

**Resumo:** Bibliotecários, arquivistas, museólogos, restauradores e outros têm papel decisivo na concretização de estudos de arqueologia das mídias. Esse campo do saber, bastante difundido na Europa, não se faz muito presente em investigações científicas brasileiras. Tendo duas obras – Thomas Elsaesser e Marey & Muybridge – recentemente publicadas no Brasil como ponto de partida, elabora-se breve análise da arqueologia das mídias, como uma atividade que realiza investigações nas camadas que constituem a história das mídias sob uma perspectiva pragmática, e sobre o Cinema, enquanto inovação tecnológica e fenômeno sociocultural, como matriz e presença ubíqua nos modos contemporâneos de comunicação. Comenta-se breve histórico da Cinemateca Brasileira e o papel das instituições de guarda e preservação de filmes em âmbito mundial. Analisa-se a atuação e o papel dos ‘profissionais da memória’ nos estudos mais abrangentes no campo da Comunicação sob a ótica da Ciência da Informação.

**Palavras-chave:** Arqueologia das mídias; Ciência da Informação; Cinema; Comunicação

**Abstract:** Librarians, archivists, museologists, curators play a decisive role in the realization of archaeology studies of the media. This field of knowledge, widely diffused in Europe, is little known in Brazilian scientific research. Based on two literary works – Thomas Elsaesser and Marey & Muybridge – recently published in Brazil it is presented a brief analysis of the archaeology of the media as an activity that carries out research in the layers that constitute the history of the media from a pragmatic perspective, and about Cinema as a technological innovation and sociocultural phenomenon, as the matrix as well as ubiquitous presence in the contemporary ways of communication. A brief history of the Brazilian film library and the role of the worldwide institutions of guard and preservation of films is mentioned. Yet, it is done an analysis of the activity and role of ‘memory professionals’ in the most comprehensive studies in the field of Communication, from the point of view of Information Science.

**Keywords:** Archeology of the media; Information Science; Cinema; Communication

### **Introdução**

Nas décadas de 1970 e 1980, pesquisadores ligados a cursos de cinema europeus e aos *media studies* passaram a questionar certas noções a respeito das primeiras aparições de ‘imagens em movimento’ e dos primeiros equipamentos de projeção, bem como da série de eventos que deram à luz a indústria cinematográfica, da forma como eram retratadas na academia e nas obras historicistas consagradas. Esses pesquisadores acreditaram, à época, que o período entre 1885 e 1906, chamado por alguns de primeiro cinema, caracterizou-se por grandes inovações tecnológicas e descobertas científicas, mas, também, pela atuação pioneira e corajosa de indivíduos cuja genialidade seria indiscutível. Procurando entender o período não como uma forma primitiva, um proto-cinema descartável dentro da história do meio, os pesquisadores se voltaram para antigos acervos de cinematecas, museus, arquivos, bibliotecas e coleções particulares, em busca de maior compreensão dos processos de inventividade técnica e inovação tecnológica, que permitiram o surgimento do complexo universo da atividade cinematográfica como a conhecemos hoje, fundando um campo do saber denominado de arqueologia das mídias.

Primeiros autores, como Gordon Hendricks, que em 1961 publicou uma obra na qual sustenta que Thomas Edison não foi, afinal, o inventor da tela de cinema, mas, na verdade, um escocês chamado William Kennedy Dickson, funcionário de seu laboratório, e Jay Leyda, cineasta e historiador norte americano, que direcionou sua pesquisa ao cinema de seu país, mas também ao russo soviético e ao chinês, além de documentar e estudar coleções particulares como as de Herman Melville e Emily Dickinson, estimularam a pesquisa sistemática em arquivos e documentos de época, bem como a análise cuidadosa e detalhada de cópias remanescentes das primeiras películas e aparatos, ainda disponíveis para exame graças ao investimento público, ou privado, na manutenção de acervos audiovisuais e documentais, e, principalmente, ao trabalho altamente especializado e incansável de museólogos, arquivistas, bibliotecários e restauradores.

Um caso bastante conhecido, mas sempre lembrado, é a chamada *Paper Print Collection*<sup>1</sup> da Biblioteca do Congresso Americano. Entre as décadas de 1950 e 1960, a análise dos primeiros produtos cinematográficos foi impulsionada pelo acesso a um material que não estava disponível antes: visando ao combate de projeções não autorizadas e produção de cópias pirata, Thomas Edison e outras companhias do primeiro cinema, produziram longas tiras de papel, em que cada fotograma fora copiado, registrando esse material como fotografias individuais, já que na época não havia parâmetros e diretrizes de registro, guarda e armazenamento de películas cinematográficas, bem como de proteção aos direitos autorais para esse tipo de produto cultural. A partir do interesse de pesquisadores na coleção, despertado principalmente pelo desaparecimento dos filmes originais, aproximadamente 5.000 rolos de papel foram gradualmente refotografados em celuloide de 16mm pelos profissionais da biblioteca e, no final dos anos 1970, estavam à disposição dos pesquisadores (COSTA, 2004).

