

Passando a bola ou apertem os cintos, os arquivos estão sumindo! Apontamentos e estratégias sobre preservação audiovisual de materiais esportivos digitais

Mateus Nagime

Como citar: NAGIME, Mateus. Passando a bola ou apertem os cintos, os arquivos estão sumindo! Apontamentos e estratégias sobre preservação audiovisual de materiais esportivos digitais. *In:* MANINI, Miriam Paula; OLIVEIRA, Eliane Braga de; GOMES, Ana Lucia de Abreu. **Imagem, Informação e Memória:** abordagens acerca da preservação do audiovisual, do cinema e da fotografia. Marília: Oficina Universitária; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2022. p. 53-66. DOI: <https://doi.org/10.36311/2022.978-65-5954-271-0.p53-66>



All the contents of this work, except where otherwise noted, is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 (CC BY-NC-ND 4.0).

Todo o conteúdo deste trabalho, exceto quando houver ressalva, é publicado sob a licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial-SemDerivações 4.0 (CC BY-NC-ND 4.0).

Todo el contenido de esta obra, excepto donde se indique lo contrario, está bajo licencia de la licencia Creative Commons Reconocimiento-No comercial-Sin derivados 4.0 (CC BY-NC-ND 4.0).

PASSANDO A BOLA OU APERTEM OS CINTOS, OS ARQUIVOS ESTÃO SUMINDO! APONTAMENTOS E ESTRATÉGIAS SOBRE PRESERVAÇÃO AUDIOVISUAL DE MATERIAIS ESPORTIVOS DIGITAIS

*Ms. Mateus Nagime*¹

OS CAMINHOS DA PRESERVAÇÃO AUDIOVISUAL

Muito já foi dito sobre a história da preservação audiovisual, e, para este trabalho, basta o seguinte resumo, um tanto rasteiro: a partir da década de 1930, em várias partes do mundo e em vários formatos, cinematecas foram criadas e arquivos audiovisuais foram incorporados a museus já estabelecidos, promovendo o cinema como uma nova arte. Essa ideia do “cinema como arte” *versus* o “cinema como representação da sociedade”, que acirra até hoje discussões enfadonhas do tipo Georges Méliès X irmãos Lumière, e a importância demasiada ao estatuto de arte fizeram com que, por muito tempo, não só essas instituições, mas a maior parte das pesquisas

¹ Mestre em Imagem e Som; pesquisador e arquivista audiovisual e esportivo. E-mail: nagime.mateus@gmail.com.

audiovisuais, focassem apenas no cinema narrativo ou em um cinema não-narrativo que comportasse traços artísticos ou sociólogos.

O Congresso da Federação Internacional de Arquivos de Filmes (FIAF), em Brighton, Reino Unido, em 1978, é considerado um marco por trazer atenção ao chamado “primeiro cinema”, aquele realizado no fim do século XIX e nos primeiros anos do século XX. Além disso, um aspecto importante foi ter reunido preservadores e pesquisadores, o que hoje parece uma relação óbvia, prova da mudança de paradigmas provocada por tal congresso.

Foi essa união que permitiu que muitos trabalhos acadêmicos e literários fossem realizados sobre o primeiro cinema, acendendo o interesse por esse tema, o que permanece até hoje². Infelizmente, outros congressos sobre filmes não-narrativos não tiveram o mesmo impacto, mas certamente avançaram discussões sobre os temas escolhidos, como aquele de Mo i rana, em 1992, que abordou “noticiários nos arquivos de filmes”, ou ainda o de Cartagena, em 1997, que discutiu filmes amadores.

A nomenclatura é importante neste debate: uma geração atual de pesquisadores e preservadores brasileiros começou a discutir a diferença entre cinema e audiovisual. A Associação Brasileira de Preservação Audiovisual - ABPA, entidade profissional composta de preservadores e pesquisadores e surgida em 2010, define “obra ou registro audiovisual” como:

[...] o produto da fixação ou transmissão de imagens, com ou sem som, que tenha a finalidade de criar a impressão de movimento, independentemente dos processos de captação, do suporte utilizado inicial ou posteriormente para fixá-las ou transmiti-las, ou dos meios utilizados para sua veiculação, reprodução, transmissão ou difusão³.

