



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
ESCOLA DE ARQUIVOLOGIA**

EDUARDO AUGUSTO DE SOUZA BARRETO ROSARIO

DOCUMENTOS AUDIOVISUAIS EM EMISSORAS DE TELEVISÃO: estudo sobre a
gestão do acervo da TV Brasil

Rio de Janeiro
2019

EDUARDO AUGUSTO DE SOUZA BARRETO ROSARIO

DOCUMENTOS AUDIOVISUAIS EM EMISSORAS DE TELEVISÃO: estudo sobre a
gestão do acervo da TV Brasil

Trabalho de conclusão de curso apresentado à
Escola de Arquivologia, como requisito parcial
para obtenção do Grau de Bacharel em
Arquivologia.

Orientador: Prof. Ms. Bruno Ferreira Leite.

Rio de Janeiro
2019

EDUARDO AUGUSTO DE SOUZA BARRETO ROSARIO

DOCUMENTOS AUDIOVISUAIS EM EMISSORAS DE TELEVISÃO: estudo sobre a
gestão do acervo da TV Brasil

Trabalho de conclusão de curso apresentado à
Escola de Arquivologia, como requisito parcial
para obtenção do Grau de Bacharel em
Arquivologia.

Aprovado em:

BANCA EXAMINADORA

Prof. Ms. Bruno Ferreira Leite (Orientador)

Profa. Dra. Rosale de Mattos Souza

Prof. MS. Marcelo Nogueira de Siqueira

À minha esposa Michele e minha filha Maria Eduarda, meus amores. Razões do meu viver e as grandes responsáveis pela minha vontade de ser cada vez melhor.

À memória de minha mãe Silvia Regina: exemplo eterno de alegria e de incentivo na vida e nos estudos.

À minha sogra Maria e meu padraсто Wanderley, por estarem junto de nós quando mais precisamos.

RESUMO

ROSARIO, Eduardo Augusto de Souza Barreto. **Documentos Audiovisuais em Emissoras de Televisão**: estudo sobre a gestão do acervo da TV Brasil. 2019. 64 fls. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharel em Arquivologia). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro.

Com quase 70 anos de fundação, a televisão é um meio de comunicação dos mais populares no Brasil, que possui papel importante na memória do país por meio da linguagem audiovisual, mesmo diante do crescente papel da Internet como espaço de visualização de vídeos. Tendo em vista esta importância, o objetivo desse trabalho foi analisar rotinas de gestão e preservação de acervos audiovisuais em emissoras de TV, de forma a compreender os efeitos decorrentes da presença ou ausência de procedimentos arquivísticos. Buscou-se ainda, verificar o diálogo entre produtores de conteúdo e profissionais que lidam diretamente com a gestão do acervo. A pesquisa é baseada em estudo sobre o acervo da TV Brasil, que possui mais de 170 mil horas de material audiovisual produzido e acumulado desde 1975 pelas empresas que deram origem à emissora: Radiobrás e TV Educativa do Rio de Janeiro. A metodologia envolveu revisão bibliográfica sobre as especificidades dos documentos audiovisuais dentro da teoria arquivística e entrevistas com gestores do acervo da TV sobre as práticas e a rotina de trabalho no arquivo. Verificou-se um grande nível de consciência dos gestores sobre a contribuição da Arquivologia para a gestão audiovisual. No entanto, iniciativas alinhadas aos métodos arquivísticos encontram obstáculos, principalmente na falta de recursos financeiros e na ausência de cultura de preservação tanto dos produtores de conteúdo quanto da direção da empresa: fatores que geram impactos negativos na gestão, preservação e no acesso. Os resultados sugerem a necessidade de ampliar o esclarecimento sobre a memória audiovisual através da Arquivologia, buscando cooperação entre os profissionais de arquivo e de produção de conteúdo e maior investimento das empresas para lidarem com questões como a fragilidade dos suportes e a obsolescência tecnológica.

Palavras-chave: Arquivologia; preservação audiovisual; gestão de arquivos de televisão.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	6
1 TEORIA ARQUIVÍSTICA E OS DOCUMENTOS AUDIOVISUAIS	10
1.1. As Funções Arquivísticas: importância para a preservação e o acesso	12
1.2. Arquivística aplicada ao Audiovisual: uma perspectiva orientada pelo suporte	17
1.3. A manutenção da organicidade diante dos “documentos especiais”.....	19
2. ACERVOS AUDIOVISUAIS EM EMISSORAS DE TELEVISÃO	24
2.1. A produção e gestão de documentos audiovisuais na televisão	27
2.2. O arquivo em emissoras de TV: diálogo entre produtores de conteúdo e arquivistas	31
3. O EXEMPLO DA TV BRASIL: ESTUDO DE CASO	35
3.1. O acervo audiovisual da TV Brasil	39
4. RESULTADOS E ANÁLISE DE DADOS	43
4.1. Entrevista com Lacy Barca, Gerente Executiva de Acervo e Conhecimento da EBC (entre abril de 2010 e dezembro de 2013)	43
4.2. Entrevista com Bruno Rasga, Gerente de Documentação e Pesquisa da EBC (entre janeiro de 2014 e setembro de 2016)	49
4.3. Análise dos Resultados	55
CONSIDERAÇÕES FINAIS	59
REFERÊNCIAS	61

INTRODUÇÃO

Com quase 70 anos de fundação, a televisão é um meio de comunicação dos mais populares no Brasil. Resultados da “Pesquisa Brasileira de Mídia 2016 - Hábitos de Consumo de Mídia pela População Brasileira”, realizada pela Secretaria de Comunicação Social do Governo Federal, mostram que quase 90% dos brasileiros se informam pela televisão, sendo que 63% dos entrevistados têm neste meio sua principal fonte de informação. Estes dados revelam que a televisão detém ainda supremacia de audiência mesmo diante da ascensão da Internet como meio de comunicação, inclusive de informações de cunho audiovisual: através de plataformas de publicação de vídeos online. Se a internet revolucionou as formas de acesso, a televisão possui a primazia da memória da linguagem audiovisual, por ser uma tecnologia mais antiga e, portanto, precursora desta atividade.

Para Edmondson (2001, *apud* COSTA e CALDAS, 2015, p. 10) “o patrimônio audiovisual pode potencialmente alcançar muito depressa uma audiência grande. Por causa da subjectividade de percepção e a versatilidade dos meios de apresentação”.

Portanto, tendo em vista fatores como a tradição e o sucesso na comunicação com a sociedade, voltaremos nosso olhar para os arquivos audiovisuais das emissoras de TV, procurando entender como esses documentos são tratados, de forma a alimentar (e realimentar) com eficiência o processo de geração de conteúdo nestas instituições, constituindo um acervo relevante para a (re)construção da memória de parcela considerável da sociedade brasileira.

Diante desta tarefa, surgiu a pergunta: qual será a realidade de instituições que têm como principal atribuição (atividade fim) a produção e veiculação de produtos audiovisuais? Ao mesmo tempo em que precisam criar estratégias de gestão de documentos textuais que espelham suas ações (ligados tanto às atividades meio como à atividade fim) emissoras de TV precisam estabelecer meios eficientes para gerir seu principal patrimônio, registrado em suportes extremamente frágeis e sujeitos à deterioração (VIEIRA, 2014). A partir da indagação principal sobre como se dá esta gestão, destacaram-se ainda as seguintes questões: como os princípios arquivísticos aplicados na gestão de acervos audiovisuais se refletem na experiência dos usuários internos (profissionais de TV) na consulta a esses documentos? E como se dá o acesso aos arquivos audiovisuais das emissoras ao público externo?

Esta pesquisa investigou a gestão e as formas de preservação de arquivos audiovisuais em emissoras de televisão de forma a contribuir para o conhecimento arquivístico neste âmbito de atuação.

O objetivo foi analisar rotinas de gestão e preservação de acervos audiovisuais em emissoras de televisão de forma a compreender possíveis efeitos – positivos e negativos - decorrentes da presença ou ausência de procedimentos preconizados pela Arquivologia. Pretendeu-se ainda, entender a importância de documentos audiovisuais arquivísticos (a “imagem de arquivo”) entre os profissionais que lidam com esses acervos: tanto usuários como arquivistas. E sondar como se dá o acesso a esses arquivos, de forma geral, no âmbito da sociedade: público que identifica esta documentação como um bem de interesse coletivo.

Escolhemos como estudo de caso o acervo audiovisual da TV Brasil, rede de televisão pública que estreou em dezembro de 2007 e é resultado da fusão da TV Educativa do Rio de Janeiro, da TVE do Maranhão e da TV Nacional de Brasília. (EBC, 2019). Desta forma, para a criação da TV Brasil houve a incorporação de estrutura, recursos e acervo de três emissoras, com o objetivo de produzir e difundir programação informativa, artística, cultural, científica, de cidadania e de recreação (BRASIL, 2017, artigo 8º). Tendo em vista sua importância para a cultura brasileira e as questões políticas e econômicas que envolvem a gestão e a preservação deste patrimônio audiovisual, o acervo da TV Brasil é um objeto de análise relevante, no sentido de compreender a contribuição da Arquivologia para a eficiência deste ramo de atuação e para garantir a integridade deste gênero documental.

Do ponto de vista da Arquivologia é fundamental analisar a extensão dos efeitos da televisão e dos documentos produzidos por este meio de comunicação. Por afetar milhões de pessoas, a TV é um instrumento poderoso de (re)construção da cultura: através da força de persuasão da linguagem audiovisual. Esta força é assim dimensionada na análise de Caldera-Serrano e Arranz-Escacha:

[...] através das imagens podemos determinar como fomos no passado ou no que nos tornamos. Nesse sentido, a preservação do material audiovisual é um dever não somente das redes de televisão, mas que deveria ser um bem

garantido pelo Estado. (CALDERA-SERRANO e ARRANZ-ESCACHA, 2013, tradução nossa).¹

No entanto, os documentos audiovisuais arquivísticos enfrentam desafios por conta, principalmente, de duas características: a maior fragilidade do suporte e a necessidade de afirmação dentro do próprio meio profissional e acadêmico: Edmondson (2017, p. 3), ao discorrer sobre o trabalho da Arquivologia aplicado aos documentos audiovisuais, afirma: “embora atualmente seja mais visível, [...] ainda está em consolidação como disciplina acadêmica. Programas de pós-graduação específicos ainda são poucos, mas em número crescente”. E ainda sobre o trabalho do arquivista em acervos audiovisuais:

raramente compartilha o charme e o prestígio das indústrias das quais protege a produção. Ele não recebe todos os recursos de que necessita, não é amplamente conhecido e na maior parte das vezes seu trabalho demanda tempo e energia (EDMONDSON, 2017, p. 10).

Esta busca de legitimidade é explicada, em parte, pelo fato dos documentos audiovisuais serem frutos de uma tecnologia relativamente recente, quando a práxis arquivística em torno do gênero textual já estava há muito consolidada. Além disso, há necessidades específicas de preservação e descrição em relação a outros suportes e linguagens documentais. Esta realidade explica a atribuição de “documentos especiais” a estes registros, como definido por Paes:

[...] documentos em diferentes tipos de suportes e que, por esta razão, merecem tratamento especial não apenas no que se refere ao seu armazenamento, como também ao registro, acondicionamento, controle e conservação (PAES, 2004, p. 147).

O fato é que a definição de “documentos especiais” já favorece uma separação contraproducente do ponto de vista da manutenção da organicidade em acervos que englobam uma variedade de suportes. Esta percepção é corroborada por Costa e Caldas:

Tanto no setor privado como no público, parece ser escasso o conhecimento difundido nos arquivos com relação a suportes informacionais que sejam diferentes do papel, dificultando, dessa forma, os cuidados que esse tipo de material exige (COSTA e CALDAS, 2015, p. 1).

¹ “[...] por medio de las imágenes podemos determinar cómo fuimos en el pasado o en qué nos hemos convertido. En este sentido, la preservación del material audiovisual es un deber no ya sólo de las cadenas de televisión, sino que debería ser un bien garantizado por el Estado.”

Desta forma, instituições de guarda arquivística que custodiam diferentes gêneros documentais precisam lidar com as necessidades específicas destes acervos. Nem sempre há paridade no tratamento destes documentos em virtude das questões citadas.

Diante da importância da documentação audiovisual arquivística para a cultura e em face dos impasses citados, investigar como se processa a gestão destes acervos produzidos por um meio de forte alcance como a televisão, permite ampliar a compreensão sobre as formas de otimizar esse processo, valorizar a profissão e, ainda, entender melhor o valor da imagem de arquivo na linguagem televisiva.

O caminho metodológico do trabalho abrangeu revisão bibliográfica que contextualizasse as especificidades dos documentos audiovisuais e seu posicionamento diante da teoria da Arquivologia, em especial sobre a garantia dos princípios arquivísticos no processo de gestão documental. Também foram abordadas especificidades do objeto de pesquisa (acervos audiovisuais em emissoras de TV) e o entendimento sobre os usuários dos acervos audiovisuais como agentes ativos.

Além da revisão de literatura citada, consultamos profissionais responsáveis diretos pela gestão dos acervos da TV Brasil, a fim de buscar detalhes sobre as expectativas e a forma de utilização destes documentos pelos usuários. Em seguida, confrontamos os dados resultantes das entrevistas com os gestores dos acervos com a teoria reunida nos capítulos anteriores: forma de ampliar o entendimento sobre a contribuição da Arquivologia na gestão e preservação de acervos audiovisuais de emissoras de televisão.

Com isso, a metodologia utilizada na pesquisa foi, em quase sua totalidade, a abordagem qualitativa, ou seja, um método que busca compreender o fenômeno em suas nuances, sem quantificá-lo, utilizando para isso pequenas amostras.

1. TEORIA ARQUIVÍSTICA E OS DOCUMENTOS AUDIOVISUAIS

No estudo de acervos audiovisuais em televisão, num esforço para compreender o tratamento desses documentos pautado pela Arquivologia, é preciso inicialmente buscar definições que ajudem a entender as especificidades do documento audiovisual em relação a documentos de outros gêneros. Este entendimento é importante diante de um panorama em que a gestão de documentos audiovisuais ainda encontra dificuldades de acomodação aos princípios e funções preconizadas pela teoria arquivística, como será exposto neste trabalho. Essas dificuldades são determinadas pelas próprias características específicas do suporte e da linguagem audiovisual empregados nesses documentos, a ponto de levantar imprecisões e dúvidas mesmo quanto ao seu reconhecimento como documentos de arquivo.

O significado de “audiovisual”, segundo Dicionário da Língua Portuguesa é:

1 que se destina a ou visa estimular os sentidos da audição e da visão simultaneamente (diz-se de qualquer comunicação, mensagem, recurso, material etc.); 2 que utiliza som e imagem na transmissão de mensagens (diz-se meio de comunicação). (HOUAISS, 2001, p. 343).

Nesta definição do dicionário, pontua-se a característica de presença simultânea de áudio e vídeo no documento, delimitando o gênero audiovisual e o diferenciando, desta forma, de gêneros que utilizam imagem ou vídeo, porém em separado, como é o caso, por exemplo, de documentos iconográficos, fotográficos, ou sonoros.

No entanto, segundo o Dicionário Brasileiro de Terminologia Arquivística, documentação audiovisual é o “gênero documental integrado por documentos que contêm imagens, fixas ou em movimento, e registros sonoros, como filmes e fitas videomagnéticas” (CONARQ, 2005, p. 73). Essa definição não exige a simultaneidade de imagem e som, considerando também as imagens fixas e registros sonoros como documentos audiovisuais. O mesmo não ocorre na definição de documento audiovisual do Dicionário de Terminologia Arquivística: “gênero documental que utiliza como linguagem básica a associação do som e da imagem” (BELLOTTO; CAMARGO, 1996, p.27).

Edmondson propõe a seguinte definição para “documentos audiovisuais”:

obras que contêm imagens e/ou sons reprodutíveis reunidos em um suporte e que: em geral, exigem um dispositivo tecnológico para serem registrados, transmitidos, percebidos e compreendidos; o conteúdo visual e/ou sonoro tem

duração linear; e o objetivo é a comunicação desse conteúdo e não a utilização da tecnologia para outros fins. (EDMONDSON, 2017, p. 27)

Aqui, destaca-se a menção à necessidade de utilização de dispositivos tecnológicos para o registro, transmissão, percepção ou compreensão do conteúdo de documentos audiovisuais.

Cirne e Ferreira (2002) também reforçam a obrigatoriedade de equipamentos tecnológicos para definir documentos audiovisuais, embora não considerem áudio e vídeo em conjunto:

Assim, e segundo um conceituado instrumento de apoio da moderna arquivística, um documento audiovisual é um documento cuja informação é veiculada através de um código de imagens fixas ou móveis, e de sons, carecendo de equipamentos apropriados para ser visto e ouvido (CIRNE; FERREIRA, 2002, p. 116).

O *Glossary of Archival and Records Terminology*, criado pela *Society of American Archivists (SAA)* oferece três campos para determinados verbetes: *definition*, *notes* e *citations*. O termo “audiovisual” apresenta essas três divisões. Em *Definition*: “Possuir som e atributos ilustrados, especialmente quando combinados” (SAA, 2005, p.3, tradução nossa). Em *Notes*: “Audiovisual é frequentemente usado num sentido geral dentro dos arquivos para distinguir materiais não textuais de documentos escritos” (SAA, 2005, p.3, tradução nossa). E em *Citations*:

[obra audiovisual] Obras que consistem em uma série de imagens que estão intrinsecamente relacionadas, destinadas a serem exibidas pelo uso de máquinas ou dispositivos como projetores, visualizadores, ou equipamento eletrônico, juntamente com sons de acompanhamento, se for o caso, independentemente da natureza dos objetos materiais, tais como filmes ou fitas, em que as obras são incorporadas. (SAA, 2005, p.3, tradução nossa).