Como veremos, essa releitura dos primeiros anos do cinema tomou emprestado teorias, métodos e ferramentas de pesquisa da Arqueologia, assim como o fez Foucault<sup>2</sup>, em seu tratado metodológico e historiográfico *A Arqueologia do saber*, datado de 1969, em que promove a arqueologia, ou o método arqueológico, como forma analítica utilizada por ele para construir trabalhos como *Loucura e Civilização*, e, especialmente, *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*, de 1966. Vista como metodologia da pesquisa científica, a arqueologia das mídias tem o potencial de produzir achados revolucionários, uma vez que privilegia o contato com materiais primários, conservados em sua forma e conteúdo em locais e formas inusitadas, desconstruindo a casualidade linear, e favorecendo o questionamento dos pressupostos estabelecidos pela repetição acadêmica de autores consagrados.

Há anos instituída como domínio de pesquisa na Alemanha e Estados Unidos, a partir do trabalho de nomes como Siegfried Zielinski, Friedrich Kittler, Jussi Parikka e o próprio Thomas Elsaesser, a arqueologia das mídias ainda é pouco abordada no ambiente acadêmico brasileiro. Trata-se de uma atividade que realiza investigações nas camadas que constituem a história das mídias, sob uma perspectiva pragmática, que procura desenterrar

---

<sup>1</sup> Ver detalhamento da coleção e sua interessante história no site da *Library of Congress*: <https://www.loc.gov/search/?in=&q=Paper+print+collection&new=true&st=>

<sup>2</sup> FOUCAULT, Michel - *A Arqueologia do saber*. [Em linha]. Disponível em: <http://www.uesb.br/eventos/pensarcomvevne/arquivos/FOUCAULT.pdf>.

caminhos secretos, produções olvidadas, fatos e pessoas cujas trajetórias encontram-se sedimentadas e sobrepostas em emaranhados de vias relacionadas, em dobras do tempo e da materialidade, e cujas vidas se encontram suspensas nos mais diferentes museus, arquivos e bibliotecas do mundo.

Este artigo tem a finalidade de comentar a experiência do Cinema como arqueologia das mídias visando a evidenciar sua pertinência e adequação em estudos mais amplos do campo da Comunicação, sublinhando o papel de bibliotecários, museólogos e arquivistas para sua realização, os profissionais ligados à Ciência da Informação que guardam a ‘memória do mundo’<sup>3</sup>.

### *Arqueologia das mídias*

Embora a arqueologia do cinema não seja uma novidade no meio e tenha sido um tema recorrente na obra de diversos autores, a faísca que acendeu a vontade de investigar o papel de bibliotecários, museólogos e arquivistas nessa experiência, partiu do encontro com dois livros lançados recentemente no Brasil: *Cinema como arqueologia das mídias*, organizado por Adilson Mendes<sup>4</sup>; e *Entre pássaros e cavalos: Marey, Muybridge e o pré-cinema*. O primeiro é constituído de textos anteriores de Thomas Elsaesser<sup>5</sup>, já publicados separadamente; o segundo é a primeira produção literária do pesquisador brasileiro, Raimo Benedetti<sup>6</sup>, que foi desenrolar em museus, arquivos, bibliotecas e coleções particulares na França e Inglaterra, o fio dessa biografia dupla, escrita “em montagem paralela” (Benedetti, 2018:29). Muybridge e Marey nasceram e morreram exatamente no mesmo ano, tiveram trajetórias de vida completamente díspares e só se encontraram na maturidade, mas suas experiências e inovações possibilitaram o casamento entre fotografia e cinema nas décadas que antecederam a 1890.

Para Elsaesser (2018), a ideia de compreender o cinema como arqueologia das mídias tem asseguradas sua pertinência e atualidade no fato de não considerar a singularidade do cinema como forma de arte, nem sua especificidade como meio. Ao contrário, considera passado, presente e futuro do cinema integrados firmemente em outras práticas midiáticas, outras tecnologia e outros usos sociais, tendo, ao longo de sua história, interagido, sido dependente, complementado ou antagonizado, com todas as formas de entretenimento, de buscas científicas, de aplicações práticas e de usos militares.

---

<sup>3</sup> UNESCO. Programa Memória do Mundo. [Em linha]. Disponível em: <http://www.unesco.org/new/pt/brasil/communication-and-information/access-to-knowledge/documentary-heritage/>.