² No Brasil, naturalmente, temos o exemplo do livro *O primeiro cinema*, de Flávia Cesarino Costa, que traduziu e cunhou a versão em português de *early cinema*. Os termos se opõem a “pré-cinema”, que traz em si uma ideia teleológica da história do cinema e das imagens em movimento.

³ De acordo com o § 2º do Art 1º do Estatuto da ABPA. Disponível em: http://www.abpreservacaoaudiovisual.org/site/images/ABPA_ESTATUTO.pdf. Acesso em: 29 mar. 2019..

É um conceito simples, mas, ao mesmo tempo, revolucionário, pois para a pesquisa e preservação audiovisual, o cinema não é algo diferente do audiovisual, mas somente uma das várias especificidades do audiovisual. Especifica-se por ser um tipo de audiovisual que ou é realizado com pressuposto a ser exibido em uma sala de cinema, ou aquilo que é exibido em uma sala de cinema, distinção que entrou em caráter mais teórico ainda com o início da pandemia de covid-19 em 2020 e o fechamento de salas de cinema.

Já o audiovisual, ou imagem em movimento como é mais conhecido em inglês (moving images), engloba uma gama muito mais ampla: de vídeos caseiros feitos com celular a memes, de papéis de parede de computador a vídeos que acompanham apresentações musicais. Nem mesmo precisa ter áudio e, às vezes, nem precisa ter imagem – basta lembrar dos filmes de Walter Ruttmann⁴. Todas essas obras têm, ou deveriam ter, a mesma importância de *blockbusters* e filmes premiados.

Atualmente, cada vez mais obras audiovisuais são realizadas e difundidas. Mas elas realmente são preservadas? Para responder a essa pergunta, precisamos lembrar o que é preservação. Novamente, de acordo com a ABPA: “(...) se entenderá o conjunto dos procedimentos, princípios, técnicas e práticas necessários para a manutenção da integridade do documento audiovisual e garantia permanente da possibilidade de sua experiência intelectual”.

A consolidação do *Youtube* e do *Netflix* como repositórios de vídeos – assim como outras ferramentas estão fazendo com música, fotografia, etc. –, faz crer que tudo estará lá para sempre. Certamente é essa a ideia que elas vendem para seus usuários ou, mais precisamente dizendo, consumidores. O *Youtube* e outros serviços similares, como o *DailyMotion* ou *Youku-Tudou* (优酷), por, a princípio, não possuírem uma linha curatorial e/ou mercadológica, podem parecer um sonho anarquista, em

⁴ Walter Ruttmann foi um diretor experimental alemão que em *Wochenende* (Fim de Semana, 1930), trabalhou apenas com som sobre uma sequência de fotogramas pretos. Foi tema da dissertação “Música Concreta e Cinema: aproximações e diferenças entre Final De Semana (Walter Ruttmann, 1930) e Estudo para Ferrovias (Pierre Schaeffer, 1948)”, de Jonathan Marinho, defendida em 2016 na Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). Outro caso emblemático é o de “Azul” (1993), em que uma tela azul é o pano de fundo para o último longa-metragem de Derek Jarman

que todos podem colaborar subindo produtos audiovisuais de sua autoria ou posse e podem encontrar vídeos similares, ainda que por vezes à custa de vários vídeos publicitários.

É comum, de forma geral, as pessoas considerarem que tudo está preservado, pela facilidade ou disponibilidade em encontrar tal material na internet e por ser acessado em - praticamente - todo o mundo, pela chamada nuvem. Isso afeta tanto a posse de produtos culturais (se está no *Netflix* ou *Spotify*, para que comprar um DVD ou um CD?) quanto à posse de documentos e arquivos originais, tais como textos, fotos e vídeos. Além de questões mais complexas, como direitos autorais ou a exposição de conteúdo confidencial para grandes empresas de tecnologia, existem questões que parecem atualmente tão absurdas que nem levamos em conta, como a possibilidade da internet, em maior ou menor grau, não funcionar mais corretamente e/ou dados serem acidentalmente deletados se tornarem impossíveis de ser lidos. Se essa possibilidade é incerta e meramente especulativa, principalmente pela perda financeira gigantesca que acarretaria, os chamados apagões locais de internet são comuns, especialmente em áreas que passam por turbulências políticas. É igualmente incerto e especulativo que dados subidos por usuários ficarão disponíveis por anos ou décadas. O fim do *Orkut*, rede social preferida dos brasileiros por anos, acende a luz para que casos similares possam acontecer⁵.

