produzido por: Bob Dylan. [S.l.], ©2013. Disponível em: <<http://video.bobdylan.com/desktop.html>>. Acesso em: 25 fev. 2014.

MANNONI, L. *A grande arte da luz e da sombra: arqueologia do cinema*. São Paulo: SENAC: Unesp, 2001.

MANOVICH, L. *The language of new media*. London: The MIT Press, 2001.

MIRANDA, A.; RODRIGUES, E. O fim do império: em crise, locadoras saem de cena ou diversificam atividades para enfrentar a oferta de filmes na TV e na web. Nos EUA, Blockbuster fecha lojas; no Rio, próxima baixa será a cultura Vídeo Estação. *O Globo*, [S.l.], 17 nov. 2013. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/o-fim-do-imperio-10797101>>. Acesso em: 20 fev. 2014.

MUSSER, C. *The emergence of cinema: the american screen to 1907*. Berkeley: University of California Press, 1994.

PROX. Tenho um extra do dvd do Velozes e Furiosos aqui. N tem yotube, será queu vao ficar em rege se eu quero postar. *Lol esporte: fórum*. [S.l.], fev. 2002. Disponível em: <<http://forum.lolesporte.com/viewtopic.php?f=8&t=97&start=32400>>. Acesso em: 19 fev. 2014.

THOMPSON, K. The formulation of classical narrative. In: BORDWELL, D.; STAIGER, J.; THOMPSON, K. *The classical Hollywood cinema: film style e mode of production to 1960*. New York: Columbia University Press, 1985. p. 265-286.

TRUSZ, A. D. *Entre lanternas mágicas e cinematógrafos: as origens do espetáculo cinematográfico em Porto Alegre, 1861-1908*. São Paulo: Ecofalante, 2010.

TSIVIAN, Y. *Early cinema in Russia and its cultural reception*. Chicago: University of Chicago Press, 1998.

UFC: Galvão mente sobre transmissão “ao vivo” e Globo é criticada. *Jornal do Brasil*, [S.l.], 8 jul. 2012. Disponível em: <<http://www.jb.com.br/esportes/noticias/2012/07/08/ufc-galvao-mente-sobre-transmissao-ao-vivo-e-globo-e-criticada/>>. Acesso em: 20 fev. 2014.

URICCHIO, W. Phantasia and techné at the fin-de-siècle. *Intermedialités: histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, Montreal, n. 6, p. 27-42, 2005.

URICCHIO, W. There's more to the camera obscura than meets the eye. In: ALBERA, F. A.; BRAUN, M.; GAUDREAU, A. (Org.). *Arrêt sur image et fragmentation du temps: stop motion, fragmentation of time*. Lausanne: Cinema Editions Payot, 2002. p. 103-117.

O papel da indexação na recuperação da informação em arquivos

Mariane Costa Pinto

Introdução

Indexar é construir representações do conteúdo do documento de forma que sua inclusão possa ser recuperada em algum tipo de base de dados. As suas etapas geralmente compreendem o conhecimento prévio do documento, a determinação de seu tema principal, a identificação de elementos do conteúdo que devem ser descritos e a extração dos termos correspondentes, a verificação da pertinência dos termos escolhidos, a tradução dos termos da linguagem natural para termos correspondentes da linguagem documental, a verificação da pertinência da descrição e a formalização da descrição quando o sistema prevê regras especiais de apresentação ou de escrita. (CHAMIER, 1988)

A indexação pode acontecer de duas maneiras: por derivação – ou derivada, ou derivativa, ou ainda, por extração –, na qual palavras ou expressões que estão/ocorrem no documento são selecionadas para representar o seu conteúdo temático, e por atribuição, ou atributiva, que envolve a atribuição de termos ao documento a partir de uma fonte que não é o próprio documento. A escolha da linguagem a ser utilizada é essencial para o desenvolvimento de padrões. (LANCASTER, 2004)

A linguagem afeta o desempenho de um sistema de recuperação de informação tanto na estratégia de busca (estabelece a precisão com que o técnico de busca pode descrever os interesses do usuário) quanto na indexação (estabelece a precisão com que o indexador pode descrever o assunto do documento). (RUBI; FUJITA, 2006, p. 52)

A partir daí, outras decisões são tomadas: se o sistema a ser escolhido será a pré-coordenação, no qual os termos já estão combinados no momento da indexação, como nos vocabulários controlados, listas de cabeçalhos de assunto e classificações bibliográficas, ou a pós-coordenação, quando os termos são combinados no momento da busca. O critério será da exaustividade, que implica em uma maior quantidade de termos para descrever o documento, ou da especificidade, através do qual se opta pelo uso de termos mais específicos para descrever o conteúdo documento. (LANCASTER, 2004)

Todas as escolhas têm como objetivo a recuperação da informação com vistas na sua revocação (quantidade de documentos recuperados) e a precisão (quantidade de documentos úteis encontrados). A definição desses fatores leva à criação de uma política de indexação, responsável por normalizar os procedimentos de descrição de conteúdo de uma instituição. De acordo com Carneiro (1985, p. 221), uma política de indexação,

[...] deve servir como um guia para tomada de decisões, deve levar em conta os seguintes fatores: características e objetivos da organização, determinantes do tipo de serviço a ser oferecido; identificação dos usuários, para atendimento de suas necessidades de informação e

recursos humanos, materiais e financeiros, que delimitam o funcionamento de um sistema de recuperação de informações.

A organização é peça-chave para a recuperação das informações.

Os documentos não têm inimigos externos contra os quais devem se proteger, mas sua acumulação acarreta o surgimento de inimigos internos: a falta de organização ou a desorganização do arquivo e a consequente dificuldade ou impossibilidade de nele encontrar os documentos procurados. Para que um arquivo, qualquer um, preencha sua missão de ser 'o arsenal da administração e o celeiro da história'¹, pressupõe-se a sua organização. Organizar, segundo o dicionário, significa 'dispor de forma ordenada; dar forma regular às partes de um todo; prover de ou adquirir certa estrutura'², ou seja, organiza significa, forçosamente, categorizar, incluir, em função de algum critério, determinados elementos em uma classe e, nesse mesmo movimento, excluir outros elementos. (SMIT; KOBASHI, 2003, p. 11)

A indexação, como representação dos conceitos contidos no documento e transcrição dos conceitos em uma linguagem documentária, dá origem às classificações, tesouros, vocabulários controlados, listas de cabeçalho de assuntos. (CHAMIER, 1988)

Vocabulários controlados

Os vocabulários controlados são essencialmente uma lista de termos autorizados. Sua importância se deve a: controlar sinônimos, optando por uma única forma padronizada com remissivas para as outras; diferenciar homógrafos; reunir ou ligar termos cujos significados apresentem uma

¹ Expressão do arquivista francês Charles Braibant, transcrita por Heloísa Bellotto em *Arquivística: objetos, princípios e rumos* (São Paulo: Associação de Arquivistas de São Paulo, 2002. Scripta, 1). p. 9. (N. A)

² Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. (N. A)

relação mais estreita entre si. Podem ser de três tipos: classificações bibliográficas, listas de cabeçalhos de assuntos e tesouros. (LOPES, 2002)

As classificações bibliográficas são os agrupamentos realizados considerando a organização e disposição física dos documentos. (PEREIRA et al., 2009) As listas de cabeçalho de assunto representam os assuntos em forma de cabeçalhos estruturados (ARAÚJO, 2011), ou seja, formam-se listas que podem ser alfabéticas, por áreas, cronológicas, com os termos criados de acordo com a política de indexação adotada. Por sua vez, “tesauro” é um conjunto controlado de termos entre os quais se estabelecem relações hierárquicas e analógicas. Se for necessário, também são feitas relações de sinonímia com palavras da linguagem natural que se apliquem a um campo particular do conhecimento. (LAAN; FERREIRA, [2014])

Podemos dizer que o vocabulário controlado permite ao usuário identificar pontos de acesso ao documento. Esses pontos podem estar localizados em diversas áreas: termos de indexação, tipo documental, órgão de origem, data, segundo observam Smit e Kobashi (2003, p. 13)

O controle de vocabulário intervém na organização dos arquivos ao nomear, de forma consistente, os pontos de acesso aos documentos e à informação neles contida. O objetivo a ser alcançado pelos arquivos, por essa óptica, é sempre o da recuperação da informação: somente esse objetivo justifica os cuidados com o controle de vocabulário.