<sup>4</sup> Adilson Inácio Mendes é historiador e tem mestrado e doutorado em cinema. É professor e membro do grupo de pesquisa do CNPq, “Cinema Expandido: novos regimes de visualidade no século XXI”.

<sup>5</sup> Thomas Elsaesser é um crítico alemão, historiador de cinema, professor de *Film and Television Studies*, na Universidade de Amsterdam, e dedica-se há mais de 25 anos ao estudo da história do cinema por meio de procedimentos arqueológicos.

<sup>6</sup> Raimo Benedetti é vídeo artista, montador de filmes e professor de pré-cinema em São Paulo, Brasil, especialmente sobre o tema Lanterna Mágica. Concedeu gentilmente entrevista à autora em janeiro de 2019.

Segundo o autor, o cinema está invisível como meio porque se tornou extraordinariamente ubíquo: seu imaginário específico, suas formas de enquadrar a realidade, e a nós dentro dela, converteu-se no parâmetro básico do que ‘é’ real, do que ‘pode ser’ real e do que ‘gostaríamos que fosse’ real. A experiência arqueológica do cinema se impõe a tarefa de perguntar como esse imaginário se deu e onde o cinema se encaixa nos ciclos maiores e determinantes das constantes mudanças sociais, como o desenvolvimento tecnológico, a complexidade cultural e a hiper conexão. Temas que interessam, também, às formulações epistemológicas e ontológicas da Comunicação e da Ciência da Informação.

O termo em si – arqueologia das mídias – enfrenta leituras e entendimentos diversos. Elsaesser (2018:21), auxilia no estabelecimento do conceito por meio da exposição do pensamento de alguns autores: o descontentamento com as narrativas ‘canonizadas’ (grifo do autor) da cultura e da história das mídias pode ser uma força suficiente para reorganizar o conhecimento sobre o tema; trata-se de investigar as camadas da história das mídias sob uma perspectiva pragmática, desenterrando caminhos secretos para encontrar perspectivas de futuro; é uma leitura contra a corrente, uma leitura hermenêutica do ‘novo’ (grifo do autor), no lugar de uma narrativa historicista das tecnologias – do passado para o presente.

Dessa maneira, a arqueologia das mídias tem um caráter híbrido, entre a definição dada por Foucault, uma ‘metodologia de pesquisa’, e uma definição mais literal: “uma ‘disciplina’ que estuda a atividade humana passada, por meio de sua cultura material, seus restos físicos e seus artefatos simbólicos” (Elsaesser, 2018:33, grifo nosso). Uma escavação arqueológica em geral destina-se a localizar e reconstituir culturas inteiras por meio de seus trabalhos artísticos, objetos distintivos e habitações, mas pode também coletar fragmentos e pegadas na poeira, restos em cemitérios, vestígios e cacos que permitem deduzir época, pessoas, indústrias e costumes.

Com trajetória distante do academicismo de Elsaesser, Benedetti estuda arqueologia das mídias desde 2010, considera-se autodidata e seus modos de pesquisa para esta sua primeira obra literária, partiram, empiricamente, de princípios formadores da prática. Embasou sua pesquisa primeiramente na leitura de obras e documentos localizados por meio de buscadores de internet e indicações de colegas, dando especial atenção a notas de rodapé e referências primárias e inéditas percebidas nos documentos. Chegou a desenvolver boas ‘relações eletrônicas’ com livreiros, pesquisadores e arqueólogos das mídias no exterior, um ‘garimpo’ que lhe permitiu localizar e comprar obras importantes sobre seus dois biografados. Segundo movimento foi sua viagem à Inglaterra e França onde teve oportunidade de conversar com gigantes da preservação e investigação sobre primeiro cinema, como o pesquisador Stephen Herbert, que esteve na histórica conferência da FIAF em 1978, e que mantém excelente fonte de pesquisa on-line sobre Muybridge<sup>7</sup>; e Marion Leuba, curadora do Musée de Beaux-Arts de Beaune, onde está preservada a maior parte do legado de Marey, e que “de modo apaixonado me recebeu na reserva técnica, para mostrar tudo o que eu quisesse ver” (BENEDETTI, 2018:10).

---

<sup>7</sup> Ver: *The Compleat Muybridge*, em: <http://www.stephenherbert.co.uk/muybCOMPLEAT.htm>.