Ainda a respeito do compartilhamento ou da disponibilização de vídeos, é importante enfatizar que as principais redes sociais, como *Facebook*, *Instagram* ou *Twitter*, e sites de compartilhamento de vídeos populares, como o *Youtube* ou ainda o *WhatsApp*, carregam uma versão em baixa qualidade dos arquivos, fáceis de serem transmitidos, que em geral não correspondem à versão original do registro, o que pode deixar rastros no futuro quando/se forem transmitidos com qualidade de imagem mais elevada. É importante sempre ressaltar que essa baixa qualidade permanece

⁵ Esse caso foi o tema escolhido por Mariana Silveira em seu Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) de Biblioteconomia e Gestão de Unidade na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), intitulado “A preservação da informação e construção de memória nas redes sociais: o caso do arquivo de comunidades do orkut”. Disponível em: https://pantheon.ufrj.br/bitstream/11422/2613/1/TCC_Mariana_Silveira.pdf. Acesso em: 28 mar. 2019.

inerente e pode ficar clara no futuro, tal como vemos geralmente marcas de VHS em cópias para mídias de melhor qualidade ou quando abrimos fotos realizadas em celulares de 2006⁶. Alguns *sites* de compartilhamento, como *Flickr* (fotos) e *Vimeo* (vídeo), permitem o *upload* em tamanho original em alguns casos, mas, no caso de vídeos, isso pode por vezes significar dezenas de *gigabytes*, o que configura um duplo problema: é pesado e lento para subir, e pesado e lento para acessar/baixar/recuperar o material. Assim, não basta um cenário apocalíptico do “fim da internet” para breçar esses *sites*, mas, sim, apenas, o fechamento de um ou outro *site* para destruir todo um “arquivo” ou um ligeiro problema na conexão da internet para interromper o acesso a eles. Tal dilema faz com que o acesso à internet por telefonia móvel ou serviços de banda larga passe a ser considerado como serviço básico, gerando mais dinheiro para as companhias que os gerenciam. Ainda que o prejuízo financeiro deva ser levado em consideração contra o fechamento desses *sites*, é viável pensar que, em alguns anos, quando outras plataformas concorrentes permitirem um maior lucro, que o *Youtube*, o *Vimeo* ou o *Flickr* decidam interromper seus serviços, sem planejamento de salvaguarda a longo prazo dos materiais lá depositados virtualmente.

Dito isso, torna-se claro que o arquivo virtual é uma possibilidade que auxilia na difusão das imagens (em movimento) lá depositadas, mas que não deve substituir o arquivamento físico convencional por parte dos proprietários do material.

Por último, na hora do compartilhamento dos materiais nas redes, dois efeitos são causados que devem, no melhor dos cenários, ser replicados também pelos responsáveis pelo arquivamento dos materiais originais no ato da preservação: em primeiro lugar, a publicação de uma foto ou vídeo, seja em redes sociais ou em plataformas de compartilhamentos de vídeos, permite a interação de usuários através de reações, curtidas, comentários e compartilhamentos, que podem acontecer continuamente. Isso pode exigir uma constante atualização, que não deve ser confundida com uma substituição, já que pode ocorrer tanto eliminações quanto substituições

⁶ Isso se ignorarmos a dificuldade cada vez menor, mas ainda existente, de transmitir arquivos de um aparelho para o outro, especialmente se forem de marcas ou sistemas operacionais diferentes.

ou edições. O fato é que mostra-se obrigatório a existência de alguma metodologia clara e óbvia na hora de preservação desses materiais correlato. Já o segundo efeito é que apresenta aos fãs a possibilidade de realizarem um material original a partir do vídeo, seja em compilações de “melhores momentos” ou de “cenas favoritas”, ou na reapropriação da obra (a partir de dublagens ou interferências visuais e/ou sonoras), ou ainda espécies de refilmagens, em que fãs criam registros completamente originais (ou a partir de materiais de terceiros) referenciando essas obras. Tal conceito é a base do aplicativo Tiktok que convida os usuários a repetirem um padrão de músicas, coreografia ou diálogo. A preservação de um único vídeo deve levar em consideração toda a cadeia de vídeos, - tanto os que serviram de inspiração quanto os que foram inspirados por ele -, e os comentários e reações?