Desta forma, as três divisões citadas proporcionam compreensões diversas para audiovisual. A primeira destaca a necessidade de combinação de som e imagem. A segunda situa o audiovisual no ambiente de arquivo de forma que o termo seja aplicado para diferenciá-los dos documentos textuais, por conta de suas características físicas. E a terceira divisão traz o aspecto de “obra de arte audiovisual”, sem referência ao ambiente de arquivo. Para Silva (2013, p.40) esse aspecto traz implicações para o reconhecimento do audiovisual enquanto documento arquivístico, pelo fato de serem produzidas por um autor: “sendo assim, perdem o caráter de documento de arquivo, justamente por ganharem título de obra e serem produzidas para fins culturais, além da

resguarda por direitos autorais”. Aqui está em questão o caráter de naturalidade que é tradicionalmente reconhecido como um dos princípios dos documentos arquivísticos e que entende os arquivos como um conjunto de documentos produzidos naturalmente como registro de atos e atividades.

O *Diccionario de Terminología Archivística*, publicado pela *Subdirección General de los Archivos Estatales*, do Governo da Espanha não traz definição para “documento audiovisual”. No entanto, a própria definição para “documento” engloba uma diversidade de gêneros documentais: uma percepção ampla que aponta para uma superação da discussão sobre a legitimidade do audiovisual enquanto documento de arquivo, de forma diferente da definição apresentada anteriormente:

Toda expresión en lenguaje natural o convencional y cualquier otra expresión gráfica, sonora o en imagen, recogidas en cualquier tipo de soporte material, incluso los soportes informáticos. Se incluyen los ejemplares no originales de ediciones (Ley de Patrimonio Histórico Español, art. 49). Un documento de archivo es el testimonio material de un hecho o acto elaborado de acuerdo con unas características de tipo material y formal. (DTA, 1995, p. 14).

Finalmente, cabe evidenciar a definição para “documento arquivístico”, como forma de afirmar a posição dos registros audiovisuais enquanto “documentos audiovisuais arquivísticos”. Segundo o Glossário de Documentos Arquivísticos Digitais, elaborado pela Câmara Técnica de Documentos Eletrônicos do Conarq – Conselho Nacional de Arquivos, “documento arquivístico” é a: “informação registrada, independente da forma ou do suporte, produzida ou recebida no decorrer das atividades de uma instituição ou pessoa, dotada de organicidade, que possui elementos constitutivos suficientes para servir de prova dessas atividades” (CONARQ, 2004, p.7). Esta definição também não limita a questão do gênero documental e exalta os princípios da naturalidade e da organicidade dos documentos arquivísticos: características, portanto, que serão norteadoras no trabalho em curso, na tarefa de compreender o desafio do tratamento arquivístico aplicado aos documentos audiovisuais.

1.1. As Funções Arquivísticas: importância para a preservação e o acesso

Se as definições apresentadas até o momento esclarecem as características que sustentam a pertinência do tratamento arquivístico dispensado aos documentos audiovisuais, é preciso compreender também esse gênero documental à luz das funções arquivísticas. Como documentos de outros gêneros, os registros audiovisuais devem ser

entendidos dentro da dinâmica dessas funções, como forma de verificar posteriormente se de fato são geridos de acordo com os preceitos da atividade arquivística na realidade de acervos de emissoras de TV.

Rousseau e Couture (1994) consideram as funções arquivísticas como: criação, avaliação, aquisição, conservação, classificação, descrição e difusão. A função de criação, ou produção, ocorre na idade corrente e tem como resultado o próprio documento de arquivo. Segundo Couture et al. (2005, apud SOUSA, 2013), esta função tem como objetivo principal controlar a criação de documentos e informações, contribuindo para melhorar a eficiência administrativa ao diminuir ou até evitar a duplicidade de informações. Para isso é preciso atuar na simplificação das funções, métodos de trabalho e rotinas de documentação: medidas que permitem reduzir a quantidade de documentos na instituição (SOUSA, 2013).

A função de Classificação é definida pelo Dicionário Brasileiro de Terminologia Arquivística como:

Organização dos documentos de um arquivo ou coleção, de acordo com um plano de classificação, código de classificação ou quadro de arranjo; Análise e identificação do conteúdo de documentos, seleção da categoria de assunto sob a qual sejam recuperados, podendo-se-lhes atribuir códigos; Atribuição a documentos, ou às informações neles contidas, de graus de sigilo, conforme legislação específica; Também chamada classificação de segurança (CONARQ, 2005, p. 49).

A classificação permite que os documentos sejam acessados de forma ágil quando solicitados, mediante uma ordenação que, ao mesmo tempo, reflita as funções ou a estrutura do produtor, ou os assuntos dos documentos, de acordo com o método adotado: funcional, estrutural ou por assuntos (SCHELLENBERG, 2006). A ordem estabelecida na classificação, no entanto deve estar respaldada nos princípios de respeito aos fundos e da ordem original. A função de classificação ocorre na fase corrente e tem como resultado o plano de classificação (SOUSA, 2013).

A avaliação é uma função essencial nos arquivos e para ser executada, exige um conhecimento profundo sobre o produtor dos documentos, seja instituição ou pessoa física. É preciso entender não só a estrutura da organização, como também as funções e atividades que originaram os documentos. O Dicionário Brasileiro de Terminologia Arquivística define avaliação como “processo de análise de documentos de arquivo, que estabelece os prazos de guarda e destinação, de acordo com os valores que lhes são

atribuídos” (CONARQ, 2005, p. 41). Através desta atividade, portanto, é possível definir quais documentos serão preservados e quais poderão ser eliminados, bem como o seu prazo de guarda, atentando ao fato de que os registros já deverão estar classificados, já que a avaliação é feita por conjuntos de documentos e não por itens. A avaliação tem como resultado o instrumento “Tabela de Temporalidade”, que prevê o tempo em que os documentos permanecerão nas fases corrente e intermediária e sua destinação final: eliminação ou guarda permanente (SOUSA, 2013).

A descrição, segundo o Dicionário Brasileiro de Terminologia Arquivística é o “conjunto de procedimentos que levam em conta os elementos formais e de conteúdo dos documentos para elaboração de instrumentos de pesquisa” (CONARQ, 2005, p. 67). É importante destacar sobre essa função, que deve ser feita de acordo com as demandas de diversos perfis de usuários a partir do conhecimento e análise dos documentos em processo de descrição (SOUSA, 2013). Outra discussão relevante em torno desta função é sobre a idade em que deve ser efetuada. Enquanto Bellotto (2008) associa a descrição como tarefa exclusiva de arquivos permanentes, Lopes (1996) entende que esta função tem início na classificação, prossegue na avaliação e ganha profundidade na elaboração de instrumentos de pesquisa, em consonância com a proposta da arquivística integrada.

A aquisição ocorre em todas as idades documentais e consiste no “ingresso de documentos em arquivo, seja por comodato, compra, custódia, dação, depósito, doação, empréstimo, legado, permuta, recolhimento, reintegração ou transferência” (CONARQ, 2005, p.85). Couture afirma que a aquisição está relacionada com a avaliação e baseada na tabela de temporalidade, pois esse procedimento deve “ocorrer antes de toda e qualquer aquisição” (COUTURE, 2005, p. 18, apud SOUSA, 2013, p. 35). O resultado da aquisição é o estabelecimento do fundo de arquivo (SOUSA, 2013).

A difusão é entendida por Couture como “ação de informar, transmitir e/ou tornar disponíveis as informações contidas em documentos de arquivo para usuários (indivíduos ou organizações), reais ou potenciais, com o objetivo de atender às suas necessidades específicas” (COUTURE, 2005, p. 22, apud SOUSA, 2013, p. 37). Essa função coloca em perspectiva o usuário: uma postura incipiente no Brasil, que ainda tem como maior paradigma a organização física do acervo. É preciso considerar questões como as leis de acesso à informação e a legislação que protege informações pessoais. No entanto, a difusão tem a grande contribuição de chamar a atenção do público para os

documentos e para a instituição arquivística. Através do cumprimento desta função arquivística, as instituições atendem ao princípio constitucional da publicidade, proporcionando transparência no setor público (SOUSA, 2013).

A preservação, segundo o Dicionário Brasileiro de Terminologia Arquivística, é a “prevenção da deterioração e danos em documentos, por meio de adequado controle ambiental e/ou tratamento físico e/ou químico” (CONARQ, 2005, p.135). Pode-se afirmar que o processo de deterioração dos suportes não pode ser contido, mas retardado. Desta forma, o objetivo das medidas de preservação (que englobam tanto a conservação como a restauração) é prolongar ao máximo a vida útil dos documentos observando e controlando fatores internos e externos que provocam a deterioração. Enquanto os fatores externos representam as condições de armazenamento e de uso dos documentos, os fatores internos são ligados à fragilidade do próprio suporte que registra as informações. A preservação deve ser praticada em todas as idades documentais e tem como maior resultado permitir a utilização da informação a longo prazo (SOUSA, 2013).

Ainda na função de preservação, cabe destacar o “Plano Nacional de Preservação Audiovisual”, aprovado em assembleia pela Associação Brasileira de Preservação Audiovisual (ABPA), em 27 de junho de 2016. Ao propor uma Política Nacional de Preservação Audiovisual através do plano, a ABPA também destaca pontos importantes na seção de diagnóstico sobre o setor audiovisual no país. Esses pontos vão ao encontro das questões que motivaram esta pesquisa, tais como: “articulação deficiente entre as instituições públicas e privadas de preservação, bem como entre as unidades federativas”; “necessidade de maior reconhecimento, pelo Estado e pela sociedade, do patrimônio audiovisual como integrante do patrimônio cultural do Brasil”; “instituições detentoras de acervos audiovisuais com: [...] formação precária e/ou desatualizada de parte dos funcionários ativos nas instituições. Ao mesmo tempo, existência de profissionais capacitados fora das instituições de preservação; diagnóstico e catalogação deficiente dos acervos; falta de uma política de acervo na maioria das instituições”. Esses pontos do diagnóstico reforçam as impressões iniciais sobre a problemática dos acervos audiovisuais, motivando a investigação sobre a existência de procedimentos arquivísticos no âmbito das emissoras de televisão.

Essa reunião de afirmações sobre as funções arquivísticas, entendidas como base dos serviços nos arquivos (SOUSA, 2013, p. 57) tem o objetivo de detalhar as situações em que deverão ser inseridos os documentos do gênero audiovisual em um modelo de gestão e preservação arquivístico. Essa abordagem é importante na medida em que este gênero documental enfrenta certo conflito de adaptação, ou mesmo desconforto, para uma plena inserção no escopo da Arquivologia, senão no campo teórico, ao menos no campo prático da área. É o que defende Buckland:

Até entre os documentalistas, incluir qualquer coisa que não seja objeto-texto na recuperação da informação parece ocorrer somente na discussão teórica, estando à margem na dimensão prática. Tal fato pode ser visto na literatura arquivística que aborda a entrada de documentos não tradicionais nos arquivos, porém não exercendo, na prática, as recomendações propostas em literatura. A tradição do documento textual ainda é forte nos arquivos e isso possibilita a resistência quanto ao tratamento adequado dos novos suportes e gêneros documentais (BUCKLAND, 1991, apud SILVA, 2013, p.23).

Silva afirma que o reconhecimento dos documentos audiovisuais como documentos de arquivo é fruto tanto da evolução dos suportes (desde o advento das técnicas cinematográficas até as mídias digitais), como pela popularização deste gênero para registro de atividades por indivíduos e organizações. A razão desta escolha, em relação a documentos textuais é “devido às características próximas do real que a linguagem audiovisual proporciona” (SILVA, 2013, p.24-25). É por conta justamente desta característica que os documentos audiovisuais merecem ser objeto de estudo e aprofundamento pela Arquivologia.

Descrever funções arquivísticas também afirma a necessidade de que os documentos audiovisuais, entendidos como arquivísticos, tenham o mesmo tratamento dispensado a documentos de outros gêneros, como o textual. Algo que dificulta essa postura é a prática, já na função de aquisição, de separar documentos por gênero. É o que Silva alerta como a formação de “coleções de arquivo”:

a separação por suporte é feita e após esse processo, as demais funções arquivísticas são empregadas, criando, isoladamente, outros “arquivos”, que se configuram nos arquivos de filmes, de fotografias, de sons, de imagens, porém com algumas técnicas arquivísticas de organização aplicadas. Percebemos que essa prática, induz a formação de coleções que, ingenuamente, são chamadas de arquivos textuais, arquivos audiovisuais, arquivos fotográficos, arquivos sonoros (SILVA, 2013, p.110).

Esse procedimento de separação por gênero documental só se justifica na função de preservação, já que a própria composição química dos documentos audiovisuais é

diferente da composição dos documentos textuais. No entanto, não implica na separação lógica do conjunto. Excetuando esse fator, as outras funções arquivísticas devem ser aplicadas aos acervos audiovisuais. Silva defende mesmo que nos documentos audiovisuais, “a única diferença encontrada é o suporte, formato, os equipamentos de leitura e as formas de acondicionamento; o restante não se difere de um documento textual (SILVA, 2013, p.113).

Como visto, não há impedimento para a utilização de todas as funções arquivísticas no tratamento de documentos audiovisuais. As características específicas do suporte não constituem impedimento para que sejam tratados como documentos arquivísticos em toda a sua amplitude. E a necessidade de separação física em função das necessidades específicas de preservação do suporte não deve determinar rupturas na organização lógica do conjunto, que englobe ainda outros gêneros documentais. Somente assegurando a aplicação de todas as funções arquivísticas aos documentos audiovisuais é possível falar em condições reais de preservação e de acesso para acervos compostos também por este gênero.

Finalmente, a adesão proporcionada pela aplicação das funções arquivísticas aos documentos do gênero audiovisual atende a um dos princípios da área: o da Proveniência. Logo, o respeito a esse princípio, inclusive nesse nesse tipo de suporte, garante a manutenção da organicidade a esses conjuntos documentais, como será detalhado adiante.

1.2. Arquivística aplicada ao Audiovisual: uma perspectiva orientada pelo suporte

Edmondson (2017) descreve extensamente os fundamentos de um conjunto de teorias e práticas estabelecidas em torno das especificidades do gênero audiovisual. Entende-se essa postura como uma ação de afirmação de um gênero documental fruto de tecnologias mais recentes que, portanto, talvez tenha sido tardiamente reconhecido e não totalmente, e propriamente, abarcado pelas profissões ligadas à memória. Profissões estas construídas em torno das necessidades de tecnologia mais antiga, que deu origem, notadamente aos documentos textuais.

A urgência por reconhecimento vem tanto dos profissionais que lidam estritamente com esses suportes e linguagem (que lutavam por identidade e visibilidade entre as profissões de memória, governo, as indústrias audiovisuais e a sociedade),

como pela percepção, chancelada pela UNESCO, de que o patrimônio audiovisual abrange boa parte da herança cultural da humanidade. Some-se a isso a sensação de proximidade e imersão proporcionada por esses registros (EDMONDSON, 2017). No entanto, o tratamento arquivístico de documentos audiovisuais não exclui documentos de outros gêneros de um conjunto orgânico, como veremos mais adiante.

Edmondson define arquivística aplicada a documentos audiovisuais como “um campo que abarca todos os aspectos da guarda e recuperação de documentos audiovisuais, a administração dos locais onde eles são guardados e das organizações responsáveis pela execução dessas tarefas” (EDMONDSON, 2017, p. 19). Desta forma, engloba as tarefas de organização, preservação e acesso a documentos audiovisuais e nasceu como decorrência da ampliação da produção deste gênero documental, com o desenvolvimento e popularização das tecnologias que propiciaram a sua existência. Com o tempo, além dos documentos textuais, documentos que contêm o registro de áudio e imagens em movimento, passaram a ser produzidos e recebidos por instituições públicas e privadas, bem como por pessoas físicas, exigindo tratamento específico por conta de necessidades específicas de seu suporte e linguagem.

Edmondson (2017) afirma a importância dos documentos audiovisuais diante de outros gêneros de documentos. Por isso sua conservação e acesso devem ser garantidos. A autenticidade dos documentos audiovisuais deve ser mantida pelos arquivistas: “sua seleção, proteção e acesso em nome do interesse público devem ser orientados por diretrizes publicamente explicitadas e não submetidas a pressões políticas, econômicas, sociais ou ideológicas”. Os arquivistas buscam equilibrar a legitimidade dos direitos de propriedade intelectual e o “direito universal de acesso à memória coletiva”. Muitas vezes precisam trabalhar conciliando “julgamentos de valor cultural com imperativos de uso comercial”. Enquanto algumas empresas valorizam este trabalho em função da defesa de seus próprios interesses e rendimentos, outras não valorizam a atividade. Assim como outros profissionais da memória, os arquivistas que gerenciam acervos de documentos audiovisuais atuam numa área em que “regras, relacionamentos e propriedade nem sempre são claras, e a privacidade e o sigilo devem ser respeitados”. É preciso manter a discrição e o equilíbrio diante deste cenário.