Indexação documental

Nas instituições arquivísticas de acervo permanente, a indexação pode tornar-se grande aliada na recuperação de documentos. Enquanto a descrição arquivística contempla o contexto histórico-administrativo do fundo, a indexação pode relacionar: o fundo com outros fundos, o fundo com seus dossiês, dossiês de um fundo com dossiês de outros fundos. Essa relação produz diferentes caminhos de pesquisa, o que diversifica a busca do usuário de arquivos.

Essa atividade não se restringe, simplesmente, à criação de termos de recuperação da informação dentro do dossiê ou item. Por meio da indexação ou do instrumento resultante de seu processo, pode-se também elaborar e descrever um arranjo de série temático padronizado.

De acordo com Dodebei (2006), os documentos arquivísticos possuem duas ordens de leitura. A primeira contempla as características essenciais dos documentos isolados do seu conjunto orgânico. Nesta, faz-se uma análise informativa do conteúdo do dossiê ou item. A segunda considera o dossiê ou item dentro do todo orgânico do qual faz parte, da cadeia estrutural do fundo ao qual pertence. Durante muito tempo, a segunda leitura foi privilegiada e os níveis inferiores eram analisados circunstancial e subjetivamente em função do interesse do órgão mantenedor. Porém, com informatização das bases de dados, uma nova ordem de leitura se fez necessária para que se atenda a necessidade e as possibilidades de análise em vários níveis, e de forma simultânea, de um mesmo documento.

Os documentos de arquivo possuem especificidades que devem ser levadas em consideração na hora de indexar e, principalmente, distribuir as informações em seus campos específicos. Segundo Schellenberg (1980 apud DODEBEI, 2006), as técnicas biblioteconômicas não devem ser utilizadas em documentos de arquivo porque os documentos.

- Podem ser mais complexos, do ponto de vista físico, que as publicações;
- Podem não comportar autor, título e editora e o assunto não ser explícito;
- São fontes primárias na produção de publicações;
- Tem mais sentido coletivo do que unitário e perdem significação quando tratados como itens separados;
- Podem ser mais significativos em relação à atividade do que ao assunto, quando acumulados em função da atividade a que dizem respeito e não ao assunto;

- Possuem uma gama menor de assuntos do que as publicações;
- Tem origem heterogênea, podendo reportar a muitos assuntos;
- São únicos e as publicações possuem, em geral, vários exemplares.

Apesar das colocações serem verdadeiras, com o passar dos anos, os documentos de arquivo ampliaram muito a variedade de gêneros e abrangências. Sendo assim, passaram a ter a necessidade de ter “reconhecidas” suas características essenciais, dentro da individualidade do item ou dossiê, além de ter mantidas suas características orgânicas, que envolvem o conjunto documental em todos os níveis (fundo, seção, série, dossiê e item).

A indexação em documentos tão específicos e diversos do documento bibliográfico requer alguma cautela e preparação de profissionais para o desenvolvimento da atividade, já que uma instituição arquivística não necessariamente contará na sua equipe com um bibliotecário experiente e/ou especializado. De acordo com Lancaster (2004), diversos fatores influenciam a escolha de um indexador e a qualidade da indexação, segundo a que aspecto estiverem vinculados ou ligados.

- Ligados ao indexador: conhecimento do assunto, experiência, concentração, capacidade de leitura e compreensão;
- Ligados ao documento: conteúdo temático, complexidade, língua e linguagem, extensão, apresentação e sumarização;
- Ligados a fatores ambientais: calor/refrigeração, iluminação, ruído.
- Ligados ao vocabulário: especificidade/sintaxe, ambiguidade/imprecisão, qualidade do vocabulário de entradas, qualidade da estrutura, disponibilidade de instrumentos auxiliares afins;
- Ligados ao “processo”: tipo de indexação, regras e instruções, produtividade exigida, exaustividade da indexação.

Ao indexador cabe definir, no processo de indexação, os níveis de exaustividade e de especificidade, e a escolha da linguagem – livre ou controlada e pré-coordenada ou pós-coordenada. Aos responsáveis pelo sistema de recuperação da informação e instrumentos de pesquisa cabe analisar a capacidade de revocação e precisão do sistema, suas estratégias de busca, tempo de resposta do sistema e forma de saída. À instituição detentora do acervo cabe verificar qual a preferência do usuário quanto à apresentação dos resultados e até que ponto o sistema satisfaz suas necessidades.

Para que a indexação seja realizada de maneira mais apropriada nos documentos de arquivo, o indexador deve analisar o documento como parte de um fundo e como organismo independente. Entre as informações que devem ser analisadas estão: história administrativa/biografia, história arquivística, título, âmbito e conteúdo, sistema de arranjo e notas.

Quando a espécie documental puder ser recuperada sem danos por outro ponto de acesso, deve-se evitá-la como termo de indexação. Se o arranjo documental for temático, não se recomenda a inserção do mesmo descritor em termos de indexação, em respeito ao princípio da não repetição de informação em descrições hierarquicamente relacionadas. (VIANA et al., 2013, p. 9)

Considerações finais

A relevância da elaboração de termos de indexação, também no universo da arquivologia, está nas inúmeras possibilidades de pesquisa que esse ponto de acesso – “[...] elemento de informação, termo ou código que, presente em unidade de descrição, serve à pesquisa, identificação ou localização de documentos” (CONSELHO NACIONAL DE ARQUIVOS, 2006, p. 16) – é capaz de propiciar ao usuário/pesquisador, ao cruzar informações entre os documentos de um mesmo fundo e documentos de diferentes fundos, mas de mesmo tema.

Com o estabelecimento desses critérios, a instituição detentora de documentos arquivísticos será capaz de realizar uma indexação sem prejuízos na recuperação da informação. Isso implicará no desafogamento da sala de consulta, por conta da agilização do tempo de pesquisa do usuário, na melhoria do grau de satisfação deste e na consequente melhoria da gestão da informação, portanto, é uma atividade que pode ser muito explorada na arquivologia contemporânea.

Referências

ARAÚJO, H. et al. *Linguagens de indexação: uso das linguagens presentes na prática da indexação*. São Luís: Universidade Federal do Maranhão, 2011.

CARNEIRO, M. V. Diretrizes para uma política de indexação. *Revista da Escola de Biblioteconomia da UFMG*, Belo Horizonte, v. 14, n. 2, p. 221-241, set. 1985.

CHAMIER, J. Indexação: conceito, etapas e instrumentos. *Revista Brasileira de Biblioteconomia e Documentação*, São Paulo, v. 21, n. 1/2, p. 63-79, jan./jun. 1988.

CONSELHO NACIONAL DE ARQUIVOS (Brasil). *NOBRADE: norma brasileira de descrição arquivística*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2006.

DODEBEI, V. L. D. *Curso de indexação de documentos para acervos arquivísticos*. Rio de Janeiro, 2006.

LAAN, R. H. V. der; FERREIRA, G. I. S. *Tesaurus e terminologia*. [S.l.], [2014]. Disponível em: <<https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/10208/000294943.pdf?sequence=1>>. Acesso em: 3 set. 2014.