RELAÇÃO ENTRE ESPORTE E AUDIOVISUAL

Várias práticas esportivas, ainda que em geral apenas praticadas pelas elites e nobrezas abastadas, começaram a ser oficializadas ao final do século XIX, tornando-se regras. Naquela mesma época, iniciou-se uma mobilização em prol do resgate das tradições olímpicas, liderada pelo grego Evangelis Zappas e pelo francês Barão Pierre de Coubertin. O movimento fazia referência aos Jogos Olímpicos da Antiguidade, que ocorreram entre os séculos VIII e V a.C. e formavam parte dos Jogos Pan-Helênicos, sendo um dos quatro principais festivais esportivos da antiguidade grega⁷. Tal resgate das tradições eventualmente levaria ao estabelecimento do Comitê Olímpico Internacional (COI) em 1894 para a realização dos primeiros Jogos Olímpicos da Era Moderna em Atenas, com forte apoio financeiro e logístico do governo grego, em 1896.

Na mesma época, o cinematógrafo estava sendo aperfeiçoado e sendo exportado pelos irmãos Lumière, assim como formas concorrentes do que conhecemos hoje como cinema. Apesar disso, não há qualquer

⁷ Os jogos aconteciam de quatro em quatro anos e o período quadrienal passou a ser chamado de “Olimpíada”. Os Jogos Olímpicos, que aconteciam em Olímpia e premiavam os vencedores com uma coroa de oliveira. Nos anos pares intermediários aconteciam os Jogos Píticos, e nos anos imediatamente posteriores e anteriores aconteciam os Jogos Nemeus e Ístmicos, respectivamente.

registro de que imagens em movimento tenham sido capturadas na capital grega naquele ano. Essa dissonância duraria pouco. À medida que o cinema foi se reinventando e descobrindo novas aptidões artísticas e mercadológicas, os Jogos Olímpicos cada vez mais se estabeleceram como uma forte marca de importância social e política. É inegável, portanto, que cinema e esporte cresceram juntos no século XX. Em paralelo aos Jogos Olímpicos, cada vez mais campeonatos mundiais e regionais foram criados⁸, angariando fãs e tornando as filmagens desses eventos algo natural. A partir dos Jogos de Verão e de Inverno de 1924 (em Paris e Chamonix), filmes oficiais já foram realizados.

É possível estabelecer algumas outras relações entre o cinema e os Jogos Olímpicos, pontuais e mais específicas: Johnny Weissmuller, por exemplo, ganhou cinco medalhas de ouro olímpicas como nadador (e uma de bronze como jogador de pólo aquático), sendo catapultado para uma bem-sucedida carreira cinematográfica. Os Jogos Olímpicos e outras competições eram, geralmente, filmados e exibidos como noticiário nos cinemas.

O ano de 1936 foi marcante na relação entre cinema e audiovisual por dois motivos: os Jogos Olímpicos foram os primeiros a serem televisionados ao vivo em Berlim e em Potsdam, cidade vizinha e sede da UFA, o grande estúdio alemão até a primeira metade do século XX. Ao mesmo tempo, um projeto cinematográfico concebido especificamente para cobrir os Jogos Olímpicos era levado a cabo: câmeras eram milimetricamente posicionadas para captar atletas, espectadores e líderes; com a ajuda de cenas refilmadas ou posadas, o documentário resultante em duas partes, *Olympia 1. Teil – Fest der Völker* (Festival dos Povos) e *Olympia 2. Teil – Fest der Schönheit* (Festival da Beleza), estabeleceu-se como referência em domínio do cinema esportivo.

Durante os anos seguintes, não só filmes cinematográficos sobre esportes continuaram a ser feitos em grande número, seja em ficção ou documentário, mas também competições esportivas continuavam a ser transmitidas no cinema e, aos poucos, ingressaram também na televisão.

⁸ É possível fazermos um paralelo de tais eventos sem a mesma magnitude dos Jogos Olímpicos, mas ainda assim importantes, com os Jogos Píticos, Nemeus e Ístmicos, mencionados na nota acima.