Além dos valores em jogo na atividade, que são compartilhados com as profissões de memória, é interessante entender as principais questões envolvidas na

Arquivística Audiovisual, segundo Edmondson (2017). A digitalização é uma destas questões. A reprodução digital de documentos analógicos é um procedimento ligado à preservação e ao acesso, que pode ser encarado como solução “milagrosa” por gestores. No entanto, não elimina a necessidade de tratar os documentos originais e requer planejamento, esforço e investimento tão relevantes quanto os que são empregados nos suportes analógicos, no sentido da preservação e do tratamento do acervo digitalizado. Há questões éticas trazidas pela digitalização em relação à autenticidade, com a possibilidade cada vez mais comum de interferência e modificação do conteúdo original. É preciso lidar com a obsolescência tecnológica dos equipamentos de gravação e reprodução dos formatos anteriores, de forma a manter os mesmos acessíveis por longo prazo. Isso demanda investimentos financeiros e esforço para manter o conhecimento e treinar habilidades de profissionais “híbridos”, capazes de operar nos dois universos: analógico e digital. Há disparidade entre a realidade do tratamento de documentos audiovisuais em países desenvolvidos e em desenvolvimento que envolve não só a disponibilidade de recursos financeiros para equipamentos e instalações adequadas, como também a barreira do idioma: que pode dificultar a troca de experiências, regras, padrões e recomendações. O autor cita também a pressão cada vez maior “para que os arquivos gerem receitas, que tenham consciência de sua imagem e a introdução de estratégias de cobrança de serviços”. Essa pressão estabelece desafios éticos e de gestão para equilibrar uma visão comercial da informação enquanto serviço e a promoção de acesso amplo. A Internet modificou tanto as possibilidades de acesso quanto de pesquisa, tornando possível “novas formas de criação, troca, armazenamento e acumulação de conteúdos digitais”. No entanto, essas novas formas facilitadas de distribuição e acesso, colocaram em perspectiva também as restrições legais e de direito autoral sobre o direito ao acesso livre de conteúdo considerado de interesse público e social. Edmondson pontua a retração ao direito de acesso diante da pressão de empresas sobre o tempo de duração do controle de direito autoral. E a respeito pergunta: “Os arquivos devem ter o direito de preservar uma obra audiovisual mesmo contra a vontade do detentor do direito autoral, com base em que ela é parte da memória pública?”. Uma possível resposta reside na negociação com os detentores desses direitos e, mediante pedido de autorização, estabelecer formas de equilibrar os dois interesses, desde que amparadas juridicamente.

1.3. A manutenção da organicidade diante dos “documentos especiais”

Os primeiros arquivos de conteúdo audiovisual surgiram há pouco mais de um século, mas a ampliação desses acervos com certa constância, ocorreu somente após a segunda metade do século XX (EDMONDSON, 2017). Vieira marca justamente as décadas de 1960 e 1970 como período de entrada em massa de documentos audiovisuais em arquivos, fato que representou uma mudança de paradigma para a Arquivologia, defrontada com a necessidade de ampliar tanto o conceito até então existente para “arquivo”, quanto para “documento”. Diante de novos gêneros documentais capazes de registrar informações pelo som e pela imagem (inclusive em movimento) que servissem como fonte histórica, foram cunhadas expressões para defini-los, como “materiais especiais”, “novos documentos”, “documentos não tradicionais”, ou ainda “documentos especiais”. Essas novas definições tiveram como objetivo diferenciar esses gêneros dos documentos textuais, em suportes papel, papiro e pergaminho (VIEIRA, 2014, p. 61-63).

O Dicionário Brasileiro de Terminologia Arquivística, 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. (CONARQ, 2005, p. 75).

A necessidade de diferenciar os gêneros documentais veio também de uma imposição ligada às exigências de preservação: “muito mais do que o tratamento técnico arquivístico visando seu acesso, os profissionais de arquivo estavam preocupados em como preservar estes documentos” (VIEIRA, 2014, p. 63).

Por conta das características específicas de preservação, como o acondicionamento, temperatura e umidade os documentos especiais, em geral acabam sendo separados fisicamente de seus conjuntos: “os suportes não convencionais de informação [...], apresentam propriedades físicas e químicas particulares que determinam a maneira em que deve ser assegurada sua conservação” (CAMARGO, 1990, p. 119 apud VIEIRA, 2014, p. 63).

Silva (2013) também observa que, de forma geral, o que ocorre na prática é a cisão entre documentos textuais e audiovisuais. Com isso, os documentos audiovisuais são tratados como coleções e, além disso:

recebendo tratamento biblioteconômico e somente na fase permanente, pois não há nenhuma intervenção arquivística nesses documentos em fase corrente, devido à consideração de “arquivos especiais” e demais atributos de proteção dados a esses documentos (SILVA, 2013, p. 126).

Talvez como consequência deste fato, Vieira também destaca a questão de que estes “documentos especiais” nem sempre estão sob a custódia de instituições arquivísticas, mas também de museus, bibliotecas ou de instituições especializadas:

além de instituições e serviços arquivísticos, outras instituições guardam, preservam, tratam e disponibilizam para consulta documentos audiovisuais, iconográficos e sonoros. No caso brasileiro, cita-se como exemplo, a Cinemateca Brasileira, Biblioteca Nacional, Museus da Imagem e do Som, entre outras instituições. (VIEIRA, 2014, p. 62)

Considerando o objeto deste trabalho como representante do gênero audiovisual é importante destacar uma característica que não deve ser desconsiderada para que documentos audiovisuais sejam considerados de fato arquivísticos: a organicidade. É preciso ter em vista o todo orgânico do qual fazem parte estes documentos. Esta necessidade leva à constatação de que este conjunto no qual o audiovisual está inserido, mesmo com protagonismo (nos casos, por exemplo, em que a produção audiovisual é a atividade-fim da instituição), inclui documentos de outros gêneros, como o textual. Silva e Carvalho esclarecem esta afirmação, destacando que a contextualização arquivística é indispensável:

A prática constante nos arquivos de separar documentos audiovisuais dos demais documentos convencionais é um ato fora dos padrões arquivísticos, pois há quebra da organicidade. Ainda, essa prática é vista como se constituísse na própria organização arquivística. (SILVA e CARVALHO, 2014, p. 10)

Edmondson ratifica a inclusão de documentos de vários gêneros na definição de arquivo audiovisual, quando afirma a necessidade de contextualizar acervos de gravações, programas e filmes através da eventual inclusão de informações e itens associados a esses conjuntos: o que chama de “patrimônio audiovisual”. Além das mídias, ou seja, dos suportes de gravação dos documentos audiovisuais, esse patrimônio inclui ainda, segundo o autor:

materiais relacionados a filmes, indústrias de radiodifusão e de gravação de sons, como publicações, roteiros, fotografias, cartazes, material de publicidade, manuscritos e artefatos como equipamentos técnicos ou figurinos. (EDMONDSON, 2017, p. 25)

O “Plano Nacional de Preservação Audiovisual” da ABPA cita os chamados “materiais correlatos”, como parte do patrimônio audiovisual (enquanto Edmondson os define como “material associado”). Estes materiais abrangem “fotografias, cartazes, materiais de produção e divulgação, roteiros, cenários e figurinos, equipamentos, entre outros”. A inclusão desses documentos de outros gêneros ao lado dos documentos audiovisuais evidencia o desafio de manter a organicidade dos arquivos audiovisuais, compostos por documentações de diversos gêneros. A pesquisa de Thiago de Oliveira Vieira sobre os chamados “documentos especiais” em acervos de instituições arquivísticas públicas do Rio de Janeiro revelou que estas entidades promovem uma separação entre departamentos que cuidam especificamente de documentos textuais e setores criados especialmente para o tratamento de documentos não-textuais. Essa estruturação é apontada como prejudicial no sentido de garantir os vínculos orgânicos entre documentos integrantes de um mesmo fundo de arquivo (VIEIRA, 2014).

As características físicas dos suportes documentais não devem servir como critério à organização lógica de arquivos audiovisuais. Isto não significa que, em função de necessidades específicas de conservação, preservação e acesso, documentos audiovisuais não devam eventualmente estar acondicionados em locais distintos aos de documentos textuais. No entanto, a manutenção da organicidade em arquivos audiovisuais implica olhar os documentos além do suporte, de forma a promover sua organização segundo os princípios e técnicas arquivísticas, o que inclui a utilização de métodos de identificação e classificação aplicáveis a qualquer gênero documental (SILVA e CARVALHO, 2015, p. 12).

Silva (2013) chama atenção ainda para as características inerentes à linguagem audiovisual que não devem servir como justificativa para qualquer tipo de segregação que ameace a organicidade:

documentos audiovisuais [...] fazem parte de um todo orgânico, não significam nada isolados, retirados de seu contexto de produção. Desse modo, mesmo com o aguçamento dos sentidos da audição e visão e, que proporcionam a sensação de realidade, os documentos audiovisuais não são autoexplicativos, antes necessitam ser compreendidos com os demais documentos produzidos e acumulados para sua consecução, uma vez que fazem parte de um contexto. (SILVA, 2013, p. 133).

Por esses motivos, frente à tarefa de defender o tratamento arquivístico de documentos audiovisuais, entende-se que os registros deste gênero documental não devam ser tratados como coleções, porém como resultado de atividades de pessoas ou

instituições e que guardam relação com outros documentos, ou seja, fazem parte de um todo orgânico. Sendo assim, os documentos audiovisuais são aptos a processos de identificação, classificação, avaliação e descarte.

Esclarecida a noção de que documentos audiovisuais são arquivísticos e dotados de organicidade, o passo seguinte é propor que a organização arquivística dessa documentação comece já no momento da produção visto que, segundo Silva (2013), em geral tal fato não ocorre. É mais comum que seja aplicada uma organização na fase corrente e outra na fase permanente: procedimentos que podem ameaçar uma destinação adequada.

A partir da defesa de Silva de uma organização arquivística feita já na origem, o autor propõe que o arquivista responsável trabalhe em conjunto com o produtor dos documentos audiovisuais. E a partir desta associação, sugere que os seguintes procedimentos sejam aplicados a esses documentos:

não dissociar a documentação textual da audiovisual, ou seja, a mesma organização embasada nos princípios arquivísticos aplicada aos documentos textuais deve ser a mesma para os audiovisuais. [...]; conhecer a rotina de produção desses documentos, uma vez que a linguagem usada na confecção é diferente; dialogar com o profissional responsável pela produção do documento audiovisual a fim de saber o que é aquele documento, ou seja, identificar a função do documento, uma vez que a tipologia documental nem sempre consegue suprir todas as necessidades de documentos desprovidos de linguagem textual; intercâmbio de informações sobre metodologia arquivística de organização e informações específicas sobre o universo audiovisual de determinadas instituições (cinematográfica, administrativa, televisiva, etc.), visando à organização documental adequada através da identificação tipológica, quando possível, para inserção no plano de classificação funcional e aplicação das demais funções arquivísticas; criar um contrato de concessão de direitos autorais entre o produtor dos documentos audiovisuais, cedendo todos os direitos para a instituição a qual exerce função para que essa possa intervir na organização dessa documentação, de acordo com a metodologia arquivística (SILVA, 2013, p. 127).

Essas recomendações representam um roteiro geral de atuação em arquivos que contenham documentos audiovisuais. Desta forma, a inclusão desse gênero nos arquivos fica mais tangível, saindo do plano teórico para o campo prático de aplicação de procedimentos arquivísticos. Concepções e métodos factíveis em diversos cenários: seja em instituições de guarda de acervos que contenham diversos gêneros, como aquelas que tenham como atividade fim a produção ou recebimento de documentos audiovisuais, como é o caso das emissoras de televisão.

2. ACERVOS AUDIOVISUAIS EM EMISSORAS DE TELEVISÃO

Edmondson apresenta a seguinte definição para “Arquivos de emissoras”:

Armazenam prioritariamente coleções de programas selecionados de rádio e/ou televisão e gravações comerciais, guardadas para preservação (habitualmente como ativos empresariais) e com propósitos de emissão e produção. Podem ser organizações públicas ou comerciais. Com algumas exceções significativas, muitos são departamentos de organizações de radiodifusão, de grandes redes a pequenas estações públicas de rádio e televisão, enquanto outros têm graus variados de independência. As coleções podem incluir também material “bruto” como entrevistas e efeitos sonoros, bem como material acessório como roteiros e documentação relacionada aos programas. Muitos arquivos de radiodifusão têm portais na internet que oferecem *podcasts*, *downloads* e conteúdos que podem ser assistidos mediante pagamento (EDMONDSON, 2017, p. 37).

Segundo o autor, o objetivo dos arquivos de emissoras de televisão é “fornecer um recurso activo para apoiar a produção de programas e actividade comercial”, e também afirma, especificamente em relação ao acesso: “Informação, cópias e outros serviços de acesso são oferecidos – principalmente ‘a clientes internos’, embora também possam estar disponíveis serviços de acesso ao público” (EDMONDSON, 2001, p.14).

Franqueira (2015) detalha a utilização dos arquivos de televisão em duas vertentes:

Reutilização do material do Arquivo – na Remissão de programas e na utilização de excertos de programas para incluir em novas produções ou notícias; Exploração comercial do Arquivo – vendas a cadeias de televisão ou outros produtores de conteúdos, empresas multimédia, agências publicitárias ou público em geral (FRANQUEIRA, 2015, p.3).

Essas formas de uso dos acervos de TV demonstram o grau de exigência da imagem de arquivo e como é importante um nível avançado de organização desses documentos para que as emissoras de TV cumpram a missão de informar e entreter o telespectador. Franqueira (2015) cita razões para a reutilização das imagens: a “dispersão do público em horários diferentes”, a “proliferação de canais de uma mesma cadeia” e o uso de “excertos de programas para incluir em novas produções”, como “documentário, biografias, *talk-shows*”. A autora atribui às tecnologias digitais o papel de potencializar a utilização de um mesmo conteúdo de formas diversas, gerando renda.

A utilização de material audiovisual original, seja de reportagens ou de produções de programas, feita em conjunto com imagens já exibidas é tida como uma característica inerente à produção de TV. E esse fato demonstra a importância do

arquivo de uma emissora tanto na gestão do material atual, como na organização e acesso a imagens antigas. Neste sentido, Franqueira (2015, p.4) cita o exemplo dos canais de notícias 24 horas, que exigem “uma grande diversidade de imagens, para evitar o cansaço do espectador. O recurso ao Arquivo é uma constante”. Outra demonstração do uso massivo de imagens de arquivo é na produção de peças utilizadas na “autopromoção”, ou divulgação dos produtos da emissora na própria grade de programação: as chamadas de programas ou telejornais. Segundo Franqueira, nestes casos o arquivo fornece:

imagens de situações, pessoas ou lugares que transmitam ao espectador a vontade de assistir a determinado evento. Um debate político, uma competição desportiva ou o anúncio de um novo programa, exigem o recurso às imagens de Arquivo de protagonistas, lugares, e situações que permitam ao espectador antever e aderir ao acontecimento (FRANQUEIRA, 2015, p.4).

Codina (2000, p. 52-53) analisa a natureza da informação noticiosa, identificando dois tipos de “ingredientes” em sua composição: informações em tempo real e informações retrospectivas e/ou prospectivas (obtidas por serviços e sistemas de informação documental). O autor inclusive estabelece uma relação entre a maior qualidade do produto informativo condicionada à maior utilização de informação retrospectiva. E quanto maior o uso deste tipo de informação, mais intensa é também a demanda pelo Arquivo.

Os acervos de emissoras, portanto, servem à um esquema consagrado na lógica televisiva: a constante recontextualização de imagens em retrospectiva (muitas vezes oriunda de material bruto ainda não utilizado) junto a imagens contemporâneas, de forma a enriquecer as notícias ou programas. Como resume Franqueira (2015, p. 4): “o trabalho de compilações de imagens, feito pelos arquivistas, a partir de material em bruto proveniente da atividade diária de reportagem, torna-se fundamental”.

Franqueira, em estudo sobre o valor do setor de Arquivo em emissoras de televisão, usou como base o Arquivo da SIC, emissora de televisão privada de Portugal, cujas transmissões começaram em 6 de outubro de 1992. Nesta investigação sobre o valor do Arquivo na televisão é possível identificar a necessidade de execução de instrumentos e de aplicação de normas preconizados pela Arquivologia. O inventário é um desses instrumentos de pesquisa, que “descreve, sumária ou analiticamente, as unidades de arquivamento de um fundo ou parte dele, cuja apresentação obedece a uma

ordenação lógica que poderá refletir ou não a disposição física dos documentos” (CONARQ, 2005, p. 109). Para Franqueira, uma forma de avaliar a credibilidade de um Arquivo é através do nível de conhecimento sobre a constituição e a evolução deste setor. E esses fatores podem ser reconhecidos através do Inventário, considerado essencial em qualquer Arquivo:

O conhecimento da entidade produtora, da missão e critérios de constituição do Arquivo, são imprescindíveis para que os utilizadores não só possam encontrar o que procuram, mas também valorizar o património criado por determinada organização. A elaboração de um inventário só é possível quando o tratamento arquivístico foi rigoroso, preciso e fiável. É esse tratamento que permite o agrupamento dos conteúdos de acordo com um ou mais sistemas de referências que nos dão a perspectiva de estruturação orgânica, funcional, temática ou outra, e permite uma visão da globalidade e diversidade dos conteúdos arquivados (FRANQUEIRA, 2015, p. 5).