LANCASTER, F. W. *Indexação e resumos: teoria e prática*. Brasília, DF: Briquet de Lemos, 2004.

LOPES, I. L. Uso das linguagens controlada e natural em bases de dados: revisão da literatura. *Ciência da Informação*. Brasília, DF, v. 31, n. 1, p. 41-52, jan./abr. 2002.

PEREIRA, E. do N. et al. *Classificação bibliográfica: as diversas contribuições para o tratamento da informação*. [Natal]: UFRN, 2009.

RUBI, M. P.; FUJITA, M. S. L. Elementos de política de indexação em manuais de indexação de sistemas de informação especializados. *Perspectivas em Ciência da Informação*, Belo Horizonte, v. 8, n. 1, p. 66-77, jan./jun. 2003.

SMIT, J. W.; KOBASHI, N. Y. *Como elaborar vocabulário controlado para aplicação em arquivos*. São Paulo: Arquivo do Estado, 2003.

VIANA, A. W.; SILVA, D. B. da; FONTES, L. A. S.; PINTO, M. C. *Manual básico para indexação de documentos arquivísticos: a experiência no Arquivo Nacional*. Rio de Janeiro, 2013. Mimeo.

Os cinejornais da Agência Nacional¹

Antonio Laurindo dos Santos Neto

Introdução

Os cinejornais da Agência Nacional representam o maior conjunto de imagens em movimento da principal instituição arquivística do país. Conhecer e refletir sobre as suas especificidades é de fundamental importância para quem realiza as atividades dentro de um arquivo e também para quem pesquisa e usa os jornais cinematográficos para os mais variados objetivos. É recomendável ir ao cenário histórico da produção cinematográfica para se conhecer o contexto de produção e exibição dos jornais cinematográficos. Os autores

¹ Texto baseado em dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação (PPGCI) da Universidade Federal Fluminense, sob a orientação da prof. dra. Rosa Inês de Novais Cordeiro.

Vanoye e Goliot-Lété (1994, p. 23) entendem que “[...] analisar um filme é também situá-lo num contexto, numa história. E, se consideramos o cinema como arte, é situar o filme em uma história das formas filmicas”. Nesse sentido, os próximos parágrafos pretendem contextualizar a produção e a exibição de cinejornais, com ênfase nos cinejornais produzidos pela Agência Nacional.

Os primeiros jornais cinematográficos, mais conhecidos como atualidades e cinejornais, apareceram no início das primeiras experiências cinematográficas. Os próprios irmãos Lumière (1909) experimentaram na Europa o uso desse tipo de curta-metragem informativo nos espaços que começavam a exibir filmes. De acordo com Capuzzo (1986, p. 17), “[...] os primeiros filmes eram registros de curta duração sobre autoridades, fatos jornalísticos e alguns espetáculos de variedades”, estrutura bem próxima do que seria um jornal cinematográfico. Assim como o próprio cinema, não demorou muito para que um cinejornal passasse a fazer parte da programação das salas que projetavam os primeiros filmes no Brasil. De acordo com o verbete “cinejornal” da Enciclopédia do Cinema Brasileiro (RAMOS; MIRANDA, 2000), Francisco Serrador, em 1910, produziu o *Bijou jornal* para ser exibido em São Paulo, e Arnaldo e Cia. trouxe a marca da Pathé para a cidade do Rio de Janeiro. Nos anos posteriores, outras empresas e companhias, como Cinédia, Atlântida, Primo Carbonari, também começaram a produzir cinejornais no país.

A partir da década de 1930, por meio do Decreto nº 21.240, de 4 de abril de 1932, passava a ser obrigatória a exibição de curtas-metragens de caráter informativo. O artigo 15 do referido decreto estabelecia “[...] a instituição permanente de um cinejornal, com versões tanto sonoras como silenciosas, filmado em todo o Brasil e com motivos brasileiros, e de reportagens em número suficiente, para inclusão quinzenal, de cada número, na programação dos exibidores”. Nessa época, informativos produzidos por particulares, que recebiam incentivos do governo, eram exibidos nas salas de cinema antes do filme que estava em cartaz. (BRASIL, 1932)

A primeira experiência do Estado na produção direta de cinejornais tem início em 1938, no Departamento Nacional de Propaganda e Difusão Cultural (DPDC), que depois se transformou em Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP). O DIP foi criado em 1939, no governo do então presidente Getúlio Vargas, compreendendo os setores de divulgação, radiodifusão, teatro, cinema, turismo e imprensa. O *Cinejornal brasileiro* produzido nessa época funcionou como um importante meio de propaganda da Era Vargas.

O Departamento de Imprensa e Propaganda começa a produzir documentários e jornais cinematográficos, e com a produção oficial institucionalizada as produtoras independentes perdem boa parte do seu mercado. Além da concorrência desigual, têm de enfrentar censura sistemática. Alguns produtores e cinegrafistas conseguem transformar-se em funcionários públicos, filmando diretamente para o DIP, ou para suas agências estaduais, mas a maior parte marginalizada. (GALVÃO; SOUZA, 1984, p. 472-473)

Com a publicação do Decreto-Lei nº 7.582, de 25 de maio de 1945, o DIP é substituído pelo Departamento Nacional de Informações (DNI). Nesse decreto, a Agência Nacional aparece como parte integrante do novo departamento ao lado da Divisão de Imprensa e Divulgação, com a Seção de Biblioteca; Divisão de Radiodifusão, com a Seção de Discoteca; Divisão de Cinema e Teatro, com a Seção de Filmoteca; e Divisão de Turismo. A Agência Nacional tinha um caráter meramente informativo e atuava na distribuição de noticiário e serviço fotográfico à imprensa da capital e dos estados. (BRASIL, 1945)

O DNI existiu por menos de dois anos, sendo extinto pelo Decreto-Lei nº 9.788, de 6 de setembro de 1946. Entretanto, a Agência Nacional ficava mantida, subordinada diretamente ao Ministério da Justiça e Negócios Interiores. Permanecia com a função “meramente informativa das atividades nacionais em todos os setores competindo-lhe ministrar ao público, aos particulares, às associações e à imprensa tôda sorte de informações sobre

assuntos de interesse da nação, ligados à sua vida econômica, industrial, agrícola, social, cultural e artística”.² (BRASIL, 1946) Ficava incumbida de manter o jornal cinematográfico de caráter noticioso e o boletim informativo radiofônico de irradiação para todo o país. Tinha como objetivo a divulgação dos atos oficiais e também a divulgação das realizações do governo federal por meio de imagens em movimento, registros fotográficos e gravações em áudio. Funcionou até 1979, quando passou a se chamar Empresa Brasileira de Notícias (EBN).

A partir da década de 1970 começa a diminuir a produção e exibição dos informativos cinematográficos nas salas de cinema do Brasil. De acordo com o verbete “cinejornal”, da Enciclopédia do Cinema Brasileiro,

A partir da década de 70, os cinejornais tornaram-se anacrônicos. O crescimento do número de televisores presentes nos lares brasileiros associado ao jornalismo produzido cada vez mais próximo do tempo real foram dois fatores que empurraram o cinejornal para fora do mercado. O terceiro foi o número cada vez maior de alfabetizados com acesso a jornais e revistas. (RAMOS; MIRANDA, 2000, p. 134)

O jornal *O Estado de São Paulo* (1970, p. 35) publicou um artigo sobre os planos da Agência Nacional. Os cinejornais seriam substituídos por documentários coloridos sobre o Brasil. As mudanças foram anunciadas pelo diretor da Agência Nacional na época, o jornalista Arnaldo Cavalcanti Lacombe. Na matéria do jornal, o diretor “[...] informou que toda a produção de cinejornais acaba de ser suspensa para iniciar, em breve, a série de documentários coloridos sobre o País, eliminando-se, assim, os filmes ruins, com iluminação e textos deficientes e divulgação de notícias superadas”.