O livro de Benedetti tem aproximadamente 200 fotos e contém uma interessante inovação: por meio de leitura de *QR Code* o leitor pode acessar 13 filmes produzidos pelo autor durante sua viagem de pesquisa, disponíveis livremente no YouTube<sup>8</sup>. Em relação ao acervo Muybridge, as fotografias foram obtidas diretamente da internet, no *site* da Universidade de Stanford, onde a Biblioteca da universidade disponibiliza livremente as fotos para download, com curadoria do arquivista Daniel Hartwig<sup>9</sup>. Já o acervo Marey não está disponível com tanta facilidade e as fotos foram objeto de negociação por parte da editora, junto ao Collège de France, onde Marey trabalhou e lecionou. Para o autor, o ambiente eletrônico universitário e museológico norte americano, com o qual se deparou durante sua pesquisa, é muito mais amigável e disponível do que o ambiente francês, tanto em termos de qualidade e organização dos acervos, quanto na disponibilidade para consulta e aquisição. Destaca, porém, o portal *Gallica*<sup>10</sup> mantido pela BNF – *Bibliothèque Nationale de France*, como uma abrangente fonte de pesquisa em cultura francesa na internet. Quanto a essa disponibilidade dos acervos para pesquisa, Benedetti considera:

Apesar de ambos os acervos estarem perfeitamente resguardados, conservados perto de suas origens, é perturbador saber que a maior parte deles está guardada em caixas fechadas, longe da apreciação do público. Independentemente das razões práticas que levaram a essa situação, seu lado simbólico se presta a revelar uma condição sintomática: a obra de um, como do outro, merece uma atenção maior por parte da história, seja ela da arte, como no caso de Muybridge, ou da ciência, como no caso de Marey. (BENEDETTI, 2018:230).

### ***A Conferência, a FIAF e o cinema como arqueologia das mídias***

Ponto de partida da arqueologia das mídias, a conferência *Cinema 1900-1906* realizada em 1978 pela FIAF – Fédération Internationale des Archives du Film<sup>11</sup>, por iniciativa dos arquivistas Eileen Bowser, David Francis e Paul Spehr, proporcionou a arquivistas de filmes, museólogos, bibliotecários e historiadores do cinema, as condições para analisarem e discutirem cerca de 600 filmes anteriores a 1907, debatendo novos critérios de datação, identificação e interpretação para os filmes de ficção, sendo esta a primeira vez que se deu uma discussão sistemática sobre o primeiro cinema. O evento resultou em renovado interesse pelos primeiros filmes e uma aproximação entre os mundos acadêmico e prático, de forma a favorecer a criação de conhecimento sobre o tema (FÉDÉRATION..., [20--], tradução nossa).

Mais ou menos na mesma época, os profissionais Karen Jones do Instituto Dinamarquês de Cinema, Michelle Aubert do British Film Institute e Eileen Bowser do MoMA propuseram à Comissão de documentação da FIAF, um sistema de indexação

---

<sup>8</sup> Ver: <https://www.youtube.com/watch?v=zfxQJbSFDyc>.

<sup>9</sup> Ver: *Eadweard Muybridge Photographs*, em: <https://library.stanford.edu/collections/eadweard-muybridge-photographs>.

<sup>10</sup> Ver: <https://gallica.bnf.fr/accueil/fr/content/accueil-fr?mode=desktop>.

<sup>11</sup> Atualmente a designação mais corrente é em inglês *International Federation of Film Archives*. Ver em: <https://www.fiafnet.org/>.

compartilhado para periódicos de cinema conhecido como P.I.P (*Periodicals Indexing Project*), que passou a funcionar como um catálogo internacional de publicações sobre o tema, estabelecendo padrões de catalogação internacionais, que auxiliam a pesquisa, tanto acadêmica, quanto da própria indústria. Ainda na mesma década, a FIAF inclui em seu Congresso anual um simpósio para o tema arquivos de filmes e pesquisa histórica, que, posteriormente se tornou permanente (FÉDÉRATION..., [20--], tradução nossa).

Dessa forma, a proposta do cinema como arqueologia das mídias volta seu olhar para a indústria cinematográfica buscando responder, não apenas a perguntas como ‘o que é, ou era, ou será, o cinema’, mas, também, ‘onde está o cinema’ (exibições públicas, salas comerciais, telas de TV, computadores, games, equipamentos portáteis, galerias de arte, museus, projeções em edifícios), e ‘quando é o cinema’ (possibilidade ubíqua e permanente). Por outro lado, procura entender qual é o papel do cinema no desenvolvimento mais amplo de certos aspectos da sociedade contemporânea, como a construção da cultura da hiper-conexão<sup>12</sup>, a cultura da convergência<sup>13</sup> e a hegemonia da comunicação audiovisual (ELSAESSER, 2018).