E na tarefa de elaboração do inventário em arquivos de emissoras de televisão, a autora esclarece que devem ser seguidas as orientações do Conselho Internacional de Arquivos dispostas da ISAD (G), norma geral internacional de descrição arquivística.

No processo de investigar evidências sobre o crescimento de um arquivo, vale citar também a experiência prática de Franqueira diante do estudo sobre o arquivo da SIC. Este é um exemplo bastante aproximado e realista para entender a construção de métodos de pesquisa sobre a influência da teoria arquivística no âmbito de arquivos de TV. A autora optou por usar como indicadores, registros de entrada de documentos e registros de eliminações após processos de avaliação e seleção. No entanto, relatou dificuldades para identificar uma unidade de referência que pudesse ser usada como indicador:

na SIC existem, duas ordens de registros de entidades arquivísticas: a primeira registra a entrada e movimento de cassetes (incluindo eliminação); a segunda toma como objeto cada documento, ou numa aceção mais moderna cada *conteúdo*, considerando este como uma unidade de programação numa grelha (grade) televisiva, um programa de televisão (FRANQUEIRA, 2015, p. 5).

Como forma de resolver o impasse de acomodar dois cenários diversos, a opção foi individualizar o objeto trabalhando com base em horas de imagens gravadas. Nessa dificuldade de mensuração relatada, há um vislumbre de questões relevantes em torno de características de suportes e do processo de digitalização de documentos audiovisuais, que geram implicações nas tarefas de catalogação, indexação e descrição. No esforço de quantificação da pesquisa a autora apurou que na operação de migração

de um arquivo de cassetes (suporte analógico) para o arquivo digital, a entrega de conteúdo aos usuários é feita tanto pelo empréstimo de fitas, como pela disponibilização de trechos dos documentos digitais. Essa diferença resulta em “dificuldades na extração de dados exatos”: a fita poderá conter o registro de vários conteúdos diferentes, sem informações sobre qual deles foi utilizado; já os trechos de arquivos digitais são individualizados, de forma que é possível “saber exatamente o que foi utilizado” (FRANQUEIRA, 2015, p. 6).

Especificamente sobre o acesso aos acervos audiovisuais em emissoras de televisão, uma importante reflexão é feita em artigo de Áureo Busetto. Segundo o pesquisador, o acesso a este material em geral é bastante restrito:

Os acervos de audiovisuais das próprias emissoras costumeiramente são resguardados das vistas dos pesquisadores. O acesso a arquivos em emissoras privadas ou públicas, quando possibilitado, se dá quase sempre de maneira muito parcial. Alega-se que esta condição se dá em razão da carência de equipamento para reproduzir o material original arquivado, de processo amplo de digitalização do acervo e, mesmo, de pessoal e espaço para o atendimento aos pesquisadores. (BUSETTO, 2014, p. 383)

Esta afirmação do autor, em consonância com a finalidade primordial do trabalho arquivístico, que é o de disponibilizar o acesso à população, instiga um olhar sobre a realidade do acesso aos acervos audiovisuais em televisão: forma de compreender se estes documentos, frutos de tratamento arquivístico, por fim, cumprem uma função social como bem coletivo, além de movimentarem as engrenagens das empresas de comunicação produtoras destes acervos.

2.1. A produção e gestão de documentos audiovisuais na televisão

A publicação “Recomendação sobre a Salvaguarda e a Conservação das Imagens em Movimento”, votada pela Assembleia Geral da UNESCO em 1980, traz a seguinte definição para imagens em movimento:

qualquer série de imagens captadas e fixadas em um suporte (independente do método de captação das mesmas e da natureza do dito suporte – por exemplo, filmes, fitas, disco, etc. – utilizado inicial e posteriormente para fixá-las) com ou sem acompanhamento sonoro que, ao serem projetadas são uma impressão de movimento e estão destinadas à comunicação ou distribuição ao público ou se produzam com fins de documentação; considera-se que compreendem, entre outros, elementos das seguintes categorias: i produções cinematográficas (como filmes de longa metragem, curta metragem, filmes de divulgação científica, documentários e atualidades, desenhos animados e filmes educativos); ii produções televisivas, realizadas por ou para as

organizações emissoras; iii produções videográficas (como as contidas nos videogramas) que não sejam mencionadas em i, e ii, (UNESCO, 1980, p. 16).

Destacando a segunda categoria da definição, “produções televisivas”, nos situamos no objeto de estudo do trabalho. O documento audiovisual em televisão, segundo entendimento de Silva (2013), é “todo aquele produzido por emissoras de televisão, seja de pequeno, médio ou grande porte, bem como aquelas independentes, de caráter público ou privado, cuja documentação é produzida exclusivamente para fins de entretenimento, comunicação e informação”, abrangendo tanto a documentação “bruta”, como a “editada”, ou seja, “documentos produzidos antes, durante e depois de editados na ilha de edição, que surgem contendo imagem, som e imagem/som (documento editado), cujo valor atribuído é geralmente o informativo” (SILVA, 2013, p. 124).

Edmondson (2017), numa proposta de definição mais detalhada no âmbito da indústria audiovisual, cita os setores deste ramo que produzem documentos audiovisuais em linguagem televisiva:

radiodifusores e difusores – estações e redes de rádio e de televisão, seja por emissão, cabo ou satélite, e suas subsidiárias; companhias produtoras – as empresas que produzem filmes, registros sonoros, documentários, séries de rádio e de televisão; [...] distribuidores – os “intermediários” – companhias que administram a comercialização, a venda e o aluguel de filmes de cinema, registros de som e de vídeo e séries de televisão (EDMONDSON, 2017, p.16).

Com o objetivo de buscar embasamento para o estudo de caso do acervo da TV Brasil, procuramos compreender o processo de produção de documentos audiovisuais de emissoras de TV a partir de exemplos de outros veículos de comunicação que pudessem servir de comparação em relação ao recorte proposto. A jornalista Mariana Gouveia de Carvalho Tobias Granja estudou a importância das imagens de arquivo na produção de telejornalismo, abordando o Cedoc – Centro de Documentação - da TV Globo: considerado o maior acervo de imagens da América Latina. Ao detalhar todo o processo de criação e reutilização da imagem entre procedimentos de produção, arquivamento e consulta na relação entre a Central Globo de Jornalismo e o Cedoc, a pesquisa evidencia um modelo que atende aos usuários e que é marcado pela pressão do tempo: característica inerente ao jornalismo. Embora este modelo se mostre eficaz, a autora pondera sobre critérios de avaliação destes documentos audiovisuais que podem ter implicações sobre a construção da memória coletiva; e ainda marca a necessidade de

constante evolução dos meios de arquivamento e modos de pesquisa das imagens como forma de aprimorar a qualidade e a agilidade deste serviço (GRANJA, 2009).

Granja descreveu a produção e tratamento de documentos audiovisuais nos setores de “sinopse” e “arquivo de imagem” do Cedoc da TV Globo. No entanto, é possível extrair informações relevantes sobre o fluxo das informações e as operações de tratamento dos documentos, de forma a estabelecer comparações com procedimentos arquivísticos. No Cedoc atuam principalmente pesquisadores de imagem e editores de imagem, auxiliados por vários aparatos tecnológicos. O centro atende principalmente a pesquisas de programas jornalísticos da Rede Globo, programas jornalísticos de emissoras afiliadas, programas de entretenimento e vídeos institucionais da Rede Globo. O sistema do Cedoc tem cerca de 680 mil vídeos incluídos no sistema. Os formatos de suporte incluem discos óticos XDCAM, fitas U-Matic e Betacam.

O trabalho de seleção e disponibilização de imagens começa no setor de Sinopse após a captura pelos cinegrafistas. Pesquisadores recebem tanto telejornais gravados como imagens brutas em discos óticos e fitas, assistem ao material e decidem o que será incorporado ao acervo ou eliminado. Os critérios dessa avaliação seguem uma “visão jornalística” e obedecem a um ritmo dinâmico. É preciso julgar a importância da notícia e do fato reportado e se o evento tem ou não potencial de repercussão. Os jornais, gravados na íntegra, são arquivados mesmo sem serem detalhados no sistema, podendo ser consultados pela busca de vocabulário livre e não por indexação de palavras-chave e identidades. O material bruto é considerado o mais importante no acervo por se tratar de imagens sem cortes, com som original e que pode ser reaproveitado em outros produtos da emissora (GRANJA, 2009).

Nem tudo é arquivado na íntegra no Cedoc, como novelas e programas de entretenimento. Nestes casos, somente o primeiro e o último capítulos de novelas e o programa de estreia são arquivados. O restante desse material (capítulos ordinários de novelas e edições rotineiras de programas) é encaminhado para o “Arquivo de Mídia”, na Central Globo de Produção, no Projac: complexo de estúdios da Rede Globo, no bairro de Jacarepaguá. Este arquivo trabalha de forma independente do Cedoc, que tem o objetivo de atender fundamentalmente ao jornalismo da emissora (GRANJA, 2009).

Após essa seleção de imagens, outros pesquisadores realizam a decupagem (processo de descrição textual das imagens) e elaboração da sinopse do material. Esse

trabalho é feito a partir da divisão dos programas por “classes”, como “telejornais”, “eventos esportivos” e “novelas”. Programas considerados especiais, como o “Fantástico” e o “Globo Repórter” têm classes exclusivas. As imagens brutas de cada programa são incluídas em suas classes. Cada pesquisador fica responsável por uma classe e após assistirem às imagens escrevem uma sinopse utilizando vocabulário livre, descrevendo somente as imagens, desconsiderando o áudio. Isto ocorre pois em geral, o foco das buscas é na imagem e não na fala do repórter. Nem todas as matérias dos programas jornalísticos recebem sinopses completas por conta do alcance regional: enquanto alguns produtos são exibidos nacionalmente, outros são transmitidos apenas em estados específicos do país. A decupagem das imagens também inclui dados como o nome do repórter, os locais onde as imagens foram feitas, se há imagens feitas por afiliadas e se há imagens com possíveis restrições de direito autoral. Nestes casos, o material segue para uma análise jurídica (GRANJA, 2009).

Quando a sinopse é finalizada, é transferida para um sistema chamado “indexação” e o pesquisador responsável libera o disco com as imagens correspondentes para serem acondicionados no “Arquivo de VTs”. Após essa liberação, bibliotecários abrem o arquivo com a sinopse no sistema e incluem palavras-chave, baseados apenas no texto recém-escrito. As palavras-chave são divididas em “assunto” e “identidade”. “Assunto” engloba objetos e denominações gerais, como “desigualdade social”, ou algo como uma “espécie documental” para documentos audiovisuais (“entrevista”, ou “câmera oculta”, por exemplo). Já “identidade”, traz nomes próprios de pessoas e locais. Identidades mais populares ganham informações detalhadas, de forma a fornecer mais subsídios ao pesquisador. Ao final da indexação, com a inclusão das palavras-chave de matérias ou arquivos brutos, a sinopse está concluída e o arquivo de imagem está pronto para consulta pelos pesquisadores do Cedoc (GRANJA, 2009).

Os pesquisadores do Cedoc atendem às consultas feitas pelos usuários, como jornalistas e produtores de reportagem. No processo de consulta, o pesquisador abre o sistema, inclui um pedido no nome do usuário com data e hora da entrega da imagem e os itens incluídos na pesquisa. O usuário deve levar um disco ótico ou fita para gravar sua imagem. A busca pode ser feita tanto por vocabulário livre (através de “linguagem natural”), como por palavras-chave, formadas por “assunto” e “identidade”, como foram incluídas durante a indexação pelos bibliotecários. O pesquisador deve observar se o material possui direitos autorais e se é preciso dar crédito às imagens. Nestes casos,

deve fazer uma observação dirigida ao solicitante. Após a conclusão da pesquisa, o pesquisador pede os documentos que escolheu e envia a solicitação para a edição do material. O pedido chega ao Arquivo de VTs, onde funcionários separam os discos correspondentes. Essas mídias são então levadas ao arquivo de imagem, onde as imagens serão editadas e gravadas no disco do solicitante. Dependendo da localização do usuário, a entrega do material pode ser feita através de geração de imagem por satélite, por meio de um sistema de envio de notícias conhecido como ENG (*Electronic News Gathering*); ou via malote: o “correio interno” da emissora (GRANJA, 2009).

Como primeira impressão, entende-se que a descrição do processo de controle de documentos audiovisuais do Cedoc, situa-se nas idades corrente e intermediária do arquivo, pois é focado no atendimento ao setor de telejornalismo e tem como material de entrada, principalmente imagens recém-captadas. Esta ideia é reforçada pelo fato do local de armazenamento das mídias, o “Arquivo de VTs”, ficar situado em prédio contíguo ao da sede da Central Globo de Jornalismo, enquanto documentos acessados com menos frequência seguem para o “Arquivo de Mídia”, localizado no Projac, em Jacarepaguá. Dada à natureza dos documentos em questão que, em função do suporte, não são auto-explicativos e podem registrar grande quantidade de informações por mídia, é preciso investir tempo nas tarefas de indexação e descrição (sinopse) já na fase de origem do documento, de forma a permitir o acesso. E também nesta fase, os pesquisadores já realizam um trabalho de “avaliação” do material recebido. Na verdade, como trata-se da fase corrente, poderíamos pensar em traçar comparação não com a função arquivística de avaliação, que precede a destinação do documento (eliminação ou guarda permanente), mas sim no processo em que o produtor dos documentos (representado pelos pesquisadores do Cedoc) descarta “rascunhos”, ou cria “minutas” para num momento posterior consolidar seu “documento original”. Se na fase de indexação vemos a presença de bibliotecários, em nenhuma etapa há citações sobre a participação de arquivistas: uma lacuna que motiva investigações futuras. Também não há detalhes sobre preocupação em preservar o vínculo do material audiovisual a outros gêneros documentais como o textual. A questão da preservação também não é detalhada, embora a menção à utilização de classes para os documentos evoque a função arquivística de classificação (quanto à espécie documental).

2.2. O arquivo em emissoras de TV: diálogo entre produtores de conteúdo e arquivistas

Se no exemplo anterior a autora estudou principalmente o processo de recepção, organização e descrição de documentos audiovisuais a partir do exemplo do Cedoc da TV Globo; esta seção destaca estudo feito por Serra (2011) focado no comportamento dos usuários do Arquivo de uma TV pública: a TV Assembleia de Minas Gerais. O autor investigou a noção dos usuários jornalistas sobre “documento arquivístico audiovisual” e como lidam com esse registro, buscando sintonia com os arquivistas da instituição.

A pesquisa consistiu em questionários com perguntas sobre o perfil dos usuários e seus hábitos de uso dos documentos arquivísticos audiovisuais. A caracterização do usuário levou em consideração: turno de trabalho, categoria de atuação (edição, reportagem ou produção), tempo e frequência do uso do arquivo, atividades realizadas, modo de realizar as pesquisas, grau de satisfação sobre o atendimento, além de opiniões sobre o setor e sugestões para melhorar o arquivo (SERRA, 2011).

A TV Assembleia entrou no ar em 30 de novembro de 1995, com duas horas de programação, exibindo reprises de reuniões do Plenário da Assembleia. O arquivo da TV foi criado em 1996 a partir da necessidade de “preservar a memória institucional através de vídeos”. Foram realizadas operações de migração para formatos mais recentes: “das antigas fitas VHS para o formato U-Matic até chegar às fitas Beta-Cam”. O arquivo presta serviços como atendimento aos usuários através de pesquisas no acervo e conversão (cópias) entre formatos de mídias. Como “atividades internas”, o arquivo realiza: “edição de fitas para compor o arquivo permanente, indexação e resumos de vídeos e catalogação descritiva dos materiais”. O setor possui cinco funcionários. Um bibliotecário e duas estagiárias, também de Biblioteconomia, realizam o tratamento das informações (SERRA, 2011).

De início, são destacados como problemas comuns de usuários de arquivos de televisão, a falta de precisão nos pedidos de pesquisa, gerando insatisfação com os resultados pela falta de detalhes obtidos. Outra questão que impacta a recuperação da informação é o preenchimento incompleto de fichas de identificação de fitas magnéticas, dificultando o reconhecimento do conteúdo das imagens e dos profissionais responsáveis pelo material (cinegrafistas, repórteres, produtores e auxiliares). Problemas como estes levam à dedução sobre o desconhecimento quase completo dos usuários sobre procedimentos de arquivamento e as características de um documento

arquivístico. Como premissa, na busca por otimizar este cenário, está a pesquisa sobre o perfil e o comportamento dos usuários internos de forma a garantir sua satisfação e, com isso, melhorar o fluxo da informação na TV. Espera-se, ainda, que os jornalistas ampliem o seu entendimento, desde a forma de lidar com um documento audiovisual, até o modo de ser comunicar com o arquivista em suas solicitações de pesquisa. Mudanças neste tipo de comportamento teriam o efeito de promover a harmonia entre usuários e arquivistas, melhorando a gestão e o acesso a arquivos audiovisuais de emissoras (SERRA, 2011).