² Art. 3º do Decreto-Lei nº 9.788, de 6 de setembro de 1946. Extingue o Departamento Nacional de Informações e dá outras providências. Para mais informações, acessar *site* em disponível em: <<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/declei/1940-1949/decreto-lei-9788-6-setembro-1946-458492-publicacaooriginal-1-pe.html>>. Acesso em: 25 jul. 2013.

No Sistema de Informações do Arquivo Nacional (SIAN) estão cadastrados 145 documentários, que datam dos anos 1920 até os anos 1980. A maior concentração está na década de 1970, em que se pode verificar a existência de 106 registros. Tal constatação confirma a intenção dos novos rumos da Agência Nacional apontada pelo jornalista Arnaldo Cavalcanti Lacombe. Vale ressaltar que nem todos os documentários foram produzidos pela Agência Nacional. Encontra-se, por exemplo, na subsérie do SIAN, o “Funeral de Rui Barbosa” (título atribuído), que foi produzido pela Brazilian Film. Os temas dos filmes da década de 1970 eram os mais diversos possíveis. Iam desde *Agricultura no Rio Grande do Sul*, de 1974, até *Cidades mineiras do barroco*, de 1977.

É importante observar não apenas a produção de cinejornais, mas, sobretudo, a permanência dos cinejornais em instituições públicas. Percebe-se com isso a manutenção das ideias comprometidas com as intenções do poder dominante. A seleção e a preservação de alguns acervos em instituições públicas acabam atribuindo valor a certos documentos em detrimento de outros. Para Le Goff (1990, p. 535, grifo nosso),

[...] o que sobrevive não é o conjunto daquilo que existiu no passado, mas uma *escolha* efetuada quer pelas forças que operam no desenvolvimento temporal do mundo e da humanidade, quer pelos que se dedicam à ciência do passado e do tempo que passa, os historiadores.

Uma análise básica dos cinejornais da Agência Nacional revela a clara intenção de passar uma ideia de exaltação e prosperidade do Brasil. Ainda segundo Le Goff (1990), os monumentos são construídos com a intenção de lembrar e comemorar o que na maioria das vezes possui relação com o poder. Percebe-se, portanto, uma monumentalização³ dos cinejornais, visto que o mesmo Estado produtor de cinejornais também é responsável pela

³ Não é intenção desenvolver a temática monumentalização dos documentos neste trabalho. Para maiores esclarecimentos, consultar Le Goff (1990).

preservação e acesso a esses documentos. Diante disso, é de fundamental importância entender o contexto de produção e exibição dos cinejornais. Os motivos que levaram a diminuição até a completa paralisação da produção também merecem um destaque.

Aspectos da história arquivística e temáticas recorrentes

A história arquivística dos cinejornais da Agência Nacional começa em 1982, quando a maior parte do arquivo de imagens em movimento foi recolhida ao Arquivo Nacional (em anos anteriores foram recolhidos os outros gêneros documentais como textos e fotografias). A história do arquivo de imagens em movimento da Agência Nacional está intimamente relacionada com o início das atividades de processamento técnico e preservação de documentos audiovisuais no Arquivo Nacional.

Mas, se uma seqüência enigmática de onze fotogramas, do final do século XIX, é o marco inaugural do cinema no Arquivo Nacional, não constitui entretanto um acervo. Para justificar a criação de uma seção de filmes, no início dos anos de 1980, durante a primeira fase de modernização institucional, foi preciso que uma montanha de latas de filmes produzida pelo governo (os cinejornais da Agência Nacional), ameaçada de destruição, fosse transferida para a antiga sede do Arquivo, também na Praça da República. A partir daqueles dias, um intenso programa de adaptação foi implementado. Técnicos estão sendo formados e preparados, um exercício permanente de atualização; espaços de guarda foram criados, tudo visando o novo desafio. (MOLINARI, 2003, p. 6)

Ainda na década de 1980, as imagens em movimento da Agência Nacional começaram a ser identificadas. Em um primeiro momento, a partir da análise das películas em mesa de revisão e das anotações das embalagens e dos documentos correlatos, foram anotados os títulos e os títulos dos segmentos (quando possível) de cada lata/estojo. Logo depois, foi feita a identi-

ficação do conteúdo por meio da projeção das películas em moviola, o que possibilitou o detalhamento das informações.

A organização das imagens em movimento foi realizada de acordo com a série de produção do cinejornal (*Atualidades Agência Nacional, Brasil Hoje, Cine Jornal Informativo*), período cronológico (que está relacionado ao tipo de série) e as especificidades de acumulação. Na descrição multinível integrada do SIAN, a “série” filmes do Fundo Agência Nacional está subdivida em “subséries”, conforme a Figura 1.

As imagens da Figura 2 ilustram as diferentes subséries atribuídas às imagens em movimento na descrição multinível integrada do Fundo da Agência Nacional.

Figura 1 – Estrutura hierárquica da série filmes do Fundo Agência Nacional

Fundo/Coleção : Agência Nacional

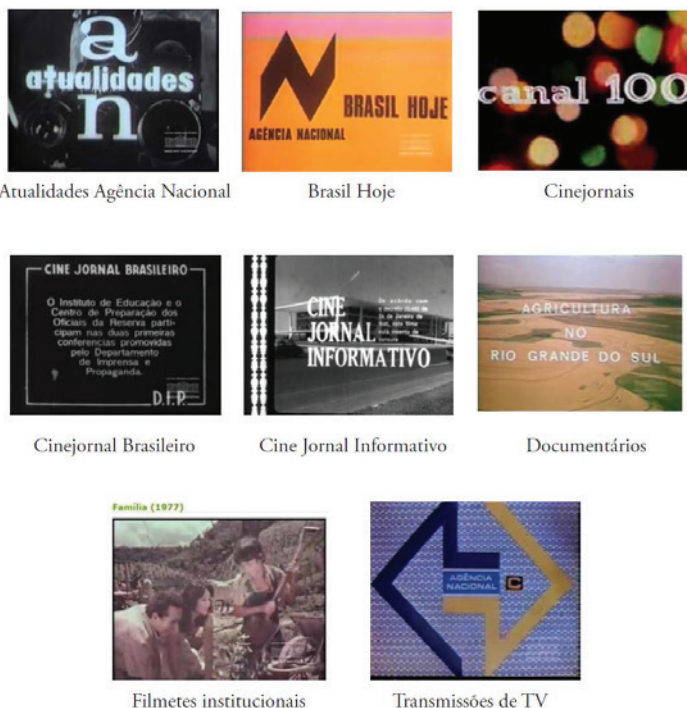
Associação : Filmes - Nível 3

Subsérie - Nível 3.5

 	Título	Sigla	Código de Referência	Nível
 	Atualidades Agência Nacional	AAN	BR AN,RIO EH.0.FIL, AAN	nd 3.5 - Subsérie
 	Brasil Hoje	BHO	BR AN,RIO EH.0.FIL, BHO	nd 3.5 - Subsérie
 	Cinejornais	CJS	BR AN,RIO EH.0.FIL, CJS	nd 3.5 - Subsérie
 	Cinejornal Brasileiro	CJB	BR AN,RIO EH.0.FIL, CJB	nd 3.5 - Subsérie
 	Cinejornal Informativo	CJI	BR AN,RIO EH.0.FIL, CJI	nd 3.5 - Subsérie
 	Documentários	DCT	BR AN,RIO EH.0.FIL, DCT	nd 3.5 - Subsérie
 	Filmetes institucionais	FIT	BR AN,RIO EH.0.FIL, FIT	nd 3.5 - Subsérie
 	Transmissões de TV	TTV	BR AN,RIO EH.0.FIL, TTV	nd 3.5 - Subsérie

Fonte: Sistema de Informações do Arquivo Nacional/SIAN. <<http://www.an.gov.br/sian/inicial.asp>>.