A experiência arqueológica do cinema, para realizar-se, necessita e depende de acervos disponíveis, mantidos em seu formato e constituição originais, que permitam o resgate e visibilidade das evidências e

[...] deseja que aquilo que ela descobre seja mantido, definido e transportado. Alude à *arché* (origem, princípio absoluto, autoridade) e inquire sobre a condição do ‘arquivo’ cinematográfico (a localização física e virtual dos documentos, filmes e objetos que constituem o patrimônio do cinema), mas, o uso do termo ‘arqueologia’ não é apenas metafórico, pois também visa apresentar e preservar esse patrimônio (ELSAESSER, 2018:20, grifos do autor).

Entre outros, o trabalho arqueológico sobre cinema inspirou-se na crítica teórica de Jean-Louis Comolli, em oposição a certa concepção de cunho hegeliano presente no meio. Segundo o filósofo alemão Hegel, os processos históricos de cada ser e cada construto social se justificam a partir de sua finalidade última; é para esse objetivo que tudo se volta, e os fatos vão adquirindo importância na medida de sua aproximação com esse suposto ‘*gran finale*’. As ideias de Comolli, contrárias a uma visão teleológica da história, estão voltadas para uma renovação do conhecimento a partir dos achados e das evidências que surgiriam no revirar de documentos, na releitura de textos e revisão de produções, e no exame de máquinas e equipamentos que deram início à indústria do cinema, procurando mais nas discontinuidades e rupturas, do que em um esquema evolutivo (COSTA, 2004).

Indo muito além do que as pessoas pensam a respeito da indústria cinematográfica, Comolli (1980) propõe que os enunciados do cinema fazem parte do conjunto de aparatos de representação de uma sociedade, tanto quanto aquelas representações mais conhecidas, como a pintura, a música, o teatro, a representação política, a elaboração de imaginários sociais e representações históricas e ideológicas, e dos modos de representação do

---

<sup>12</sup> Ver: CASTELLS, Manuel – *O Poder na comunicação*. Rio de Janeiro; São Paulo: Paz e Terra, 2015.

<sup>13</sup> Ver: JENKINS, Henry – *Cultura da convergência*. São Paulo: Aleph, 2009.



comportamento. A hipótese é que uma determinada sociedade é o que é, impulsionada por suas representações. Sendo a máquina social uma fábrica de representações, o autor propõe que a sociedade se retroalimenta de suas representações, estas contribuindo como meio e como material de trabalho analítico.

Nossa percepção direta da realidade é bastante limitada, e ‘conhecemos’ fatos e lugares apenas pela intermediação tecnológica e pela linguagem audiovisual. O cinema, de certa forma, constrói em nosso cérebro falsas memórias e sensações de conhecimento. Assim, o produto cinematográfico é percebido como uma ‘janela para o mundo’ que permite visualizar um recorte histórico de determinada sociedade, por meio da representação de seus costumes, cultura, comportamento e estágios tecnológicos. Duplamente representativo, o cinema é uma determinada ‘leitura’ do tempo ficcional, e também permite a análise de grande conjunto de informações, sociais, tecnológicas e comportamentais, sobre o tempo em que foi realizado.

### *Preservar, conservar e difundir*

Citando documento publicado pelo cinegrafista polonês da equipe dos Irmãos Lumière – Boleslaw Matuszewski – Souza (2009:15) diz que “[...] a ideia da guarda de filmes como documentação é contemporânea à primeira projeção [...] e filmes deveriam ser conservados como documentos tão importantes quanto livros ou fotografias”. A proposta do cinegrafista era a construção de um arquivo anexo à BNF para guarda de registros fotográficos de fatos históricos importantes, encontro de líderes de Estado, calamidades e movimentos sociais. Porém o documento já demonstra uma preocupante possibilidade de estabelecer controle sobre as salas de aula, exercícios militares e locais propensos a crimes e violência social, o que lembra bastante as ideias de Foucault sobre as ‘sociedades de controle’. Tema cada vez mais recorrente nos estudos sobre o *big data* e o *data mining*.

No Brasil, a preservação e difusão da produção cinematográfica nacional está sob responsabilidade da Cinemateca Brasileira<sup>14</sup>, cujo acervo conta com mais de 250 mil rolos de filmes e um milhão de documentos não filmicos. De acordo com a exaustiva pesquisa documental realizada pelo professor Carlos Roberto para sua tese de doutoramento na ECA/USP, Paulo Emilio Salles Gomes, Décio de Almeida Prado e Francisco Luiz de Almeida Salles, dão início a um pequeno cine clube na década de 1940, em São Paulo (SOUZA, 2009). Movidos por sua paixão pelo cinema, os três jovens herdeiros e bem nascidos, representam de forma emblemática a típica movimentação cultural paulista, ainda decorrente da Semana de 22. Em 1942, Paulo Emílio leva para a FIAF a candidatura de uma ‘Filmoteca de São Paulo’ que ainda fazia parte mais de sua imaginação e vontade, do que da realidade brasileira. A candidatura foi aceita em Paris, em 1948, no pós-guerra. Com isso, os primeiros filmes chegam a São Paulo em 1949 com a filmoteca já filiada à FIAF, e vão fazer parte do Departamento de filmes do Museu de Arte Moderna.