Neste fortalecimento do diálogo, segundo Serra, da parte dos arquivistas, é preciso “contar com um bom sistema de recuperação da informação” e também conhecer bem a linguagem empregada no jornalismo: tanto para realizar o tratamento técnico da documentação, como para reduzir os ruídos de comunicação com os usuários-jornalistas. Cita-se o uso de expressões comuns no meio, como “liberar uma fita” e “gravar um *off*”; e a descrição de formas de enquadramento e movimentos de câmera, como “plano aberto”, “*travelling*”, “*close*”, etc.). Vê-se como procede o caráter interdisciplinar da Arquivologia: na necessidade de absorver uma diversidade de conhecimentos que permitam lidar com diferentes tipos de conteúdos de acervos (SERRA, 2011).

Como problemas do setor, o autor cita questões como “poucos recursos, baixo incentivo financeiro, espaço reduzido e pouco pessoal”. Há a constatação de que trabalhar na área de televisão requer noção de equipe e harmonia entre os diversos profissionais: “jornalistas, arquivistas, profissionais de áreas correlatas, tecnologias e linguagens documentárias”. Como reclamação dos arquivistas em relação aos usuários está a deficiência na identificação das fitas enviadas ao arquivo. E os usuários se manifestaram principalmente sobre a maior abertura do sistema de pesquisas do arquivo: “para que repórteres, produtores e editores de imagens possam visualizar o que há disponível no arquivo a partir de seus próprios computadores, assim como ocorre em arquivos e bibliotecas” (SERRA, 2011).

Este estudo foi especialmente interessante por abordar uma realidade bastante próxima ao objeto de estudo do presente trabalho e por focar uma área carente de pesquisas: o comportamento do usuário de arquivos. Embora não tenha como foco especificar sugestões de melhorias, o ponto alto do trabalho foi a constatação da

dificuldade de comunicação entre jornalistas e arquivistas. Os reflexos desse ruído são sentidos na própria qualidade dos resultados das pesquisas e também na manutenção da integridade e precisão dos documentos do acervo.

3. O EXEMPLO DA TV BRASIL: ESTUDO DE CASO

A TV Brasil é uma rede de televisão pública que estreou em 2 de dezembro de 2007 nas cidades do Rio de Janeiro, São Paulo, Brasília e São Luís. A emissora é resultado da fusão de três canais: a TVE-RJ, que era administrada pela Associação de Comunicação Educativa Roquette Pinto (Acerp), a TVE do Maranhão, repetidora da TVE do Rio, e a TV Nacional de Brasília, até então administrada pela Radiobrás. Desta forma, para a criação da emissora, houve a incorporação da estrutura, acervo e recursos da Radiobrás e da Acerp, com a passagem do sinal da antiga TVE Brasil para o novo canal (EBC, 2019).

A TV Brasil foi idealizada como forma de materializar uma TV pública no país, veículo de construção de cidadania. Oliveira Filho e Coutinho (2014) citam o I Fórum Nacional da Televisão Pública, realizado em 2006, como evento que antecedeu a criação da emissora. Os autores destacaram o pronunciamento no Fórum do então ministro da cultura, Gilberto Gil, que defendeu a TV pública como veículo de promoção da cultura e instrumento de justiça social, em consonância com a capacidade criativa do povo brasileiro.

A gestão da TV Brasil é responsabilidade da EBC - Empresa Brasil de Comunicação, empresa pública federal que teve criação autorizada através da medida provisória nº 398, de 10 de outubro de 2007. A EBC foi efetivamente criada pelo Decreto nº 6.246, de 24 de outubro de 2007. No ano seguinte, a Medida Provisória foi convertida na lei nº 11.652, de 7 de abril de 2008. Esta lei, por sua vez, foi convertida na lei 13.417, de 1º de março de 2017, que, ao constituir a EBC, também “institui os princípios e objetivos dos serviços de radiodifusão pública explorados pelo Poder Executivo ou outorgados a entidades de sua administração indireta”.

Entre as competências da EBC previstas na lei estão:

produzir e difundir programação informativa, educativa, artística, cultural, científica, de cidadania e de recreação; [...] garantir os mínimos de 10% (dez por cento) de conteúdo regional e de 5% (cinco por cento) de conteúdo independente em sua programação semanal. (BRASIL, 2017, artigo 8º)

À época de sua criação, a EBC era vinculada à Casa Civil da Presidência da República, tendo como centro principal de produção a cidade do Rio de Janeiro, além de contar com instalações no Distrito Federal e Maranhão. Segundo o artigo nono da lei

11.652, a EBC tem “seu capital representado por ações ordinárias nominativas, das quais pelo menos 51% (cinquenta e um por cento) serão de titularidade da União”.

A Lei 11.652, em seu artigo 12, estabelecia que a EBC seria “administrada por 1 (um) Conselho de Administração e por 1 (uma) Diretoria Executiva, e na sua composição contará ainda com 1 (um) Conselho Fiscal e 1 (um) Conselho Curador.”. No entanto, durante o Governo Michel Temer, através da medida provisória nº 744 de 1º de setembro de 2016, foi retirado da composição da empresa o seu Conselho Curador, grupo formado por 22 membros (15 representantes da sociedade civil, quatro do Governo Federal, um da Câmara dos Deputados, um do Senado Federal e um representante dos trabalhadores da EBC). A finalidade do Conselho Curador era impedir que houvesse interferência do Governo ou do Mercado na programação e na gestão da empresa. Após a publicação da MP 744, a redação final do artigo 12 da Lei 11.652 foi dada pela Lei 13.417, de 2017, confirmando a exclusão do Conselho Curador e incluindo na administração da EBC, além do Conselho de Administração, da Diretoria Executiva e do Conselho Fiscal, um Comitê Editorial e de Programação.

De acordo com a nova redação do artigo 15, dada pela Lei 13.417, o Comitê Editorial e de Programação é “integrado por onze membros indicados por entidades representativas da sociedade, mediante lista tríplice, e designados pelo Presidente da República”.

Após as mudanças relatadas, com base no regimento interno aprovado em 10 de outubro de 2018, A EBC passou a estar vinculada à Secretaria-Geral da Presidência da República, por meio da Secretaria Especial de Comunicação Social. O artigo sétimo do regimento detalha a estrutura organizacional da empresa, composta por: Assembleia Geral; Órgãos de Administração Superior (Conselho de Administração e Diretoria Executiva); Órgãos de Fiscalização (Conselho Fiscal e Auditoria Interna); Comitês e Comissões (Comitê de Tecnologia da Informação e da Comunicação - CTIC; Comitê de Programação e Rede; Comitê de Planejamento e Avaliação; Comitê Pró-Equidade de Gênero e Raça; Comitê de Segurança da Informação e Comunicação - COSIC; Comissão Permanente de Promoção da Acessibilidade e Inclusão da Pessoa com Deficiência; Comissão de Ética; e Centro de Pesquisa, Desenvolvimento e Inovação em Comunicação Pública); Presidência – PRESI (Assessoria; Gabinete; Superintendência Regional do Rio de Janeiro; Superintendência Regional de São Paulo; Superintendência

Regional do Maranhão; Superintendência da TV Brasil; Superintendência da Rede de Comunicação Pública; Ouvidoria; Consultoria Jurídica – CONJU; Secretaria-Executiva – SECEX; Gerência Executiva de Marketing e Negócios); Diretoria-Geral – DIGER (Gabinete; Gerência Executiva de Comunicação; Gerência Executiva de Web; e Gerência Executiva de Serviços); Diretoria de Jornalismo – DIJOR (Gabinete; Gerência Executiva de Esporte; Gerência Executiva da Rádio Nacional; Gerência Executiva de Telejornalismo; e Gerência Executiva da Agência Brasil); Diretoria de Produção e Conteúdo – DIPRO (Gabinete; Gerência Executiva de Arte e Criação; Gerência Executiva de Produção e Criação; Gerência Executiva de Prospeção e Aquisição de Conteúdo); Diretoria de Administração, Finanças e Pessoas – DIAFI (Gabinete; Gerência Executiva de Administração e Logística; Gerência Executiva de Orçamento, Finanças e Contabilidade; e Gerência Executiva de Gestão de Pessoas); Diretoria de Operações, Engenharia e Tecnologia – DOTE (Gabinete; Gerência Executiva de Operações; Gerência Executiva de Engenharia; e Gerência Executiva de Sistemas de Informação de Comunicação) (EBC, 2018).

Além da TV Brasil, a EBC é responsável pela gestão da TV Brasil Internacional, Rádios EBC (Nacional FM, Nacional de Brasília, Nacional do Rio de Janeiro, Nacional da Amazônia, Nacional do Alto Solimões, MEC FM e MEC AM), Agência Brasil, Radioagência Nacional e Portal EBC. A empresa também gerencia a Rede Nacional de Rádio e a EBC Serviços, divisão que produz o programa “A Voz do Brasil” e a TV NBR, canal de TV que divulga os atos do Governo Federal e que foi criado em 1997, durante a gestão do ex-presidente Fernando Henrique Cardoso (EBC, 2019).

Em abril de 2019, por meio da portaria nº 216 assinada pela presidência da EBC, foram unificadas as programações da TV Brasil e da NBR (Isto É, 2019). A fusão da produção das duas emissoras reacendeu o debate sobre a necessidade de diferenciação entre comunicação pública e estatal. Oliveira Filho e Coutinho (2014, p.6-7) abordam a questão citando entedimento sobre o tema explicitado no programa “O Público na TV”, produzido pela ouvidoria da EBC. Na edição de 17 de maio de 2012, a apresentadora estabelece a diferença entre os dois canais: enquanto a NBR deveria ter como foco a divulgação das ações do governo, a TV Brasil atenderia aos interesses mais amplos da sociedade. No entanto, como assinalam os autores, já que o financiamento das duas emissoras é proveniente do dinheiro público sempre houve uma “abordagem polêmica”

sobre a possibilidade da TV pública refletir em sua linha editorial os interesses governamentais.

Apesar desta questão, Aguiar ressalta o disposto na própria Medida Provisória nº 398 criadora da EBC como garantia de imparcialidade:

a TV Brasil terá independência em relação ao Governo Federal para definir produção, programação e distribuição de conteúdos no sistema público de radiodifusão. Contará com a participação da sociedade civil no controle da aplicação dos princípios do sistema público de radiodifusão, respeitando-se a pluralidade da sociedade brasileira (AGUIAR, 2012, p. 154).

Aguiar cita ainda declaração do jornalista Franklin Martins, então Ministro da Comunicação do governo Lula, na época de criação da EBC: “o governo não pretende criar uma TV do governo, estatal. Mas estimular, fazer crescer e dar forma a uma rede pública de TV, que não vai funcionar guiada pela questão comercial.” (AGUIAR, 2012, p. 172).

O autor também destaca depoimento do documentarista Nelson Hoineff, diretor do Instituto de Estudo de Televisão (IETV) sobre o posicionamento ideal de uma TV pública: “A TV pública tem que fazer o que a TV comercial não é capaz de fazer e não o que frequentemente acontece, de ser reproduzido do que a TV comercial tem de ruim” (AGUIAR, 2012, p.203).

No entanto, a fusão da TV Brasil com a NBR em 2019 foi apontada por outros especialistas como um caminho negativo no sentido de garantir em sua programação um conteúdo amplo e relevante para a sociedade, perdendo assim o seu caráter público. Em entrevista para o site de notícias “Brasil de Fato”, a jornalista, professora da Universidade de São Paulo (USP) e pesquisadora de televisão Mônica Rodrigues Nunes identificou características de desvio da função de comunicação pública da TV Brasil, na adoção de um tom mais próximo ao da comunicação governamental. Esta percepção da pesquisadora foi feita com base em análise de uma edição do telejornal da emissora, o “Repórter Brasil”, veiculado após a união da TV Brasil e NBR. O efeito, segundo ela, é que “as pessoas terão dificuldade de distinguir o que são atos de governo e o que é de interesse público”. (PAIXÃO, 2019).

O Fórum Nacional pela Democratização da Comunicação (FNDC) também se posiciona na mesma matéria, afirmando que a fusão das emissoras vai de encontro ao

artigo 223 do capítulo 5 da Constituição Brasileira, que trata do papel do Poder Executivo em garantir a complementaridade dos sistemas privado, público e estatal de comunicação no país. A secretária-executiva do FNDC, jornalista Ana Cláudia Mielke, por fim, afirma que a portaria que autorizou a fusão entre TV Brasil e NBR vai contra o próprio regimento de criação da EBC, a Lei 11.652: “A lei prevê que a empresa de comunicação tem que manter autonomia em relação ao governo federal na definição de sua programação. A portaria [...] prevê conteúdos de programação altamente auto referenciados no executivo” (PAIXÃO, 2019).

Em julho de 2019, outra medida governo federal afetou um dos veículos da EBC: foi anunciada a extinção da Rádio MEC AM do Rio de Janeiro, com a justificativa de “enxugamento de gastos”. O anúncio fixava para o dia 31 de julho o desligamento do sinal da rádio. A emissora, criada por Edgard Roquette-Pinto, pioneiro da radiodifusão do país, inaugurou suas atividades em 1923, com programação totalmente voltada para a divulgação da cultura brasileira e de gêneros musicais nacionais, como o choro, a música regional, a música instrumental e de concerto. A medida também gerou apreensão em relação ao destino no acervo da emissora, que conta com cerca de 50 mil registros, entre eles, depoimentos de Getúlio Vargas, Monteiro Lobato, Cecília Meireles e Manuel Bandeira (REVISTA FÓRUM, 2019).

3.1. O acervo audiovisual da TV Brasil

O arquivo da TV Brasil possui mais de 170 mil horas de material audiovisual produzido ou acumulado desde 1975 pelas empresas que deram origem à TV pública: Radiobrás e TV Educativa do Rio de Janeiro. Este acervo engloba séries, documentários e programas memoráveis contendo depoimentos, apresentações e entrevistas com escritores, autores, músicos, políticos, atores, cientistas e intelectuais fundamentais para a cultura brasileira.

Esse material está distribuído em diferentes suportes audiovisuais: desde os primeiros formatos, como rolos de película até os padrões digitais mais recentes. Por conta desta diversidade de suportes e da obsolescência dos equipamentos de leitura de formatos mais antigos, a emissora passou a lidar com o desafio de recuperar este conteúdo, representado pela dificuldade de migração para formatos mais modernos.

A própria evolução da tecnologia empregada na televisão explica a variedade de suportes presente no acervo da emissora. No começo da televisão brasileira, os

programas exibidos eram em sua maioria “espetáculos encenados em frente às câmeras”. Além disso, não havia interesse em preservar as imagens, pois o meio de comunicação nascente era considerado efêmero (BARCA, 2013, p. 8).

Com o tempo, através do telejornalismo, as imagens das ruas começaram a chegar à TV gravadas em rolos de película. Estes rolos, acondicionados em latas deram origem aos primeiros arquivos de audiovisual, mantidos quase sempre em condições insuficientes (BARCA, 2013, p. 8).

O marco seguinte foi a chegada do videotape e das fitas magnéticas no formato quadruplex. Estas fitas armazenavam até uma hora de imagens e podiam ser reutilizadas. Cada rolo pesava cerca de oito quilos, mas permitia gravar os programas em estúdio e transportá-los para outras emissoras, inclusive através de tráfego aéreo. Mas este formato ainda não era visto como material de arquivo, já que era prática comum reutilizar as fitas (BARCA, 2013, p. 9).

A partir dos anos de 1980 teve início a organização de acervos de audiovisual das emissoras, com a chegada dos videocassetes U-Matic. A produção de conteúdo cresceu em volume, já que o novo suporte além de ser mais barato permitia maior portabilidade às equipes de gravação. Programas concluídos e imagens brutas passaram a ser catalogados através de fichas, que continham a descrição do conteúdo e os principais dados sobre a produção, como data, local e, eventualmente, os nomes dos profissionais responsáveis pela realização. Arquivistas e bibliotecários passaram a atuar nos acervos, definindo a política de seleção (o que deveria ser mantido, catalogado, indexado e qual o material a ser descartado) (BARCA, 2013, p. 9).

A adoção do formato Betacam, nos anos de 1990 aliada ao fim da fabricação de máquinas de videotape tradicionais levaram a algumas iniciativas de migração de conteúdos registrados em suportes mais antigos, como quadruplex e U-Matic, para suportes adotados na época: além do Betacam, o BHV de uma polegada. No entanto, a insuficiência de recursos gerou dificuldades para a transposição da maioria deste conteúdo, principalmente pelo custo de aquisição de equipamentos de reprodução de formatos antigos, em detrimento do maior investimento ao setor de engenharia ligado à geração de conteúdo (BARCA, 2013, p. 10).

Tendo em vista a dificuldade de migração entre suportes, o acervo de audiovisual da TV Brasil possui uma diversidade de mídias, incluindo além das já citadas, os formatos digitais mais recentes: Betacam Digital, DVCAM e XDCAM, como detalhado na tabela a seguir:

Tabela – Formatos, quantidade de mídias e total de horas de conteúdo do acervo audiovisual da TV Brasil, Brasil, 2013.

Formato	Número de mídias	Número de horas
Quadruplex 2’’	5671	5671
BVH 1’’	5267	5619
U-Matic	37016	35098
Betacam	96145	86798
Betacam Digital	292	283
DVCAM	29639	35064
XDCAM	3969	4760
SAIT	29	435
TOTAL	178.018 mídias	173.717 horas

Fonte: BARCA, 2013.