Figura 2 – Representação das subséries das imagens em movimento do Fundo Agência Nacional



Fonte: BRASIL ([20--]).

O período histórico das imagens em movimento da Agência Nacional abarca o governo do presidente Eurico Gaspar Dutra (31 de janeiro de 1946 a 31 de janeiro de 1951) até o início do governo do presidente João Baptista Figueiredo (15 de março de 1979 a 15 de março de 1985). O período cronológico concentra-se nas imagens que foram produzidas e veiculadas durante a ditadura militar brasileira, que teve início no ano de 1964 e durou até 1985.

Uma especulação superficial sobre os discursos veiculados pelo Brasil Hoje, apenas para fornecer um contexto que aproxime o cinejornal do leitor, apresenta três temas principais: o desenvolvimento, a cultura, e a descoberta do Brasil. Qualquer um desses assuntos

foram preocupações claras dos governos militares, e nisto, o cinejornal mostrou uma sintonia afinada com a esfera central do poder. (CINEMATECA BRASILEIRA, 1994, p. 2)

O cinejornal *Brasil Hoje* nº 12 (1972) exemplifica muito bem a afirmação recém-apresentada. Apresenta três reportagens de diferentes regiões do país. No Espírito Santo, destaca-se a fabricação de apitos que imitam trinados de aves. Em São Paulo, o então secretário estadual de transportes, Paulo Salim Maluf, inspeciona a finalização das obras da Rodovia Campinas-Dutra que, segundo o locutor do cinejornal, é uma “arrojada obra de engenharia nacional”. Termina com uma reportagem sobre teatro, com depoimento de Maria Clara Machado e imagens das aulas e ensaios no Teatro Tablado.

Os cinejornais e os documentários da Agência Nacional, notadamente os produzidos e exibidos durante a ditadura militar, tinham como temática principal o desenvolvimento e o progresso do país. Obras, construções e inaugurações estão presentes em grande parte dos noticiários. Os presidentes do regime militar seguiram, de alguma maneira, uma tendência iniciada pelo presidente Getúlio Vargas em anos anteriores nos jornais cinematográficos do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP).

Os cinejornais, exibições semanais, traziam ao público dos cinemas brasileiros algumas temáticas específicas que, girando em torno do presidente Vargas, geralmente, ressaltavam algum aspecto de seu governo ou de sua personalidade. Os assuntos mais abordados ao longo dos três anos, aproximadamente, dizem respeito ao processo de industrialização do país; ao cotidiano do presidente no Palácio do Catete; à visita de políticos ou representantes estrangeiros ao país; à ratificação de acordos nacionais e internacionais; às relações diplomáticas de Vargas tanto no âmbito nacional como internacional; às comemorações cívicas com a presença do presidente; marchas militares, festejos públicos, comícios, eventos etc.; as visitas de Vargas a diversas regiões do Brasil. (CASTRO, 2012, p. 93)

O modelo de propaganda política por meio dos cinejornais continuou no Brasil após 1964, como pode ser observado nos exemplos abaixo, que enfatizam “grandes obras” realizadas pelos governos militares.

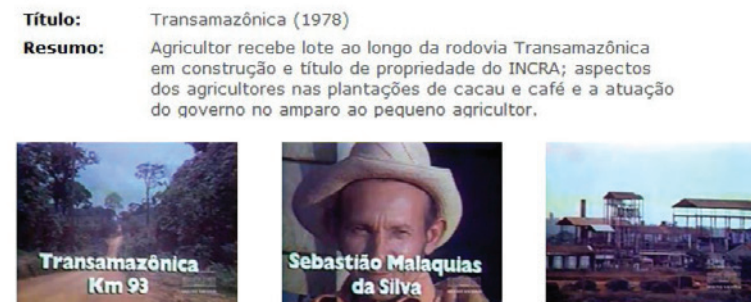
Para Gervaiseau (2006, p. 158), os primeiros filmes suscitaram certa fascinação pela possibilidade das pessoas se verem projetadas. Isso não foi diferente com os chefes de Estado de várias partes do mundo, que lançaram mão do cinema para se autoafirmarem e para divulgar os “grandes feitos e realizações” de seus governos. Os encontros diplomáticos, dentro e fora do Brasil, também contribuíram para a projeção das imagens dos governantes. Por meio dos jornais cinematográficos passavam a ideia de bom relacionamento com outras nações (Figuras 3 a 7).

Figura 3 – Descrição do conteúdo e cartelas do documentário *Itaipu Binacional*



Fonte: BRASIL (2010d).

Figura 4 – Descrição do conteúdo e cartelas do documentário *Transamazônica* (1978)



Fonte: BRASIL (2010e).

Figura 5 – Descrição do conteúdo e cartelas do cinejornal *Brasil Hoje* n.º 237 (1978)



Título: Brasil Hoje n. 237 (1978)
Resumo: [PRESIDENTE ERNESTO GEISEL visita as obras do Porto de Sepetiba, RJ; presentes o ministro Dirceu Nogueira e o governador Faria Lima] [PRESIDENTE ERNESTO GEISEL preside a inauguração da Avenida Perimetral, no Rio de Janeiro; presente o governador Faria Lima] REPORTAGEM [Aspectos do Museu do Corpo de Bombeiros, no Rio de Janeiro] ARTE [Exposição dedicada ao Aleijadinho, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro]

Fonte: BRASIL (2010a).

Figura 6 – Descrição do conteúdo e cartelas do cinejornal *Brasil Hoje* nº 207 (1977)



Título: Brasil Hoje n. 207 (1977)
Resumo: [PRESIDENTE DO URUGUAI, APARICIO MENDEZ, visita o Brasil. Em Brasília, desembarca na Base Aérea e é recebido pelo presidente Ernesto Geisel; é condecorado com o colar da Ordem Nacional do Cruzeiro do Sul e condecora o presidente brasileiro com a placa José Artigas, no Palácio do Planalto; é apresentado ao corpo diplomático no Palácio Itamarati; é homenageado com banquete e assina o Tratado para o Desenvolvimento da Lagoa Mirim, com as presenças do vice-presidente Adalberto Pereira dos Santos e do ministro Azeredo da Silveira] [PRESIDENTE ERNESTO GEISEL visita

Fonte: BRASIL (2010b).

Figura 7 – Descrição do conteúdo e cartelas do cinejornal *Brasil Hoje* nº 169 (1976)

Título: Brasil Hoje n. 169 - Edição Especial (1976)
Resumo: EDIÇÃO ESPECIAL. VISITA DO PRESIDENTE GEISEL AO JAPÃO. [é recebido pelo imperador Hiroito e apresentado ao príncipe herdeiro Akihito e aos membros do corpo diplomático japonês; reúne-se com líderes do governo; inaugura a discagem telefônica direta com o Brasil; concede entrevista à imprensa brasileira ressaltando que o Brasil é grande supridor das matérias primas de que o Japão necessita; participa de banquete; presidente viaja de trem-bala até Kioto, onde visita o Palácio Imperial, um castelo e um templo budista; presentes a primeira-dama Luci Geisel, e os ministros Azeredo da Silveira, Shigeaki Ueki, Severo Gomes e Hugo Abreu]



Fonte: BRASIL (2010c).

Mesmo sendo instrumentos de propaganda política com alto teor ufanista, as imagens revelam, de acordo com o olhar e a intenção do produtor, as relações do Estado com a sociedade civil e são importantes fontes de

informação e estudo para o entendimento e conhecimento acerca da história recente do país.