Depois de instituída e oficializada a nossa Cinemateca, os próximos passos foram definir a atuação: arquivo de filmes ou cine clube? Trata-se de projetar, debater, disseminar? Ou de

---

<sup>14</sup> Ver: <http://cinemateca.org.br/>.

guardar, manter e conservar? Paixão e técnica direcionando as reuniões e debates, alguns acordos e muita discussão. Em agosto de 1979 é realizado o Simpósio sobre Cinema e a Memória do Brasil (SOUZA, 2009) no Rio de Janeiro, no qual aconteceram dois Seminários: um sobre Metodologias de arquivamento com a pesquisadora Maria Rita Galvão e outro sobre Descrição e Indexação de Conteúdo com a Bibliotecária Elenice de Castro, ambas preocupadas em oferecer as melhores condições de guarda e recuperação do material em poder de museus e cinematecas, para pesquisa, formação e reflexão nos mais diversos campos de estudo e áreas do conhecimento e já, na época, sugerindo a formação de equipes multidisciplinares no esforço de manutenção da história fílmica brasileira.

Aloísio Magalhães, à época Diretor do Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, já se posicionava em relação à falta de apoio financeiro e real valorização das ‘coisas da cultura’ (grifo nosso) no Brasil. Questão ainda hoje bastante relevante como podemos ver nas atuais polêmicas em torno da lei Rouanet e no uso do dinheiro público para fomento de produções audiovisuais. Então, certamente interessam mais investigações para compreender quais instituições ou projetos são, ou não são, contemplados com financiamentos estatais e como tem sido utilizada a lei no sentido de preservar e disponibilizar o acervo fílmico brasileiro. Que interesses a sociedade civil (neste caso as próprias instituições, as corporações patrocinadoras, as empresas em geral) priorizam e consideram de interesse estratégico, em termos de comunicação e *marketing*, acima dos interesses mais amplos de preservação da história e da memória do país. Em termos historiográficos, interessa também pesquisar o papel da Embrafilme ao longo dos 25 anos de ditadura no Brasil, uma vez que tais discussões e análise tiveram e têm lugar em países, ao longo de seu percurso social e histórico, passando por governos (alinhados à direita e à esquerda do espectro político), mais e menos interessados em preservar a história e as consequências de decisões políticas, econômicas e judiciais tomadas em nome da sociedade.

A Cinemateca Brasileira é custeada a partir de verbas federais e administrada pela Acerp – Associação de Comunicação Educativa Roquette Pinto, uma organização social vinculada ao MEC. A sede é na cidade de São Paulo e comporta os núcleos de Preservação, Documentação e Pesquisa, Difusão, Administração e Tecnologia da Informação, a biblioteca Paulo Emilio Salles Gomes e coleções particulares e corporativas. Além de produção de conhecimento sobre o cinema nacional, o núcleo de pesquisa alimenta o acervo Filmografia Brasileira<sup>15</sup>, um extenso conjunto de fichas filmográficas do cinema produzido do Brasil desde 1897 até os dias de hoje. As fichas são compostas e completadas a partir de elementos, ou resquícios de informação encontradas em fontes primárias e secundárias, crítica, catálogos e outros documentos não fílmicos, não se limitam aos produtos cujas cópias estão sob sua guarda e está disponível no site da instituição.

---

<sup>15</sup> Ver, <http://cinemateca.org.br/filmografia-brasileira/>



### *Arquivo, biblioteca ou museu?*

Acervos relacionados à indústria cinematográfica e ao audiovisual são naturalmente complexos. Tanto os acervos filmicos como os não-filmicos, comportam uma tipologia documental diversificada, como livros, revistas, cartazes, convites, *memorabilia* e outros, além de diferentes suportes e materiais a serem acondicionados e preservados, que também representam dificuldades de exposição e transporte. Madeira, metal, película, papel, cartão, tecido, maquinário e objetos cênicos diversificados são um desafio permanente para os profissionais da memória, estabelecendo uma forte necessidade de atuação conjunta, em forma de equipes multidisciplinares.