As primeiras iniciativas de organização do acervo começaram em 2006, através de patrocínio da Petrobras dentro da Lei Federal de Incentivo à Cultura. As medidas incluíram: obras de infra-estrutura na área do arquivo, permitindo implementação de controle de temperatura e umidade; aquisição de equipamentos de limpeza e digitalização de imagens e som; aquisição de ilhas de edição para correção de cor e restauração de imagens; contratação de profissionais e estagiários; e a criação dentro da estrutura da ACERP de uma área gestora do acervo (BARCA, 2013, p. 11).

Em seguida, como primeira ação de organização, foi implementado o inventário de mídias, que atribui uma numeração e código de barras a todos os suportes do acervo, permitindo o controle de empréstimos e devoluções das mídias através da contratação de um sistema de gerenciamento de conteúdos do mercado, porém customizado para as necessidades da TV. Segundo Lacy Barca, o inventário e a identificação das mídias “foram medidas fundamentais que abriram caminho para a descentralização da catalogação dos conteúdos do acervo” (BARCA, 2013, p. 12). Por descentralização, entende-se a possibilidade de que outros profissionais (especificamente os profissionais de conteúdo), além daqueles diretamente ligados à organização do acervo, pudessem também contribuir com a catalogação dos programas da emissora.

Esta descentralização foi viabilizada pela adoção de um sistema de gerenciamento de conteúdos plenamente acessível pela rede corporativa da empresa (em todas as praças de operação) e desenvolvido em conjunto com o setor de TI da ACERP: o sistema iAcervo, implantado em maio de 2010. Este sistema possui três módulos: o

módulo “Tráfego de Mídias” (permite o controle das mídias de suporte de conteúdo); o módulo “Acervo” (responsável pela catalogação e gerenciamento dos conteúdos); e o módulo “Roteiro de Programação” (possibilita gerenciar os processos de planejamento de programação e exibição dos programas). Como explica Lacy Barca: através do iAcervo “os próprios realizadores dos programas são responsáveis pelo cadastramento das informações no sistema, deixando como responsabilidade da área de acervo os processos de indexação e tagueamento” (BARCA, 2013, p. 13).

Acessível pela Internet, o iAcervo permitiu ainda gerar metadados relativos aos programas ao longo de toda a cadeia de produção dos mesmos. Esta característica é especialmente importante na organização de conteúdos em meio digital, como esclarecem Alves e Souza:

Os elementos de metadados têm o propósito primário de descrever, identificar e definir um recurso de informação com o objetivo de modelar e filtrar o acesso. Os metadados são importantes na organização, gestão e recuperação da informação digital, principalmente. Nesse sentido, são adotados procedimentos técnicos de catalogação, indexação e categorização dos conteúdos informacionais, o que possibilita a integração de fontes diversificadas e heterogêneas de informação. (ALVES e SOUZA, 2007, p. 22).

Lacy Barca classifica o tratamento da informação como parte fundamental na gestão de arquivos audiovisuais, também no que diz respeito à luta contra a obsolescência dos suportes, principalmente tendo em vista o volume de conteúdo produzido. Este volume, no caso da TV Brasil, em 2013 era estimado em mais de 20 horas de produção final (editada) diária. Segundo Barca, “somente registros cuidadosamente estabelecidos podem garantir a recuperação da informação em todas as etapas da migração tecnológica”. (BARCA, 2013, p. 13).

Em resumo, a gestão dos conteúdos audiovisuais das empresas da TV Brasil englobam dois processos de trabalho: o tratamento da produção diária (seleção, identificação e catalogação do conteúdo produzido já em formato digital) e o tratamento do acervo histórico (limpeza física das mídias originais, digitalização, edição corretiva, importação dos dados de catalogação e eventual inserção de novos metadados) (BARCA, 2013, p. 15).

Por fim, cabe mencionar iniciativas de acesso público ao acervo da TV Brasil. Além da utilização deste conteúdo na própria programação da emissora (tanto pelo jornalismo como em programas especiais), a emissora colocou em operação na sede da TV Brasil, no Rio de Janeiro, um espaço cultural reunindo módulos multimídia com a exibição de trechos de programas históricos recuperados e digitalizados.

4. RESULTADOS E ANÁLISE DE DADOS

Este capítulo apresenta as respostas dos questionários dirigidos a gestores do acervo da TV Brasil, representando o resultado da pesquisa. As perguntas foram formuladas com base nas principais questões verificadas no levantamento bibliográfico da pesquisa. Esses temas incluem: características e formação da equipe do setor de Arquivo; a manutenção da organicidade; a utilização de instrumentos como o plano de classificação e a tabela de temporalidade num acervo notadamente audiovisual; o processo de destinação desses documentos; o nível de conhecimento de profissionais de conteúdo sobre a importância do acervo; as dificuldades para manter a integridade dos documentos; o nível de cooperação e entendimento entre profissionais de conteúdo e arquivistas; a prática de registrar os procedimentos de organização do acervo; e as iniciativas de acesso ao acervo histórico da emissora.

Como grandes áreas de investigação estão a aplicação da teoria arquivística à realidade da gestão e preservação de documentos audiovisuais em televisão; e o relacionamento entre arquivistas e profissionais de Comunicação envolvidos na produção de conteúdo para a TV Brasil.

A seguir, serão apresentadas as respostas às questões dirigidas a cada entrevistado, antecedidas por um perfil de cada profissional.

4.1. Entrevista com Lacy Barca, Gerente Executiva de Acervo e Conhecimento da EBC (entre abril de 2010 e dezembro de 2013)

Lacy Barca é jornalista, com experiência em jornais, revistas, assessoria de imprensa, rádio e em televisão, meio em que atuou por mais tempo: desde 1987. Foi chefe de redação do programa “Globo Ciência”, até 1991. Supervisionou a realização de programas científicos, ambientais e educativos da TV Globo, na Fundação Roberto Marinho, onde gerenciou projetos de produção de materiais educativos transmídia: programas de televisão, livros, jogos e websites. Entre esses projetos, estão o “Telecurso 2000” (supletivo de ensino fundamental, médio e técnico); “Tom da Mata” (educação ambiental e musical); ambientes interativos para exposições (Memorial do Rio Grande do Sul); “Prêmio Jovem Cientista”; “Educação para o Trânsito” e “Escola Legal”.

Atuou na área de programação e criação de programas do Canal Futura e, também, na área de projetos sociais da TV Globo. Em parceria com canais universitários e instituições acadêmicas, liderou a criação de novos cursos voltados para o mercado de televisão.

Implantou o projeto de recuperação do acervo audiovisual da TVE do Rio de Janeiro e respondeu pela Gerência-Executiva de Acervo e Conhecimento da Empresa Brasil de Comunicação (EBC), onde implantou os processos de preservação e digitalização dos acervos públicos administrados pela EBC relativos a oito emissoras públicas de rádio, uma agência de notícias e três emissoras de televisão, com destaque para a TV Brasil.

Fez doutorado em Educação, Gestão e Difusão de Ciências (Peged), no Instituto de Bioquímica Médica da UFRJ, com tese sobre televisão. Lecionou Comunicação Audiovisual na PUC do Rio e, atualmente, integra o corpo docente do Curso de Especialização em Divulgação Científica do Museu da Vida. Também dá aulas da disciplina “Impactos Digitais no Audiovisual e Preservação, Memória e Política de Acervos Audiovisuais” na Universidade Estácio de Sá.

1- Durante sua gestão como gerente-executiva de acervo da TV Brasil qual era a formação dos profissionais envolvidos na organização, inventário e catalogação do acervo?

Lacy Barca: “Quando assumi o acervo da TVE, em 2005, a equipe contava basicamente com historiadores, bibliotecários e arquivistas de tape, sem formação superior. Havia um profissional de arquivologia e uma estagiária”.

2- Havia arquivistas? E se havia, qual era a proporção destes em relação a outros profissionais?

LB: “No tráfego havia 10 arquivistas de tape, mas no acervo, somente os dois mencionados na pergunta anterior. No acervo da rádio MEC havia duas arquivistas formadas, mais tarde incorporadas à equipe da Gerência de Acervo”.

3- Em algum momento foi necessário investir em capacitação para o trabalho? Qual foi a maior dificuldade neste sentido?

LB: “Foi preciso investir muito tempo (já que dinheiro não havia mesmo) na capacitação do pessoal, pois era preciso definir o papel do acervo dentro de uma

emissora de TV, que é inteiramente diferente, do meu ponto de vista, do papel de uma instituição de preservação, como a Cinemateca Brasileira ou o Arquivo Nacional. Televisão trabalha com informação e com notícia. Tem que ser rápido, é pra ontem. O arquivo da TVE não tinha agilidade ou confiabilidade para atender ninguém. Este lugar foi conquistado com muita reflexão e exercício”.

4- Para o trabalho de organização do acervo da emissora, qual a importância da formação de uma equipe de trabalho diversificada, multidisciplinar?

LB: “Este foi o ponto que considero mais significativo nas mudanças feitas na equipe. A necessidade de trazer profissionais da área de Comunicação para estabelecer um diálogo com os historiadores, bibliotecários e arquivistas do acervo, mas também com as equipes do Jornalismo e os produtores, que sempre se consideraram proprietários do material que geravam e, portanto, responsáveis por seus acervos. Havia vários acervos na emissora, guardados nos armários das produções e na redação do telejornalismo. Até porque, o arquivo e o tráfego não eram confiáveis. As fitas desapareciam e os pesquisadores precisavam de três dias para atender a qualquer solicitação. Neste sentido é que foi importante definir qual era o papel e a importância do arquivo e de seus profissionais no contexto geral”.

5- A arquivologia entende que é preciso considerar os documentos em seu conjunto. E esse conjunto pode abranger vários gêneros de documentos: não somente documentos audiovisuais, como também documentos textuais (roteiros, espelhos, fichas de conclusão de programas, etc.). Na organização do acervo da TV Brasil havia essa preocupação de manter um vínculo lógico nesse conjunto?

LB: “Esta sempre foi nossa preocupação. Até porque herdamos um conjunto de 180 pastas cheias de fichas de programas concluídos, muitas das quais não correspondiam ao conteúdo das fitas. Sem falar nas milhares de fotografias em papel, slides e outros documentos relativos à produção da emissora. O sistema que ajudamos a criar, o iAcervo, previa a catalogação de todos os documentos correlatos, sempre partindo do programa concluído. A ideia era ter num único local o registro completo de todos os diferentes documentos: a descrição do programa; , com seus tempos e ficha técnica; o roteiro final; versões do roteiro final em outras línguas, quando fosse o caso; planilha musical; chamadas do programa; fotografias e até mesmo o material de divulgação do programa, produzido pela Comunicação da emissora”.

6- Em relação ao tratamento arquivístico da documentação de uma instituição, um dos instrumentos fundamentais é o plano de classificação, que agrupa os documentos em classes de forma a refletirem as funções e atividades da organização e, com isso, permitir a recuperação rápida da informação. No acervo da EBC este instrumento era utilizado? Em caso negativo, qual a forma de organização utilizada que mais se aproximava do objetivo do instrumento citado?

LB: “Havia um plano de classificação original, que foi utilizado para parametrizar o sistema iAcervo, sempre partindo do audiovisual ou do documento fonográfico. É importante lembrar que o arquivo não lidava com os documentos administrativos da emissora, somente os relativos à produção audiovisual e fonográfica”.

7- A arquivologia também utiliza como instrumento de avaliação, a tabela de temporalidade, que determina os prazos de guarda e a destinação final dos documentos (eliminação ou guarda permanente), com base inclusive em determinações da legislação vigente. No caso do acervo da EBC, como se dava a decisão sobre os documentos audiovisuais que deveriam ser preservados e aqueles que deveriam ser eliminados? Esta decisão obedecia às determinações da legislação vigente?

LB: “Não chegamos a ter uma tabela de temporalidade. Em consonância com a legislação e a anuência da direção da TVE, partimos do princípio de que os programas concluídos (resultado de produção própria ou co-produção) deveriam ser objeto de guarda permanente. Já o material bruto, deveria passar por um processo de seleção, com a eliminação de redundâncias e outros materiais sem relevância para outros usos (outras produções, por exemplo)”.

8- Qual era a percepção dos profissionais de acervo em relação ao nível de comprometimento, tanto dos profissionais das produções e do jornalismo quanto da direção da emissora, em entender o trabalho pelo aspecto histórico e da preservação de documentos?

LB: “Havia produções e produções. Algumas valorizavam e utilizavam regularmente o acervo. Outras não davam qualquer importância ao nosso trabalho e não enxergavam a necessidade de colaborar com ele. No jornalismo, era comum a total falta de cuidado, inclusive com direito a vandalismo. Muitos programas históricos tiveram partes

apagadas ao serem utilizados nas ilhas de edição do jornalismo. Eu pessoalmente encontrei um programa especial da Elis Regina com partes apagadas por cabeças de uma repórter. Mas a equipe do acervo sempre esteve disposta a tentar mudar a cabeça desses profissionais. Fizemos vários encontros de capacitação interna dos produtores tanto individual quanto coletivamente. Mas é claro que a equipe conhecia bem o comprometimento de cada um dos profissionais de todas as áreas. Quanto às diversas direções da EBC com as quais trabalhei, nunca manifestaram qualquer reconhecimento da importância do trabalho do acervo, embora no discurso considerassem importante manter o acervo histórico”.

9- Como extensão da pergunta anterior: quais as maiores dificuldades enfrentadas pela Gerência de Acervo na recepção do material gerado pelas produções e pelo jornalismo?

LB: “O mais difícil foi lutar contra a cultura generalizada que atribui exclusivamente ao acervo a responsabilidade pela descrição e catalogação do material produzido pela emissora. Por exemplo, o acervo recebia materiais sem qualquer indicação que possibilitasse sua descrição e não tinha acesso aos sistemas de produção da informação, como o iNews, que continha os dados relativos àquelas imagens. Trabalhar qualquer material sem nenhuma informação é muito complicado”.

10- Qual a sua opinião sobre a importância do diálogo e cooperação entre profissionais responsáveis pela organização do acervo e profissionais ligados à produção de conteúdo? Na EBC este diálogo era constante e produtivo a ponto de influenciar positivamente a geração de conteúdo?

LB: “Na minha opinião, não há como organizar um acervo audiovisual dinâmico como o de uma TV, sem a participação dos responsáveis pela produção do conteúdo. E isso envolve todo mundo: cinegrafista, produtor, diretor, sonoplasta... Na EBC, chegamos a estabelecer um diálogo muito produtivo com algumas produções e a participar de reuniões de pauta do jornalismo e de outros programas, colaborando efetivamente com a geração de novos conteúdos”.

11- Um diagrama sobre o acervo exemplifica o processamento da informação audiovisual na gerência de acervo e conhecimento da EBC. Este fluxo engloba: aquisição de imagem, processamento, acervo, pesquisa e atendimento, produções e

jornalismo. Qual etapa deste diagrama apresentava mais problemas no sentido de manter a integridade do acervo da emissora? Quais são esses cuidados?

LB: “O diagrama se refere especificamente a material bruto, aquele que pode ser objeto de um processo de seleção, com a eliminação de redundâncias e de cenas inaproveitáveis. Na edição final do programa, ou do telejornal, o melhor material já foi utilizado. Todo o bruto, o que sobra, vai ser avaliado pelo acervo que vai preservar somente o que tem valor histórico ou artístico ou que ainda possa ser útil para outros produtos. A integridade do acervo está mantida com a preservação dos programas concluídos”.

12- O trabalho de gestão do acervo previa, também, descrever os próprios procedimentos de organização adotados, numa espécie de manual? Havia preocupação em garantir a continuidade e aperfeiçoamento do trabalho?

LB: “Sim. Foram desenvolvidos vários manuais internos, frutos de inúmeras reuniões de trabalho, incluindo profissionais de produção, do jornalismo e de informática e desenvolvimento de sistemas, de forma a padronizar os procedimentos de catalogação e de gerenciamento das mídias. Alguns desses procedimentos se tornaram normas da empresa”.

13- Os recursos disponíveis deram conta de cumprir os objetivos traçados em sua gestão? Foi preciso utilizar caminhos mais “criativos”, ou parcerias, de forma a otimizar o projeto?

LB: “Os recursos nunca foram suficientes. O acervo nunca obteve da área de engenharia, por exemplo, os equipamentos de que necessitava para promover um tratamento eficiente do material gerado todos os dias e, muito menos, para a digitalização do material histórico”.

14- Com exceção dos programas que já têm como base os registros históricos, qual era a demanda de imagens de arquivo de uma forma geral, na produção de conteúdo na programação diária da emissora (tanto jornalismo quanto produções)?

LB: “A demanda era muito grande. Embora o sistema iAcervo fosse descentralizado e permitisse que cada profissional tivesse acesso à informação de forma rápida, a equipe do acervo atendia a uma média de 40 solicitações de pesquisa por dia”.

15- O espaço cultural criado nas dependências da TV Brasil (Rua da Relação, Rio de Janeiro) é citado como uma iniciativa de disponibilização de acesso público ao acervo. Havia ainda o projeto de edição de um catálogo virtual que ampliaria o acesso a todo o país. Este projeto foi concretizado? Ainda na sua gestão, quais as demais alternativas para o público ter acesso ao acervo? Quais as dificuldades encontradas para prestar esse serviço de forma mais ampla?