O cinejornal, enquanto objeto de e suporte para estudos de historiadores em todo mundo adquiriu lugar privilegiado. Essa afirmação tem raízes não apenas na quantidade crescente de livros e teses – teóricos ou de estudos de casos – sobre cinejornais, que têm sido produzidos nos últimos anos, como também na escolha do cinejornal como tema de simpósio a ser realizado durante o próximo Congresso da Federação Internacional dos Arquivos de Filme-FIAF, na Noruega, em 1993. (CINEMATECA BRASILEIRA, 1992, p. 3)

De acordo com Bernardet, a produção da Agência Nacional não é significativa de 1946 a 1970. O autor acredita que só a partir da década de 1970 é que a Agência Nacional volta a produzir regularmente seu jornal e documentários. Na apresentação do catálogo seletivo de imagens em movimento da Agência Nacional consta a informação sobre um hiato de cinejornais entre o ano de 1963 e 1964.

Isto se verifica pela mudança de nomenclatura que o jornal passa durante o período de governo do presidente João Goulart e início do presidente Castelo Branco. Neste período o jornal passa a se intitular *Atualidades Agência Nacional*. Esta mudança vai se refletir também no conteúdo das matérias. Estas adquirem uma visão mais voltada a questão social, refletindo em suas imagens o debate político que se travava no país. (BERNARDET, 1979, p. 64)

Entretanto, verificam-se também outros assuntos nos cinejornais dessa época. O informativo *Atualidades Agência Nacional* nº 22 (1963), por exemplo, começa com um informativo sobre a recepção da Miss Universo Ieda Maria Vargas no aeroporto Santos Dumont, passando por uma solenidade com a presença do presidente João Goulart a bordo do navio *Ana Néri* e termina com uma procissão religiosa em frente à Igreja Nossa Senhora da Glória, no Rio de Janeiro.

O interesse pelos documentos produzidos durante o período da ditadura militar brasileira tem crescido nos últimos anos e a organização e a digitalização de documentos dessa época estão sendo estimulados e patrocinados pelo governo federal brasileiro. Em 2009, a Casa Civil da Presidência da República institucionalizou o Centro de Referência das Lutas Políticas no Brasil, denominado “Memórias Reveladas” (MR).⁴ A implantação do centro ficou a cargo do Arquivo Nacional, que reuniu em um banco de dados informações sobre os fatos da história política do período de 1964 a 1985. As informações sobre o Fundo Arquivístico da Agência Nacional também estão descritas no banco de dados⁵ do Memórias Reveladas.

Difusão para acesso

O Arquivo Nacional do Brasil, visando a disseminação da informação arquivística pública na internet, firmou um acordo de cooperação técnica com o Comitê Gestor da Internet no Brasil (CGI.br), por intermédio do Núcleo de Informação e Coordenação do Ponto BR, no dia 18 de agosto de 2008. O acordo visava a digitalização de obras audiovisuais sob a guarda da instituição (exceto as depositadas em regime de comodato), desde que já telecinadas, para difusão por meio de plataforma virtual na inter-

⁴ O portal Memórias Reveladas disponibiliza um banco de dados similar ao Sistema de Informações do Arquivo Nacional (SIAN). Disponível em: <<http://www.an.gov.br/mr/Seguranca/Principal.asp>>. Acesso em: 27 jul. 2013.

⁵ “O banco de dados Memórias Reveladas reúne, de forma cooperativa, informações sobre o acervo arquivístico relacionado à repressão política no período 1964-1985, custodiado por diferentes entidades brasileiras. As informações, exibidas em até cinco níveis de detalhamento, acham-se em constante atualização. Proporciona um panorama do acervo disponível à consulta em diferentes pontos do país e permite acompanhar a inventariação das fontes documentais. À medida que o banco cresce em registros, as buscas temáticas, por nomes e/ou datas, favorecem o cruzamento e a confrontação de dados, assim como a identificação dos documentos que servem à reconstituição de fatos e processos. As imagens dos documentos, gradualmente associadas aos registros, tornam possível a visualização de cartas, processos, mapas, desenhos, fotografias, folhetos e panfletos”. (ARQUIVO NACIONAL, [20--]) Para mais informações, acessar *site* disponível em: <<http://www.an.gov.br/mr/Seguranca/Principal.asp>>.

net no âmbito do Projeto de Conteúdos Digitais do CGI.br. O exemplo mostra que as carências financeiras e profissionais das instituições públicas brasileiras podem ser minimizadas com acordos e parcerias para o desenvolvimento de pesquisas e compartilhamento de recursos tecnológicos e informacionais.

Para inaugurar o compromisso entre o Arquivo Nacional e o CGI.br, o arquivo de imagens em movimento da Agência Nacional foi disponibilizado no Portal Zappiens.br.⁶ As cópias digitais e as respectivas descrições arquivísticas dos cinejornais, filmetes institucionais, documentários e transmissões de TV podem ser consultadas na plataforma virtual mantida pelo CGI.br na rede mundial de computadores desde o ano de 2010. Como está ocorrendo com a maioria dos portais e *sites*, o conteúdo do Portal Zappiens pode ser compartilhado nas principais redes sociais, ampliando e diversificando o perfil de usuários.

o Zappiens.br é um projeto experimental criado para ser um serviço gratuito de agregação e distribuição de conteúdo audiovisual científico, educativo, artístico e cultural em língua portuguesa da Comissão de Trabalhos de Conteúdos Digitais (CT-Conteúdos) do Comitê Gestor da Internet no Brasil (CGI.br).⁷

Em 2010, no lançamento do Portal Zappiens.br, projeto do CGI.br para divulgação, disseminação e distribuição de conteúdos digitais em língua portuguesa, o diretor-geral do Arquivo Nacional, sr. Jaime Antunes, celebrou a parceria:

O Portal Zappiens.br, ao disponibilizar os cinejornais da Agência Nacional, irá proporcionar ao cidadão a oportunidade de acessar e

⁶ Mais informações podem ser consultadas no *link* "Sobre o projeto". Disponível em: <<http://zappiens.br/portal/visualizarTexto.jsp?media=sbprojeto>>. Acesso em: 31 mar. 2014.

⁷ Portugal também possui um portal similar chamado Zappiens.pt, que tem como objetivo a agregação e a visualização de conteúdos multimídia educativos, científicos, culturais ou artísticos produzidos preferencialmente em ambiente escolar e em língua portuguesa. Disponível em: <<http://zappiens.pt/>>. Acesso em: 19 set. 2011.

pesquisar na web um rico acervo de imagens em movimento, que retratam a história de nosso país entre as décadas de 30 e 70, divulgando o acervo, facilitando o acesso e colaborando para um melhor atendimento ao usuário do Arquivo Nacional.⁸ (ACERVO..., [20--])

No mesmo ano, o arquivo “Agência Nacional: a informação a serviço do Estado” foi nominado no Registro Nacional do Programa Memória do Mundo da Unesco – Brasil, após proposição do Arquivo Nacional e da Fundação Cinemateca Brasileira. O Programa Memória do Mundo da Unesco tem por objetivo identificar documentos ou conjuntos documentais considerados em situação de risco que tenham valor de patrimônio documental da humanidade.⁹

Não por acaso, o simpósio do 49º Congresso Anual da International Federation of Film Archives (FIAF) foi dedicado aos cinejornais. Os maiores especialistas sobre o tema se reuniram em 1993, na Noruega, com o intuito de chamar a atenção para a importância de quantificar e localizar o patrimônio de noticiários dos diferentes países do globo.

O simpósio Newsreel Collections in Film Archives deu origem a uma publicação com o mesmo título, no qual estão reunidos diversos relatos de experiências com cinejornais. Destaca-se a experiência de Jan Asmund Jakobsen, sociólogo que trabalhou com noticiários noruegueses de 1949. Para ele, é de suma importância conhecer o trabalho desenvolvido nos arquivos.