Alguns filmes sobre os Jogos Olímpicos entraram para a história do cinema, como aquele dedicado aos jogos de 1964, sediados em Tóquio: *Tokyo Olimpiad*, de Kon Ichikawa, foi lançado em 1965 e em uma versão truncada lançada comercialmente se tornou um dos maiores sucessos de bilheteria no Japão. Chris Marker, Milos Forman e Carlos Saura estão entre os diretores que já fizeram filmes oficiais dos Jogos Olímpicos. “La grande olimpiade”, filme de Romolo Marcellini sobre Roma 1960, foi indicado ao Oscar de melhor documentário em 1962.

Outros marcos tecnológicos do audiovisual também foram alcançados em paralelo a competições esportivas: a televisão chegou à Austrália em 1956, a tempo de transmitir ao vivo para o país os Jogos de Melbourne daquele ano; e a tecnologia digital em 8K foi desenvolvida no Japão para ser utilizada nos jogos de 2020, por exemplo.

AUDIOVISUAL, ESPORTE, PRESERVAÇÃO, MEMÓRIAS E UM POUCO DE MUITO DINHEIRO

Se os primeiros arquivos audiovisuais nasceram da tentativa de preservar da destruição natural ou intencional filmes que não eram mais vinculados ao mercado, hoje em dia o campo da preservação audiovisual já entendeu a importância desse mercado cinematográfico: lançamento de filmes restaurados – ou meramente digitalizados, sob o signo mercadológico de “restaurado” – seja em circuito cinematográfico, DVD, festivais ou em serviços pela internet – são comprovadamente uma forma barata de rentabilizar um material antigo. Cada vez mais esse tem sido o argumento que arquivos e preservadores trazem debaixo do braço em reuniões com capitalistas, produtores e entidades governamentais ao pleitear investimentos na área.

Ainda que devamos reconhecer e valorizar esses esforços e eventuais méritos, é inegável que o norte principal da advocacia pela preservação dessas imagens deva ser o mais básico: essas imagens audiovisuais fazem parte do patrimônio audiovisual, seja regional (do país, da cidade, ou mesmo do mundo) ou esportivo (da história de um esporte específico, ou

de um clube, ou de um atleta) ou ainda patrimônio simbólico pessoal do atleta, fã, cidadão.

Atualmente, dois arquivos filiados à Federação Internacional de Arquivos de Filme (FIAF) são dedicados prioritariamente a arquivar imagens esportivas: a Fundação Olímpica pela Cultura e Patrimônio, em Lausanne, Suíça ; e a Iconoteca (*Iconothèque*) do Instituto Nacional do Esporte, Expertise e da Performance (INSEP), em Paris, França. Ainda assim, é importante ressaltar limitações fundamentais no escopo desses arquivos: o primeiro trabalha apenas com material ligado aos Jogos Olímpicos, enquanto o segundo é responsável pela salvaguarda de materiais em película e em vídeo que tenham sido produzidos pelo INSEP ou que tenham sido lá depositados. O material criado em digital pela própria organização não é arquivado na Iconoteca do INSEP, mas, sim, em outro órgão do Instituto.

O diretor do INSEP, Julien Faraut, tem aproveitado sua posição e seu conhecimento dos materiais lá arquivados para dirigir regularmente filmes não só sobre esportes, mas sobre a própria arquivologia esportiva. Em "*Un regard neuf sur Olympia 52*", de 2013, utiliza-se das imagens de Chris Marker para pesquisar o método utilizado pelo cineasta em seu longa de estreia, que não possui relação direta com o Comitê Olímpico Internacional (COI), sobre os jogos de Helsinque 1952. Já em "*L'empire de la perfection*", de 2018, Faraut parte de um conjunto de rolos de película que testemunharam o dia-a-dia e os jogos de John McEnroe no torneio de tênis de Roland Garros de 1984 e foram depositados no INSEP.

Nos últimos anos, uma quantidade enorme de imagens em movimento dedicadas ao esporte foi criada: não só virtualmente toda competição nacional ou internacional é gravada e transmitida ao vivo pela televisão ou por plataformas *online*, mas temos que nos lembrar que cada competição possui uma quantidade enorme de câmeras filmando vários ângulos ou várias pistas, quadras, tatames, raíes, etc. ao mesmo tempo. Restrições a público decorrentes da pandemia de covid-19 ampliaram ainda mais tais iniciativas. Em dezembro de 2020, o Comitê Olímpico do Brasil (COB), em parceria com a TV NSports, lançou o Canal Olímpico do Brasil, no qual não apenas produz a transmissão local de eventos

brasileiros, como exhibe torneios internacionais com gráficos, narração e comentários exclusivos.