LB: “O catálogo não chegou a ser criado. Na verdade, ele fazia parte do trabalho de digitalização do acervo histórico. O modelo que pretendíamos seguir era o do INA, o Instituto Nacional do Audiovisual da França, que detém o depósito legal da produção audiovisual francesa. Tudo está on line, mas não significa que possa ser utilizado sem autorização, pois é preciso respeitar os direitos de autor. O acesso do público geral ao acervo só é possível com a tecnologia. Sem ela, seria necessária uma grande estrutura de pessoal para atender a demandas individuais. Veja, por exemplo, como se dá (ou não se dá) o acesso ao acervo da cinemateca do MAM ou mesmo da Cinemateca Brasileira, que são verdadeiramente instituições de preservação”.

16- Há algo que queira acrescentar sobre a contribuição da Arquivologia e também de outras áreas para a otimização do tratamento de acervos audiovisuais em emissoras de televisão?

LB: “Só tenho a dizer que sem tecnologia não dá. Os profissionais de informática e de desenvolvimento de sistemas são os melhores amigos dos arquivistas”.

4.2. Entrevista com Bruno Rasga, Gerente de Documentação e Pesquisa da EBC (entre janeiro de 2014 e setembro de 2016)

Bruno Rasga é jornalista, com MBA em TV Digital e Novas Mídias de Comunicação Eletrônica. Estudou montagem e Edição Cinematográfica na Escola de Cinema Darcy Ribeiro. Atuou como arquivista de mídias e pesquisador de imagens na TV Educativa do Rio de Janeiro, chegando ao cargo de Líder do Núcleo de Documentação e Pesquisa da emissora. Entre janeiro de 2014 e setembro de 2016 ocupou, na EBC, o cargo de Gerente de Documentação e Pesquisa, sendo responsável pela gestão de acervos audiovisuais, sonoros e fotográficos das seguintes emissoras: TV Brasil, TV Brasil Internacional, Rádios Nacional (RJ e DF), Rádios MEC (AM/FM) e

demais emissoras de rádio e TV da Empresa Brasil de Comunicação. Atua como pesquisador de conteúdo na Rede Globo desde janeiro de 2017.

1- Durante sua gestão como gerente de acervo da TV Brasil qual era a formação dos profissionais envolvidos na organização, inventário e catalogação do acervo?

Bruno Rasga: “Tínhamos uma equipe multidisciplinar que englobava profissionais formados em Comunicação Social, História e Arquivologia, além dos técnicos em diversas áreas que foram migrados para o acervo com as mudanças nas empresas públicas que fizeram a gestão do conteúdo ao longo dos anos”.

2- Havia arquivistas? E se havia, qual era a proporção destes em relação a outros profissionais?

BR: “Sim. Tínhamos 9 arquivistas em um total de 54 funcionários, considerando as quatro praças de atuação (RJ / SP / DF / MA)”.

3- Em algum momento foi necessário investir em capacitação para o trabalho? Qual foi a maior dificuldade neste sentido?

BR: “Sim, principalmente em relação aos funcionários oriundos das antigas empresas de comunicação pública que originaram a EBC. As maiores dificuldades foram com os entraves burocráticos com relação à contratação do serviço. Mesmo assim, conseguimos fazer alguns, como por exemplo, um curso de preservação de suportes audiovisuais”.

4- Para o trabalho de organização do acervo da emissora, qual a importância da formação de uma equipe de trabalho diversificada, multidisciplinar?

BR: “É fundamental que a equipe seja multidisciplinar, principalmente em função da natureza da coleção e do constante acesso aos arquivos para alimentar a programação da instituição. Com a equipe pluralizada, pudemos entender o objetivo da guarda e acesso da empresa e contar com as expertises de cada área para a construção da indexação, catalogação e arquivamento dos conteúdos, respeitando seus diferentes meios nativos (áudio / vídeo / texto / fotografia)”.

5- A arquivologia entende que é preciso considerar os documentos em seu conjunto. E esse conjunto pode abranger vários gêneros de documentos: não somente documentos audiovisuais, como também documentos textuais (roteiros,

espelhos, fichas de conclusão de programas, etc.). Na organização do acervo da TV Brasil há essa preocupação de manter um vínculo lógico nesse conjunto?

BR: “Enquanto estive lá, havia sim essa preocupação. Já não fazíamos as fichas em papel, vinculando o formulário eletrônico com os metadados ao código do suporte em que estava depositado o conteúdo através de um banco de dados. Nessa ficha, todas as informações sobre a produção do conteúdo eram registradas e vinculadas à série (ou programa) ao qual se referia o conteúdo. E internamente, o arquivo era dividido em 3 categorias: programas concluídos / telejornais / arquivo de imagens brutas”.

6- Em relação ao tratamento arquivístico da documentação de uma instituição, um dos instrumentos fundamentais é o “plano de classificação”, que agrupa os documentos em classes de forma a refletirem as funções e atividades da organização e, com isso, permitir a recuperação rápida da informação. No acervo da EBC este instrumento era utilizado? Em caso negativo, qual a forma de organização utilizada que mais se aproximava do objetivo do instrumento citado?

BR: “Não era utilizado, estávamos construindo essa documentação à época, mas utilizávamos alguns critérios para a guarda: 1- Programas exibidos eram guardados na íntegra, assim como os telejornais. 2- Material bruto passava por triagem e conferência no banco de imagens e era incorporado ao arquivo aquilo que fosse mais relevante dentro dos critérios de cobertura jornalística, carência no banco de imagens, relevância histórica, artística, cultural, política. 3- Sempre tentamos equacionar o raciocínio de que o que mais importa para a guarda e preservação, e digo isso em relação a acervos audiovisuais, é o conteúdo e não o suporte, pois os meios para visioná-lo entram em obsolescência tecnológica rapidamente. Por isso a importância tanto do plano de classificação, quanto da tabela de temporalidade”.

7- A arquivologia também utiliza como instrumento de avaliação, a tabela de temporalidade, que determina os prazos de guarda e a destinação final dos documentos (eliminação ou guarda permanente), com base inclusive em determinações da legislação vigente. No caso do acervo da EBC, como se dava a decisão sobre os documentos audiovisuais que deveriam ser preservados e aqueles que deveriam ser eliminados? Esta decisão obedecia às determinações da legislação vigente?

BR: “Estávamos desenvolvendo a tabela de temporalidade, mas os critérios até então obedeciam às necessidades da empresa à época. Esse era um tema de constantes debates entre os arquivistas e toda a equipe e buscávamos a melhor forma de adequar as necessidades da empresa às normas e legislações vigentes. Outra questão importante e que começávamos a debater à época era sobre a curadoria digital dos conteúdos produzidos, uma vez que os suportes estão em processo de extinção, considerando as novas câmeras com memória embarcada, onde os conteúdos podem ser migrados para o MAM sem depender de um suporte físico para isso. Algo semelhante com o que já acontece hoje com as fotografias e com o áudio”.

8- Qual era a percepção dos profissionais de acervo em relação ao nível de comprometimento, tanto dos profissionais das produções e do jornalismo quanto da direção da emissora, em entender o trabalho pelo aspecto histórico e da preservação da memória?

BR: “Percebíamos que todos julgavam as questões de preservação da memória extremamente importantes, mas essas opiniões não se refletiam na prática. Fomentávamos maior participação das áreas produtoras de conteúdo no cadastro e compartilhamento das informações e fizemos campanhas institucionais para promover a riqueza do acervo que dispúnhamos. Já pelo lado da direção da empresa, apresentamos diversos projetos de preservação e guarda dos conteúdos, mas pouco conseguimos avançar em conquistas concretas, ou seja: o discurso era de apoio, mas na prática esse apoio vinha de poucos”.

9- Como extensão da pergunta anterior: quais as maiores dificuldades enfrentadas pela Gerência de Acervo na recepção do material gerado pelas produções e pelo jornalismo?

BR: “O compartilhamento das informações sobre o que foi produzido. Sempre tentamos fomentar a guarda compartilhada nesse sentido: o cadastramento das informações deveria começar quando o conteúdo nascia, para que os profissionais do acervo pudessem, a partir desse cadastro, organizar e complementar as informações recebidas. Mas isso era uma luta diária, pois muitas vezes recebíamos conteúdos sem qualquer identificação”.

10- Qual a sua opinião sobre a importância do diálogo e cooperação entre profissionais responsáveis pela organização do acervo e profissionais ligados à produção de conteúdo? Na EBC este diálogo era constante e produtivo a ponto de influenciar positivamente a geração de conteúdo?

BR: “É fundamental. Como disse anteriormente, os profissionais ligados à produção de conteúdo são os que detêm as informações mais precisas sobre aquele conteúdo, portanto, eles devem ser os primeiros responsáveis pela preservação da informação, inserindo os dados no sistema, para que, no passo seguinte, a equipe de acervo possa tratá-los para a guarda permanente (ou não) dependendo da tabela de temporalidade. O diálogo era constante e em alguns momentos, ou para alguns programas, essa troca resultava em maior adesão ao grande projeto de preservação da informação sobre os conteúdos e a curadoria digital, algo que na empresa era inédito, e que vínhamos tentando implementar”.

11- O fluxo de processamento da informação audiovisual na EBC engloba: aquisição de imagem, processamento, acervo, pesquisa e atendimento, produções e jornalismo. Qual etapa deste fluxo apresentava mais problemas no sentido de manter a integridade do acervo da emissora? Quais são esses cuidados?

BR: “Na aquisição da imagem, pois diversas vezes o material chegava para o tratamento pelo acervo sem qualquer informação, ou com informações muito precárias, o que por vezes nos impossibilitou de manter o material em acervo”.

12- O trabalho de gestão do acervo previa, também, descrever os próprios procedimentos de organização adotados no acervo, numa espécie de manual? Havia preocupação em garantir a continuidade e aperfeiçoamento do trabalho?

BR: “Sim. Enquanto estive gerente do acervo, propus o desenvolvimento com as equipes de acervo (RJ / SP / DF / MA) para que criássemos instrumentos e procedimentos de organização dos arquivos e acervo, além da tabela de temporalidade já citada. Estávamos desenvolvendo normas tanto para a gestão do arquivo físico e seus suportes, quanto para a gestão do conteúdo”.

13- Os recursos disponíveis deram conta de cumprir os objetivos traçados em sua gestão? Foi preciso utilizar caminhos mais “criativos”, ou parcerias, de forma a otimizar o projeto?

BR: “Os recursos intelectuais da equipe sempre superaram as expectativas, mas os recursos materiais nos deixaram por vezes ‘na mão’. Tentamos desenhar parcerias, como por exemplo, para a digitalização das fitas Quadruplex com a TV CULTURA, mas infelizmente não avançamos. Outro ponto que considero um “gargalo” era o pouco uso do sistema MAM, o que facilitaria o entendimento sobre a importância da preservação dos dados sobre os conteúdos desde o início da cadeia produtiva”.

14 - Com exceção dos programas que já têm como base os registros históricos, qual era a demanda de imagens de arquivo de uma forma geral, na produção de conteúdo na programação diária da emissora (tanto jornalismo quanto produções)?

BR: “O que mais nos solicitavam eram imagens brutas para a cobertura das matérias editadas (e aqui mais direcionado aos produtos jornalísticos) e para auxiliar na produção de novos produtos, como por exemplo, programas que resgatavam de alguma forma o acervo ou fatos históricos. Quanto ao volume de conteúdos solicitados, atendíamos em média, a 6.000 pedidos de pesquisa por ano, entre pesquisas internas (para a produção de conteúdos) e pesquisas externas, considerando RJ / SP / DF / MA”.

15 - O espaço cultural criado nas dependências da TV Brasil (Rua da Relação, Rio de Janeiro) é citado como uma iniciativa de disponibilização de acesso público ao acervo. Havia ainda o projeto de edição de um catálogo virtual que ampliaria o acesso a todo o país. Este projeto foi concretizado? Ainda na sua gestão, quais as demais alternativas para o público ter acesso ao acervo? Quais as dificuldades encontradas para prestar esse serviço de forma mais ampla?

BR: “O espaço cultural na Rua da Relação, Rio de Janeiro, foi um espaço criado pela TVE RJ, que era gerida pela ACERP e eu não era o titular da área de acervo, embora fizesse parte da equipe. Quando a EBC foi criada, esse espaço passou a ser administrado pela área de comunicação da EBC. Portanto, não posso dizer sobre ele. Apesar disso, apresentamos à direção da EBC algumas vezes um projeto chamado ‘Plano de Preservação, Disponibilização e Incentivo ao uso dos acervos EBC’. O Plano previa para até 2022, higienizarmos, digitalizarmos e reacondicionarmos em condições apropriadas de guarda e preservação dos suportes obsoletos, 85% do acervo herdado pela EBC nas quatro praças de atuação da empresa (RJ / SP / DF / MA). O Plano previa, ainda, a criação do Centro de Memória da EBC, que seria incorporado ao prédio da

Rádio MEC na Praça da República, àquela época interditado e sem destino definido. O plano previa a reforma total do edifício e o acervo seria reunido no local, com salas de exposição permanentes e temporárias, além de espaço para consulta, laboratórios de tratamento do acervo e fornecimento de pesquisas. O Plano ainda previa a replicação dos conteúdos digitalizados para guarda permanente em servidores em outros endereços – ação voltada para a segurança do acervo e ainda: a revitalização do estúdio sinfônico que fica no prédio, para que pudesse voltar a ser utilizado pelas rádios EBC. Ou seja: seria o grande repositório físico e digital do acervo, além de conviver com a produção das rádios, num lugar estratégico, já que está ao lado do Arquivo Nacional e de frente para a Biblioteca Parque Estadual, à época recém-reformada. Isso sem contar na facilidade de acesso, uma vez que as obras do VLT passariam perto do local, além da proximidade com a Central do Brasil. Infelizmente até a minha saída o projeto não foi à frente. Enquanto isso não acontecia, montamos um núcleo de atendimento a pesquisas externas, atendendo, na medida do possível, ao público externo que nos procurava”.

4.3. Análise dos Resultados

Como visto na descrição dos perfis, os entrevistados estiveram à frente da gestão do acervo da TV Brasil em dois momentos diferentes. Lacy Barca foi responsável pela implantação do projeto de preservação e digitalização do acervo e Bruno Rasga assumiu a função na sequência. É importante comparar as respostas de ambos, como forma de identificar os pontos e níveis de concordância e discordância. Essa análise permite expor a realidade do estado do acervo e dos métodos de tratamento empregados, além de revelar diferenças ou aproximações sobre o modo pessoal de cada gestor na condução do tratamento do acervo. Como são abordados dois momentos diversos da gestão do acervo é possível ainda observar a evolução, estabilização ou regressão deste trabalho. Cabe mencionar que a pesquisa teria ainda um terceiro entrevistado: a gestora do acervo, no momento de execução deste trabalho. No entanto, após o contato, a concordância da gestora em responder a pesquisa e o envio do questionário, as respostas não foram entregues até o presente momento, tornando inviável considerar a inclusão desta entrevista.

Nas questões sobre a formação da equipe do acervo e das iniciativas para a capacitação das mesmas, percebe-se que desde o início do trabalho havia um caráter multidisciplinar, com a presença de profissionais de diferentes áreas de formação. No

entanto, cabe mencionar que esta composição evoluiu de um perfil mais técnico, para a incorporação de profissionais de nível superior, inclusive de Arquivologia, chegando a um grupo que, além dos técnicos, incluía funcionários formados em Comunicação Social, História e Arquivologia. Em relação ao treinamento e formação que, no início do trabalho havia a preocupação principal de alinhar procedimentos com a formação de uma cultura de preservação do patrimônio e das especificidades do trabalho e missão do acervo na realidade de uma emissora de televisão, que necessita aliar confiabilidade e rapidez por trabalhar com a informação no formato de notícia. Ambos os gestores concordaram que a multidisciplinaridade da equipe permitiu ampliar a consciência sobre o objetivo da guarda e acesso aos documentos, melhorando a relação com os usuários: jornalistas e produtores e aumentando a credibilidade do setor de arquivo.

Sobre a organicidade da documentação, independente do gênero documental, os gestores manifestaram preocupação com essa característica, citando procedimentos de manutenção do vínculo lógico. No entanto, só foi possível perceber essa característica de manter coesão ao conjunto em relação aos documentos ligados mais à atividade fim da instituição, notadamente as próprias mídias de conteúdo dos telejornais e programas e registros como fichas técnicas, roteiros e materiais de divulgação dos programas. Já os documentos ligados à atividade meio da emissora, classificados como “administrativos”, não foram contemplados nessa organização.

Em relação ao plano de classificação, ambos os gestores reconhecem a importância do instrumento. Lacy Barca relatou a existência de um plano original que serviu de parâmetro para a construção do sistema de gestão iAcervo. Bruno Rasga não identificou essa gênese, falou da intenção de criar esse instrumento e deu detalhes sobre critérios de seleção para a guarda de documentos audiovisuais que se aproximariam do objetivo do plano, porém limitados apenas a classificação de “imagens brutas”, “programas concluídos” e “telejornais exibidos”, que eram arquivados na íntegra. Detalhou ainda os critérios de triagem de material bruto. No entanto, fez uma conexão importante sobre a importância do plano de classificação para a gestão da informação, na medida em que o instrumento permite acessar mais facilmente a informação do acervo. Essa dedução vem da opinião do gestor de que, diante da obsolescência tecnológica, mais importante do que o suporte é o conteúdo registrado.

Uma tabela de temporalidade não foi utilizada em nenhuma das gestões. Os critérios para a destinação dos documentos buscavam respaldo ao mesmo tempo na

legislação e nas normas da direção da empresa que, segundo Bruno, eram motivo de adequação e de constantes debates pela equipe do acervo.