Para formar uma percepção clara do noticiário, é necessário abordá-lo a partir de vários ângulos. Por um lado, está a questão de acesso e visão geral do material em si – a coleta e registro dos filmes. Rele-

⁸ Notícia divulgada no Portal Zappiens. Acervo completo dos Cinejornais da Agência Nacional já está no Zappiens.br. Disponível em: <<http://www.zappiens.br/portal/visualizarDivulgacao.jsp?IdDivulgacao=1>>. Acesso em: 19 set. 2011.

⁹ A proposição foi feita pelas duas instituições, visto que a Fundação Cinemateca Brasileira também possui em seu acervo alguns documentos da Agência Nacional. Disponível em: <<http://www.arquivonacional.gov.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?sid=91>>. Acesso em: 19 set. 2011.

vante para isso é o nível de conhecimento e experiência do pessoal do arquivo de filmes. (JAKOBSEN apud SMITHER; KLAUE, 1996, p. 90, tradução nossa)

Logo, quem pretende estudar e pesquisar sobre os cinejornais deve levar em consideração a experiência e o conhecimento produzido no dia a dia dos arquivos de filmes. Trabalhar com os jornais cinematográficos é uma tarefa desafiadora e complexa tanto para os pesquisadores quanto para os arquivistas. Souza acredita que

o trabalho com cinejornais está longe de ser uma atividade fácil ou mesmo de gratificação imediata. Os resultados surgem após um longo percurso de arranjo e organização da documentação – situação que vem sendo minorada pelos arquivos –, análise cuidadosa das imagens, muitas vezes após detalhadas decupagens da película impressionada pela câmara e da voz gravada na banda sonora, que reforça o sentido por ela proposto. (SOUZA, 2003, p. 60)

Destacam-se, portanto, os esforços empreendidos pelo Arquivo Nacional e pela Cinemateca Brasileira. O primeiro por disponibilizar a representação arquivística e os próprios cinejornais no SIAN e no Portal Zappiens, e a segunda por já ter editado dois catálogos referentes aos cinejornais da série *Brasil Hoje* e da série *Cine Jornal Informativo*. Entretanto, muito ainda precisa ser realizado no que diz respeito à organização, descrição, indexação e difusão dos documentos arquivísticos, cabendo aos profissionais da informação, em especial aos arquivistas, a contribuição para que novas interpretações, leituras e usos sejam realizados quanto aos jornais cinematográficos.

Considerações finais

Os cinejornais da Agência Nacional formam um dos mais significativos conjuntos de imagens em movimento de um passado recente do Brasil. O conteúdo exibido nas telas dos cinemas ia além da propaganda política.

Também estão presentes nos jornais cinematográficos, diversos registros do cotidiano, história, costume e cultura de uma sociedade em determinada época.

O Arquivo Nacional, ao longo das últimas três décadas, tem cumprido a missão de preservar e difundir um valioso patrimônio audiovisual. Por meio do Sistema de Informações do Arquivo Nacional (SIAN) e do Portal Zappiens, a instituição contribui para o acesso e, consequentemente, para novas interpretações, leituras e usos dos jornais cinematográficos.

Referências

ACERVO completo dos Cine Jornais da Agência Nacional já no Zappeins.br. Zappeins Experimental, [S.l.]: Comitê Gestor da internet, [20--]. Disponível em: <<http://zappiens.br/portal/visualizarDivulgacao.jsp?IdDivulgacao=1>>. Acesso em: 19 set. 2011.

ARQUIVO NACIONAL (Brasil). *Banco de dados memórias reveladas*. Rio de Janeiro, [20--]. Disponível em: <<http://www.an.gov.br/mr/Seguranca/Principal.asp>>. Acesso em: 31 mar. 2014.

BERNARDET, J. C. *Cinema brasileiro*: proposta para uma história. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

BRASIL. Agência Nacional. Comitê Gestão da Internet no Brasil. Brasil hoje n. 237 (1978). *Zappiens*: experimental. [S.l.], 2010a. Disponível em: <http://zappiens.br/portal/VisualizarVideo.do?_ Disponível em: <http://zappiens.br/portal/VisualizarVideo.do?_InstanceIdentfier=o&_Entityldentfier=cgiVhdnvoeUIZccgSPLNDgwGNeZjSoHew35yPWap9-bw9o.&idRepositorio=o&modelo=o>. Acesso em: 22 maio 2014.

BRASIL. Agência Nacional. Comitê Gestão da Internet no Brasil. Brasil hoje n. 207 (1977). *Zappiens*: experimental. [S.l.], 2010b. Disponível em: <http://zappiens.br/portal/VisualizarVideo.do?InstanceIdentfier=o&_Entityldentfier=cgiN3uqRku7IDG2zArYxsOmDjaBjiR4TXAr2ocegxJa8Ns.&idRepositorio=o&modelo=o>. Acesso em: 22 maio 2014.

BRASIL. Agência Nacional. Comitê Gestão da Internet no Brasil. Brasil hoje n. 169- edição especial (1976). *Zappiens*: experimental. [S.l.], 2010c. Disponível em: <<http://zappiens.br/portal/VisualizarVideo.do?InstanceIdentifier=o&EntityIdentifier=cgiEM6AcPGuvgo5F5BXOOce2QptGSUuo93EmsQvPKhrxQ.&idRepositorio=o&modelo=o>>. Acesso em: 22 maio 2014.

BRASIL. Agência Nacional. Comitê Gestão da Internet no Brasil. Itaipu Binacional (1979). *Zappiens*: experimental. [S.l.], 2010d. Disponível em: <http://zappiens.br/portal/VisualizarVideo.do?InstanceIdentifier=o&EntityIdentifier=cgi7LnKt9PhD8mV_BS5coUjplX9oMvt8no3xsUocYT_T_3c.&idRepositorio=o&modelo=o>. Acesso em: 22 maio 2014.

BRASIL. Agência Nacional. Comitê Gestão da Internet no Brasil. Transamazônica (1978), *Zappiens*: experimental. [S.l.], 2010e. Disponível em: <http://zappiens.br/portal/VisualizarVideo.do?_InstanceIdentifier=o&_EntityIdentifier=cgimZKTL_NHqYCyWeliQwwAFIEUkxK7A4nAoJB_TiHIW86U.&idRepositorio=o&modelo=o>. Acesso em: 22 maio 2014.

BRASIL. Agência Nacional. Comitê Gestão da Internet no Brasil. Vídeos em destaque. *Zappiens*: experimental. [S.l.], [20--]. Disponível em: <<http://zappiens.br/portal/home.jsp>>. Acesso em: 22 maio 2014.

BRASIL. Decreto nº 21.240, de 4 de abril de 1932. Nacionalizar o serviço de censura dos filmes cinematográficos, cria a “Taxa Cinematográfica para a educação popular e dá outras providências. *Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil*, Poder Executivo, Brasília, DF, 29 out. 1936. Seção 1, p. 23562. (Retificação). Disponível em: <<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1930-1939/decreto-21240-4-abril-1932-515832-norma-pe.html>>. Acesso em: 21 maio 2014.

BRASIL. Decreto-lei nº 7.582, de 25 de maio de 1945. Extingue o Departamento de Imprensa e Propaganda e cria o Departamento Nacional de Informações. *Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil*, Poder Executivo, Brasília, DF, 28 maio 1945. Seção 1, p. 9433. Disponível em: <<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/declei/1940-1949/decreto-lei-7582-25-maio-1945-417383-norma-pe.html>>. Acesso em: 25 jul. 2013.