Tendo isso em mente, Ray Edmondson (2017) ofereceu, por meio de programa da UNESCO, um extenso documento<sup>16</sup> com importantes contribuições para a salvaguarda de acervos audiovisuais, tanto do ponto de vista teórico, quanto empírico. Considerando que a Arquivística é uma das profissões da memória, propõe “[...] essas profissões [da memória] incluem: a biblioteconomia; a arquivística; a conservação de materiais; a documentação; a ciência da informação; a museologia, a curadoria de arte e seus subconjuntos”. (EDMONSON, 2017:8).

O autor considera que algumas vezes, a identidade dos profissionais é expressa de forma institucional e permanece diretamente ligada ao tipo, finalidade e filosofia da instituição em que atua, como é o caso das bibliotecas, arquivos e museus de natureza pública ou estatal. Outras vezes, encontra-se expressa em um setor dentro de uma organização maior, onde a profissão coexiste com outras, mas mantém sua própria integridade, filosofia e epistemologia. Fato é que os profissionais da memória operam em diferentes contextos e utilizam suas competências e conhecimentos de acordo com a necessidade relativa:

A autonomia profissional – ou seja, a liberdade de expressar sua identidade e integridade profissionais, aplicar suas competências e agir de forma ética e responsável, independentemente das circunstâncias – pode ser mais fácil em alguns lugares do que em outros, mas é relevante em todos (EDMONDSON, 2017:9).

Porém, levando em consideração a autonomia profissional das disciplinas percebemos que, no âmbito das profissões da memória, existem códigos de ética relativos à regulamentação da profissão, tanto nacionais, quanto internacionais, centrados em condutas pessoais e na ética das instituições, e enfatizam alguns temas comuns: proteção da integridade e preservação do contexto dos diferentes objetos informacionais; proibidade nas operações de acesso, constituição de acervos e gestão de coleções; preservação e respeito aos direitos autorais; atenção a conflitos de interesse e proveito pessoal; respeito à lei e tomada de decisões a partir de normas; integridade, honestidade, responsabilidade e transparência; confiabilidade; ideais de excelência e desenvolvimento profissional; e conduta pessoal e senso de responsabilidade em relações profissionais (EDMONDSON, 2017).

---

<sup>16</sup> Ver: [https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000136477\\_spa](https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000136477_spa).

Assim, o compartilhamento de códigos de conduta e atuação, bem como o surgimento e atual ubiquidade dos ambientes tecnológicos nas atividades humanas, vêm suscitando reflexões renovadoras dos diferentes conjuntos epistemológicos, técnicos e operacionais das profissões da memória, diluindo fronteiras e buscando um discurso e uma prática comuns, no sentido do enfrentamento do paradoxo entre preservação e acesso. Essa aproximação tem sido objeto de estudo e de diversos congressos específicos desde o início dos anos 2000. No Brasil, a FEBAB – Federação Brasileira de Associações de Bibliotecários, Cientistas da Informação e Instituições, realizou em 2002 o I Congresso Internacional de Arquivos, Bibliotecas, Centros de Documentação e Museus. É nos anais desse congresso que vamos encontrar uma reflexão basilar sobre o tema, no artigo do professor da Universidade do Minho, Portugal, Armando Malheiro da Silva<sup>17</sup>.

Silva (2002) lembra que quase todas as disciplinas focadas, como a Biblioteconomia, Arquivística e Museologia, entre outras, surgiram no âmbito do desenvolvimento positivista da História enquanto ciência e disciplina acadêmica, adquirindo, desde o início, a condição de subsidiárias ou auxiliares e que, mais tarde, passaram por uma estratégia autonomista, considerando que:

Todas, sem exceção, tiveram sua origem e razão de ser no campo epistémico da História, ou seja, nas exigências intrínsecas do conhecimento histórico. E, à medida que este se expandiu e consolidou acadêmica e institucionalmente ao longo do século XIX, também as noções de memória e patrimônio se fixaram no vocabulário social, sendo hoje dominantes no enquadramento cultural e teórico prático das proclamadas ciências dos arquivos, das bibliotecas e dos museus (SILVA, 2002).

Posicionadas dessa forma, as disciplinas forjaram o paradigma patrimonialista e custodial que vem regendo tanto as relações interdisciplinares, como as relações com outros agentes culturais e com o próprio público. Um paradigma que se insere na construção do conhecimento e no exercício profissional de diversas formas: humanista, empírico-tecnicista, documentalista e empírico-patrimonialista, com ênfase na experiência sensorial e no patrimônio. Os traçados de características, funções, e tipologias documentais foi, e tem sido, objeto de dedicação de pesquisadores no sentido de estabelecer fronteiras, objetivos e relativas importâncias de uma e de outras.