Sobre o nível de comprometimento e consciência dos usuários e mesmo da direção da empresa sobre a importância da organização do acervo, ambos os gestores reconheceram dificuldades. Há opinião unânime sobre a diferença entre intenções no discurso e a prática em ações e recursos efetivos para preservação. Especificamente em relação aos usuários, Lacy reconhece diferenças entre produções mais e menos conscientes da importância do acervo: algumas mais e outras menos propensas a contribuir com sua preservação. Mas relata problemas graves em relação ao setor de jornalismo, registrando inclusive casos de “vandalismo”: reaproveitamento de mídias em que programas históricos foram apagados. Da parte da equipe do acervo, ambos os gestores mencionaram iniciativas de diálogo com os usuários das produções e do jornalismo, numa tentativa de eliminar esses problemas.

Na definição das maiores dificuldades do acervo no recebimento do material gerado pelos produtores de conteúdo, há consenso sobre as deficiências e mesmo total falta de indicações e informações que permitissem uma descrição apropriada dos documentos. Vale lembrar que o sistema iAcervo possibilitava a inclusão de informações já na fase de produção dos conteúdos. No entanto, Bruno relata que não eram poucas as vezes em que o acervo recebia documentos sem qualquer identificação. Lacy resume esse comportamento “uma cultura generalizada” que relega de forma exclusiva ao acervo a tarefa de descrever e catalogar o conteúdo: o que revela uma falta de comprometimento com a consolidação do acervo.

Ambos os entrevistados consideram essencial a cooperação entre usuários e profissionais do acervo, já que aqueles, nas palavras de Bruno, “detêm as informações mais precisas” sobre o conteúdo. Para Lacy, é mesmo impossível organizar um conteúdo dinâmico como o de uma emissora de televisão, sem o engajamento dos diversos profissionais envolvidos neste trabalho. Da parte do arquivo, Lacy menciona a participação dos profissionais do acervo em reuniões de pauta, contribuindo para a criação de novos conteúdos na programação.

Os dois gestores confirmaram a preocupação do acervo em registrar seus procedimentos em normas, manuais e instruções de forma a padronizar o gerenciamento das mídias e a catalogação do conteúdo.

Também foi unânime a opinião quanto aos recursos escassos para o trabalho do acervo. Enquanto Bruno destaca busca por parcerias e o esforço intelectual da equipe como formas de contornar esse problema, Lacy relata o desequilíbrio de prioridades na destinação de recursos entre os setores da instituição mais voltados, segundo ela, para o processo de produção de conteúdo.

Finalmente, sobre o acesso ao acervo da emissora ambos reconheceram o papel da tecnologia para viabilizar o contato da sociedade com os registros de forma mais ampla, além da presença eventual de registros históricos na programação da emissora. No entanto, embora houvessem iniciativas de ampliação, mais uma vez a falta de recursos limitou a materialização desses projetos. Bruno chegou a citar um projeto (“Plano de Preservação, Disponibilização e Incentivo ao uso dos acervos EBC”) que incluía higienizar, digitalizar e reacondicionar em condições apropriadas até 2022, 85% do acervo da EBC. Além disso, cita a intenção de criação de um Centro de Memória da Instituição que ficaria localizado ao prédio da Rádio MEC, no Rio de Janeiro: um local estratégico para esta missão, por ficar ao lado do Arquivo Nacional e das principais malhas de transporte da cidade. No entanto, até a saída de Bruno da gestão nada foi concretizado. Uma solução paliativa foi a criação de um “núcleo de atendimento a pesquisas externas” que procurou viabilizar consultas individualizadas ao acervo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho teve o objetivo de compreender a gestão e a preservação de documentos audiovisuais em emissoras de televisão, a partir do entendimento deste meio de comunicação como uma ferramenta de promoção da cultura e construção da cidadania. Devido às características próprias deste meio, a preservação e a gestão enfrentam desafios representados pela fragilidade do suporte, pela obsolescência tecnológica dos equipamentos de leitura e gravação e pela intensa tarefa de catalogação e indexação já na fase de origem dos documentos: mecanismos necessários para a devida contextualização dos conteúdos, de forma a permitir seu acesso e localização.

Como forma de investigar este universo foi reunida bibliografia que contemplasse a teoria arquivística em torno das funções da área e das especificidades do gênero audiovisual, além de estudos de caso afinados com o recorte desta pesquisa: o acervo audiovisual da TV Brasil. Esses exemplos permitiram entender as diferenças e também aproximações da teoria com a prática de organização desses acervos, formando uma base de questionamentos depois aplicados na realidade do acervo da TV Brasil. Esta realidade foi sondada por meio de questionários dirigidos a gestores do arquivo da emissora em dois momentos distintos. A comparação entre as respostas permitiu confirmar padrões que se aplicam à realidade do tratamento de material audiovisual e verificar a contribuição efetiva do conhecimento arquivístico neste processo.

Também foi identificada a grande dependência tecnológica dos documentos audiovisuais: característica que impõe como grande desafio ao arquivista, em saber lidar com a obsolescência dos equipamentos necessários aos processos de migração dos suportes analógicos para os digitais. Essas operações atendem à necessidade de preservação diante da fragilidade dos suportes.

No entanto, para além da digitalização dos conteúdos, os gestores entrevistados valorizaram o processo de descrição, de forma a englobar o contexto de produção e a recuperação das informações registradas. Essa recuperação, cumpre acrescentar, deve ocorrer com extrema agilidade, como forma de atender às especificidades do trabalho de uma emissora de televisão. Para atender a esse ritmo, os gestores foram unânicos em destacar a necessidade de diálogo e proatividade na relação entre produtores de conteúdo/usuários do acervo e arquivistas.

Há nessa necessidade outra característica essencial ao profissional na Arquivologia, que vai além do estereótipo de mero “guardião dos documentos”. É preciso que o Arquivista tenha em perspectiva o componente político que cerca a sua atividade. Entender seu campo de atuação como um serviço, que exige capacidade de convencimento e persuasão no atendimento aos diversos públicos: seja o dos dirigentes, usuários internos ou público externo. Esta exigência ficou evidente na fala dos entrevistados, tanto na descrição sobre a falta de reconhecimento e colaboração dos usuários ao trabalho do acervo, como na busca, sem muito sucesso, por implementar projetos de otimização do setor de arquivo junto à direção da instituição, através da destinação suficiente de recursos financeiros.

A falta de recursos, por conseguinte, implica em deficiências na prestação de acesso ao acervo pela sociedade. Além da digitalização em ritmo aquém do necessário, há carência também de mão de obra e de estrutura tecnológica capazes de prover consultas aos documentos históricos de forma mais interativa. Com isso, no âmbito da TV Brasil como no de outras emissoras estudadas, o público conta apenas com eventuais inserções desses conteúdos na programação diária das emissoras.

A Arquivologia, com seu arcabouço de técnicas de tratamento e de consciência sobre a necessidade de preservação dos documentos, sejam de qualquer gênero, é a disciplina capaz de trabalhar pela reversão deste cenário. Precisa, para isso, ter em perspectiva seu caráter multidisciplinar. A contribuição de diversas áreas de conhecimento é necessária na busca por excelência na gestão, preservação e acesso aos documentos arquivísticos.

O trabalho procurou reunir exemplos dessas iniciativas e detalhar processos que possam servir como referência, além de reconhecer dificuldades que sirvam de alerta e que merecem ser consideradas em estratégias futuras de gestão e preservação arquivísticas, na realidade de acervos audiovisuais. Esperamos ter contribuído, mesmo de forma incipiente com esse conhecimento, de forma a ampliar o aprendizado sobre os documentos audiovisuais em emissoras de televisão: registros da cultura e da experiência acumuladas pela sociedade, que merecem reconhecimento pela sua característica de vivacidade e aproximação com a realidade.

REFERÊNCIAS:

ABPA. **Plano Nacional de Preservação Audiovisual**. [Online] Disponível em: <<http://www.abpreservacaoaudiovisual.org/site/images/banners/PNPA.pdf>>. Acesso em: 18 out. 2018.

AGUIAR, Itamar. **TV Brasil: algo novo no ar**. Florianópolis: Tribo da Ilha, 2012.

ALVES, M. D. R.; SOUZA, M. I. F. Estudo de correspondência de elementos metadados: DUBLIN CORE e MARC 21. **Revista Digital de Biblioteconomia e Ciência da Informação**, Campinas, v. 4, n. 2, p. 20-38, jan./jun. 2007. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/28155736_Estudo_de_correspondencia_de_elementos_metadados_DUBLIN_CORE_e_MARC_21>. Acesso em: 17 nov. 2018.

BARCA, L. **Organização, Inventário e Catalogação do Acervo da TV Brasil**. 2013. Disponível em: <https://www.academia.edu/7087701/Organiza%C3%A7%C3%A3o_Invent%C3%A1rio_e_Cataloga%C3%A7%C3%A3o_do_Acervo_Audiovisual_da_TV_Brasil>. Acesso em: 20 jun. 2019.

BELLOTTO, Heloísa Liberalli. **Arquivos Permanentes: tratamento documental**. 4ª ed. FGV, 2008.

BELLOTTO, H. L.; CAMARGO, A. M. de A. (Coord.). **Dicionário de terminologia arquivística**. São Paulo: Associação dos Arquivistas Brasileiros, 1996. 142p.

BRASIL. **LEI Nº 13.417, DE 1º DE MARÇO DE 2017**. Brasília, DF, mar 2017. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2015-2018/2017/Lei/L13417.htm>. Acesso em: 25 jun. 2019.

BRASIL. Presidência da República. Secretaria Especial de Comunicação Social. **Pesquisa brasileira de mídia 2016: hábitos de consumo de mídia pela população brasileira**. – Brasília: Secom, 2016.

BUSETTO, Áureo. **Vale a pena ver de novo - organização e acesso a arquivos televisivos na França, Grã-Bretanha e no Brasil**. História, Franca, v. 33, n. 2, p. 380-407, Dec. 2014. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-90742014000200380&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 18 Out. 2018.

CALDERA-SERRANO, Jorge; ARRANZ-ESCACHA, Pilar. **Documentación audiovisual en televisión**. Barcelona: Editorial UOC, 2013. Livro eletrônico: Kindle e-reader.

CIRNE, M. T.; FERREIRA, S. **A ética para os profissionais da informação audiovisual: o devir tecnológico a moldar uma atitude**. Cadernos BAD (Portugal), n. 1, 2002. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/20.500.11959/brapci/82300>>. Acesso em: 13 jun. 2019.

CODINA, Lluís. (2000). **La Documentación en los medios de comunicación: situación actual y perspectivas de futuro**. Cuadernos de documentación multimedia, nº 10 (2000). Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/39171328_La_Documentacion_en_los_medios_de_comunicacion_situacion_actual_y_perspectivas_de_futuro/citation/download>. Acesso em: 20 abr. 2019.

CONARQ. Câmara Técnica de Documentos Eletrônicos. **Glossário de documentos arquivísticos digitais**. Rio de Janeiro: 2004. 17 p.

CONARQ. **Dicionário Brasileiro de Terminologia Arquivística**. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2005.

CONARQ. **ISAD (G): normas gerais internacionais de descrição em arquivo**. Trad. Vitor Manoel Fonseca et al. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1998. (Publicações Técnicas, 48).

COSTA, M. B. e CALDAS, R. F. **Gestão de arquivos audiovisuais no enfoque do patrimônio cultural: o caso da TV Manchete**. In: 10º Encontro Nacional de História da Mídia. 03 a 05 de junho de 2015. Porto Alegre: UFRGS, 2015.

DICCIONARIO de terminología archivística. Madrid: Subdirección General de los Archivos Estatales / Ministerio de Cultura, 1995.

EBC. **Regimento Interno EBC** [online]. 26 fev. 2018. Disponível em: <http://www.ebc.com.br/institucional/sites/_institucional/files/atoms/files/regimento_interno_da_ebc_-_26-02-2018_1.pdf>. Acesso em: 20 jun. 2019.

EBC. **Sobre a EBC**. Disponível em: <<http://www.ebc.com.br/institucional/sobre-a-ebc>>. Acesso em: 28 jun. 2019.

EBC. **TV Brasil**. Disponível em: <<http://www.ebc.com.br/institucional/veiculos/tv-brasil>>. Acesso em: 28 jun. 2019.

EDMONDSON, Ray. **Arquivística audiovisual: filosofia e princípios**. Brasília: UNESCO, 2017. Disponível em: <<http://unesdoc.unesco.org/images/0025/002592/259258por.pdf>>. Acesso em: 18 out. 2018.

EDMONDSON, Ray. Uma filosofia de arquivos audiovisuais. **Cadernos BAD**, n. 1, 2001.

FRANQUEIRA, A. **O valor do Arquivo de uma estação de televisão**. 12º Congresso Nacional BAD, 2015. Disponível em: <<https://www.bad.pt/publicacoes/index.php/congressosbad/article/view/1313>>. Acesso em: 25 mar. 2019.

GRANJA, Mariana Gouveia de Carvalho Tobias. **Mídia, memória e arquivo: as imagens de arquivo como guardiãs da memória**. 2009. 59 f. Trabalho de Conclusão de

Curso (Graduação em Comunicação - Habilitação em Jornalismo) - Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

HOUAISS, Antônio. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro, Ed. Objetiva, 2001.

ISTO É. **EBC unifica programações das TVs Brasil e NBR**. 09 abr. 2019. Disponível em: <<https://istoe.com.br/ebc-unifica-programacoes-das-tvs-brasil-e-nbr/>>. Acesso em: 21 jun. 2019.

LOPES, Luis Carlos. **A informação e os arquivos: teorias e práticas**. Niterói/São Carlos: EdUFF et EDUFSCar, 1996. 142 p.

OLIVEIRA FILHO, José Tarcísio; COUTINHO, Iluska. Entre denúncias e silêncios: a cobertura do caso Pasadena em emissoras de TV comercial e pública, In: **anais do XII Congresso Latino-americano dos Investigadores da Comunicação**, Lima: ALAIC, 2014.

PAES, Marilena leite. **Arquivo: teoria e prática**. 3. ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2004.

PAIXÃO, Mayara. Mudança na TV Brasil pode tornar emissora um meio de propaganda do governo Bolsonaro. **Brasil de Fato**, São Paulo, 11 abr. 2019. Política. Disponível em: <<https://www.brasildefato.com.br/2019/04/11/mudanca-na-tv-brasil-pode-tornar-emissora-um-meio-de-propaganda-do-governo-bolsonaro/>>. Acesso em: 10 jun. 2019.

PEARCE-MOSES, Richard. **A glossary of archival and records terminology**. (Archival fundamentals series. II). Chicago: Society of American Archivists, 2005.

REVISTA FÓRUM. **Bolsonaro extingue Rádio MEC Rio, emissora mais antiga do Brasil**. 05 Jul. 2019. Disponível em: <<https://revistaforum.com.br/bolsonaro-extingue-radio-mec-rio-emissora-mais-antiga-do-brasil/>>. Acesso em 08 Jul. 2019.

ROUSSEAU, Jean-Yves ; COUTURE, Carol. **Os fundamentos da disciplina arquivística**. Lisboa : Publicações Dom Quixote, 1994.

SCHELLENBERG, Theodore Roosevelt. **Arquivos Modernos: princípios e técnicas**. 6ª ed. FGV, 2006.

SERRA, Robson Pires. **Estudo de caso: Comportamento e preferências dos usuários do Arquivo (Centro de Documentação / Cedoc) da TV Assembleia de Minas Gerais**. 2011. 47 f. Monografia (Especialização) - Curso de Especialização em Gestão de Arquivos e Documentos, Instituto de Educação Continuada, Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011. Disponível em: <https://www.almg.gov.br/export/sites/default/educacao/sobre_escola/banco_conhecimento/arquivos/pdf/comportamento_usuarios_cedoc.pdf>. Acesso em: 18 out. 2018.

SILVA, Luiz Antonio Santana da. **Abordagens do documento audiovisual no campo teórico da arquivologia**. 2013. 141 f. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Faculdade de Filosofia e Ciências de Marília, 2013.

SILVA, L. A. S.; CARVALHO, T. C. **Discurso e práxis do documento audiovisual nos arquivos**: perspectivas de organização arquivística. Pesquisa Brasileira em Ciência da Informação e Biblioteconomia, v. 10, n. 1, 2015. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/20.500.11959/brapci/25217>>. Acesso em: 13 jun. 2019.

SOUSA, Fábio Nascimento. **Funções Arquivísticas: Contribuições para o cumprimento da Lei de Acesso à Informação. Monografia** (Especialização em Gestão de Arquivos) – Universidade Federal de Santa Maria, Centro de Ciências Sociais e Humanas, 2013.

UNESCO. **Recommendation for the Safeguarding and Preservation of Moving Images**. Conferência Geral da Unesco, Belgrado, Setembro/Outubro de 1980. Disponível em: <http://portal.unesco.org/en/ev.php-URL_ID=13139&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html>. Acesso em: 20 abr. 2019.

VIEIRA, Thiago de Oliveira. **Os documentos especiais à luz da arquivologia contemporânea**: uma análise a partir das instituições arquivísticas públicas da cidade do Rio de Janeiro. 2014. 138 f. Dissertação (Mestrado Profissional em Gestão de Documentos e Arquivos)-Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.