BRASIL. Decreto-lei nº 9.788, de 6 de setembro de 1946. Extingue o Departamento Nacional de Informações e dá outras providências. *Diário Oficial da União*, Poder Executivo, Brasília, DF, 10 set. 1946.

Seção 1, p. 12586. Disponível em: <<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/declei/1940-1949/decreto-lei-9788-6-setembro-1946-458492-publicacaooriginal-1-pe.html>>. Acesso em: 25 jul. 2013.

CAPUZZO, H. *Cinema: a aventura do sonho*. São Paulo: Ed. Nacional, 1986.

CASTRO, C. C. M. M. de. *A propaganda política no governo Vargas (1951-1954) através dos cinejornais*. Rio de Janeiro: Multifoco, 2012.

CINEMATECA BRASILEIRA. *Cine Jornal Informativo*: catálogo. São Paulo, 1992.

CINEMATECA BRASILEIRA. *Cinejornal Brasil Hoje*. São Paulo, 1994.

GALVÃO, M. R.; SOUZA, C. R. de. Cinema brasileiro: 1930-1964. In: FAUSTO, B.; PIERUCCI, A. F. de O. (Dir.). *História geral da civilização Brasileira*: Tomo 3: o Brasil republicano: volume 4: economia e cultura (1930-1964). São Paulo: Difel, 1984. p. 461-500.

GERVAISEAU, H. A. A atualidade da imagem e a imagem da atualidade. *Doc On-line*, Covilhã, n. 1, p. 139-163, dez. 2006. Disponível em: <http://www.doc.ubi.pt/01/artigo_henri_actualidade_imagem.pdf>. Acesso em: 12 fev. 2014.

LE GOFF, J. “Documento/monumento”. In: LE GOFF, J. *História e memória*. Tradução de Irene Ferreira et al. Campinas: Ed. da Unicamp, 1990. p. 535-550.

MOLINARI, C. Apresentação. *Acervo*: Revista do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro, v. 16, n. 1, p. 1-8, jan./jun. 2003. Disponível em: <<http://www.arquivonacional.gov.br/media/Imagem%20em%20Movimento%20-%205.pdf>>. Acesso em: 30 set. 2011.

O ESTADO DE SÃO PAULO. *Todos os planos da nova Agência Nacional*. 20 set. 1970. p. 35. Disponível em: <<http://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19700920-29281-nac-0035-999-35-not/busca/Agencia+Nacional>>. Acesso em: 22 jul. 2013.

RAMOS, F.; MIRANDA, L. F. (Org.). *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: Ed. SENAC, 2000.

SMITHER, R. B. N.; KLAUE, W. (Ed.). *Newsreels in film archives: a survey based on the FIAF Newsreel Symposium*. Wiltshire: Flicks books, 1996.

SOUZA, J. I. de M. Trabalhando com cinejornais: relato de uma experiência. *História: questões e debates*, Curitiba, v. 20, n. 38, p. 43-62, jan./jun. 2003.

VANOYE, F.; GOLLOT-LÉTÉ, A. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Campinas: Papirus, 1994.

Sobre os autores

Antonio Laurindo dos Santos Neto

Possui graduação em arquivologia, em 2003, especialização em história moderna, em 2007, e mestrado em ciência da informação, em 2014, pela Universidade Federal Fluminense. Atualmente, é estatutário do Arquivo Nacional, atuando na área de imagens em movimento. É membro fundador da Associação Brasileira de Preservação Audiovisual, membro do Grupo de Trabalho de Preservação Audiovisual da Secretaria de Cultura do Estado do Rio de Janeiro, integrante da Câmara Técnica de Documentos Audiovisuais, Iconográficos, Sonoros e Musicais do Conselho Nacional de Arquivos e responsável pela vaga de capacitação da Coordenadora Latinoamericana de Archivos de Imágenes en Movimiento.

Marcelo Nogueira de Siqueira

Bacharel em arquivologia pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio), especialista em história do Brasil pós-1930 pela Universidade Federal Fluminense e mestre em história social pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Arquivista do Arquivo Nacional no qual desempenha, desde 2011, o cargo de coordenador de Documentos Audiovisuais e Cartográficos. Professor do Departamento de Estudos e Processos Arquivísticos da Unirio. Presidente da Câmara Técnica de Documentos Audiovisuais, Iconográficos e Sonoros do Conselho Nacional de Arquivos (CONARQ), entre 2010 e 2015, e membro da Comissão Técnica de Avaliação de Arquivos Privados de Interesse Público e Social do CONARQ. Membro do Conselho de Altos Estudos do Memórias Reveladas – Centro de Referência de Lutas Políticas no Brasil (1964-1985). Possui publicações nas áreas de arquivologia e história.

Mariane Costa Pinto

Possui graduação em biblioteconomia pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, e licenciatura em língua portuguesa e italiana e respectivas literaturas pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Integrante da Câmara Técnica de Documentos Audiovisuais, Iconográficos, Sonoros e Musicais do Conselho Nacional de Arquivos, Trabalha no gabinete da Coordenação de Documentos Audiovisuais e Cartográficos do Arquivo Nacional, no qual também faz parte do Grupo de Trabalho Capacitação, Pesquisa e Difusão do Conhecimento, que organiza eventos voltados para as áreas de interesse e capacitação dos servidores da coordenação-geral de Processamento e Preservação do Acervo e coordena, com Diego Barbosa da Silva, o Grupo Permanente de Indexação, que discute, auxilia e sugere criação de termos para as equipes dessa coordenação-geral.

Pablo Sotuyo Blanco

Docente e pesquisador da Universidade Federal da Bahia (UFBA), na qual também obteve seu doutorado em 2003. É um dos iniciadores de diversos projetos nacionais relacionados à documentação relativa à música, incluindo o estabelecimento do Repertório Internacional de Iconografia Musical no Brasil, do qual é atualmente o presidente, do capítulo nordestino do Repertório Internacional de Fontes Musicais no Brasil e integrante *pro tempore* do Comité Gestor interino da filial brasileira da Associação Internacional de Arquivos, Centros de Documentação e Bibliotecas de Música. Coordena o Acervo de Documentação Histórica Musical (ADoHM) da UFBA e é membro da Câmara Técnica de Documentos Audiovisuais, Iconográficos, Sonoros e Musicais do Conselho Nacional de Arquivos em representação da UFBA, sendo atualmente o seu presidente (gestão 2015-2017). Ainda, é um ativo compositor e musicólogo, tendo publicado amplamente a sua produção científica sobre música e iconografia musical no Brasil e no exterior.

Rafael de Luna Freire

Professor do Departamento de Cinema e Vídeo da Universidade Federal Fluminense (UFF) e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFF. É também diretor técnico da Associação Brasileira de Preservação Audiovisual. Autor de diversos estudos sobre a história do cinema brasileiro. Seu último livro intitula-se *Cinematographo em Nictheroy: história das salas de cinema de Niterói* (2012). É ainda coordenador do projeto “Resgate da obra cinematográfica de Gerson Tavares”, que inclui a restauração do longa-metragem *Antes, o verão* (Gerson Tavares, 1968).

Thiago de Oliveira Vieira

Mestre em gestão de documentos e arquivos pelo Programa de Pós-Graduação em Gestão de Documentos e Arquivos (PPGARQ) da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio), em 2014. Especialista

em docência do ensino superior pela Universidade Cândido Mendes, em 2007. Bacharel em arquivologia pela Unirio, em 2006. Atualmente, é arquivista do Arquivo Nacional, exercendo a função de supervisor da equipe de documentos sonoros. Membro da Câmara Técnica de Documentos Audiovisuais, Iconográficos e Sonoros do Conselho Nacional de Arquivos. Tem experiências profissionais na área de gestão de arquivos audiovisuais e sonoros.