Contrário a esse paradigma, Silva (2002) ponderava que estabelecer o objetivo do Arquivo em provar e testemunhar, e o das Bibliotecas, Museus e Centros de Memória em informar, na verdade impede os acervos de bibliotecas e museus de servirem como prova ou testemunho, assim como exclui da documentação arquivística sua componente informativa. E incluir no mesmo parâmetro os suportes – manuscritos, impressos, audiovisuais, exemplar único, exemplares múltiplos, objetos, obras de arte e arquivos eletrônicos – implica em ampliar a complexidade, uma vez que implica também em adicionar questões relativas às matérias primas (artesanais ou industriais) para produção

---

<sup>17</sup> Ver: <https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/52183>.

de papel, tintas, películas, plásticos e lâmpadas, seus elementos conservadores, suas embalagens e suas especificidades de transporte e exposição.

O que tem sido proposto no âmbito da Ciência da Informação é que as três atividades podem encontrar seu ponto de convergência pela adoção do paradigma informacional, o que quer dizer incentivar a busca de conhecimento e práticas voltadas para conservação e disseminação da informação contida em documentos e objetos. Procura-se com isso criar um cenário que beneficie pesquisadores que tenham adotado o conceito de arqueologia do conhecimento, da forma como proposto por Foucault, especialmente no caso da arqueologia das mídias.

### *Considerações finais*

Iniciámos esta reflexão movidos pelo interesse em destacar o papel de bibliotecários, arquivistas e museólogos nos estudos arqueológicos do cinema. Percebemos que interligados por nossos códigos de conduta e nossas práticas profissionais, podemos contar com serviços, conselhos e experiências de colegas, ou trocar descrições de processos e manuais institucionais, assim como compartilhar o conhecimento produzido constantemente pela academia.

Queira-se ou não, a preservação do passado e o acesso democrático a ele constitui uma afirmação de valores e, como tal, é uma atividade essencialmente política, no mais amplo sentido dessa palavra. Para além da dimensão técnica, os profissionais da memória convivem permanentemente com a dimensão política de seus procedimentos de seleção, de acesso e de preservação dos acervos sob sua guarda e, dessa forma, a sobrevivência do passado está constantemente à mercê do presente.

As condições técnicas, financeiras e políticas de gerenciamento do patrimônio audiovisual estão desigualmente colocadas no mundo e dependem de uma confluência de políticas, educação, jurisprudência, contextos e perspectivas.

Vimos, no entanto, que a perspectiva da Ciência da Informação, no sentido de reunir saberes e consolidar práticas comuns, mostra-se como o caminho privilegiado para consecução dos mais diversificados objetivos da investigação acadêmica assim como de ações voltadas para a Gestão do Conhecimento.

*Referências bibliográficas*

**BENEDETTI, Raimo**

2018 *Entre pássaros e cavalos: Marey, Muybridge e o pré-cinema*. São Paulo: SESI-SP, 2018.

**COMOLLI, Jean-Louis**

1980 Machines of the visible. In *The Cinematic apparatus*. Ed. Teresa de Lauretis, Stephen Heath. [S. l.] : St. Martin's Press, 1980.

**COSTA, Flávia Carneiro**

2004 Primeiro cinema. In *História do cinema mundial*. Org. Fernando Mascarello. Campinas: Papirus, 2004, p. 17-37.

**EDMONDSON, Ray**

2017 Arquivística audiovisual: filosofia e princípios. [Em linha]. 2017. [Consult. 28 jan. 2019]. Disponível em: <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000259258>.

**ELSAESSER, Thomas**

2018 Arqueologia das mídias: o legado de Foucault. In *Cinema como arqueologia das mídias*. Org. Adilson Mendes; trad. Carlos Szlak. São Paulo: Edições Sesc, 2018, p. 18-70.

**FÉDÉRATION INTERNATIONALE DES ARCHIVES DU FILM**

[20--] *Timeline*. [Em linha]. [20--]. [Consult. 6 out. 2018]. Disponível em: <https://www.fiafnet.org/pages/History/FIAF-Timeline.html>.

**SILVA, Armando Malheiro da**

2002 *Arquivística, Biblioteconomia e Museologia: do empirismo patrimonialista ao paradigma emergente da Ciência da Informação*. [Em linha], 2002. [Consult. 29 jan. 2019]. Disponível em: <https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/52183>.

**SOUZA, Carlos Roberto de**

2009 *A Cinemateca brasileira e a preservação de filmes no Brasil*. 2009, 310 p. Tese de doutorado) em Ciências da Comunicação – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Pulo – USP.

Maria Rosa Crespo | [maria.rosacrespo@gmail.com](mailto:maria.rosacrespo@gmail.com)

Universidade Anhembi Morumbi (UAM), Brasil