Além disso, o vídeo é usado em muitas competições regionais como recurso de arbitragem. A quantidade de câmeras a cada evento é cada vez maior: não só o vídeo pode ser oficial e ser usado para auxiliar imediatamente na dúvida dos juizes e atletas, mas muitas vezes é feito de forma não-oficial, ou ao menos desvinculada da instituição esportiva – ainda que, muitas vezes, por representantes dela em caráter pessoal –, usada para registro semi-oficial ou apenas como uma forma de memória para mostrar a amigos e familiares, postar em mídias sociais ou deixar guardado. A pergunta que fazemos, então, é básica: eles estão realmente sendo arquivados ou meramente largados em HDs ou sendo subidos no *Youtube* ou na nuvem, onde supostamente ficarão para sempre?

Quem está cuidando deles, ou melhor, quem deverá cuidar deles? Informações correlatas, sejam metadados ou não, estão sendo coletadas? Aquelas que informam a data e local das gravações, quem gravou, o que e quem está sendo gravado...

Todas essas gravações, que parecem tão banais e automáticas – centenas de horas de material bruto provenientes de quatro câmeras estáticas que gravam jogos e disputas, sem apresentação, narração ou nada mais excitante: como saber o que isso é daqui a alguns meses ou anos? Partindo das imagens inéditas encontradas por Faraut, não é de todo improvável que, daqui a alguns anos, essas imagens que pensamos ser corriqueiras sejam revestidas de novas plumas e renovadas importâncias. Nunca sabemos quando uma imagem vai finalmente ser encontrada – nem por quem. Por isso, é sempre importante a inclusão de dados associados a esses vídeos, o que será de suma importância para os pesquisadores e preservadores do futuro. Geralmente, essas informações são aquelas consideradas óbvias na atualidade, e que talvez justamente por isso serão esquecidas em pouco tempo. Uma informação que parece ser desnecessária e perdida no tempo, mas que poderá ser valiosíssima para uma pesquisa futura.

Essas imagens e suas informações formam obviamente parte da história do esporte, ou melhor dizendo, do Patrimônio Esportivo, em que

podem gravar os primeiros passos de um futuro campeão olímpico ou mostram os hábitos de práticas esportivas, profissionais ou amadores, em um determinado local em uma determinada época. Elas também fazem parte do Patrimônio Audiovisual, já que “contêm os registros primários da história”, afirmado pela Unesco⁹. Também não podemos nos esquecer que essas imagens em movimento dizem respeito diretamente à vida de pessoas, suas evoluções pessoais e atléticas. Elas são, portanto, gravações de uma história mundial de forma geral, mas também de seus cidadãos, em seu dia-a-dia e nos momentos de maiores conquistas – ou derrotas.

Entre os milhares de exemplos que poderíamos mencionar, a tenista iugoslava naturalizada norte-americana Monica Seles revela o quão chocante foi, durante uma interrupção por chuva do *US Open* de 2002, assistir em seu quarto de hotel uma retransmissão da semifinal do *US Open* de 1991 contra Jennifer Capriati. Ela, então com 28 anos, estava vendo uma versão de si mesma 11 anos mais nova, com apenas 17 anos, época em que rivalizava com a alemã Steffi Graf para ser a número 1 do mundo. Capriati tinha apenas 15 anos em 1991. Duas crianças com futuros conturbados à sua frente, revolucionando o jogo de tênis e que, em 2002, já estavam curando suas feridas e voltando a jogar um tênis de alto nível, o que dava um toque especial na escolha da rede de televisão norte-americana CBS em reprisar a partida, na falta de um jogo ao vivo.

Em sua autobiografia, Seles conta que, no dia seguinte, “entrou no estádio com uma determinação renovada”, depois de “aproveitar-me da adrenalina que obtive ao assistir aquela partida”, onde a garota “era uma eu mais nova e em melhor forma, e ela parecia feroz” (SELES, 2009. p. 239). Essas imagens de arquivo mostram a evolução do esporte e da sociedade durante os anos (e também da tecnologia de captura de imagens esportivas, visto que é perceptível quando estamos diante de imagens antigas e que parecem velhas...), mas também de seus indivíduos – atletas, equipe por trás dos atletas e dos torneios e público – incluindo o comportamento

⁹ Encontrado na página dedicado ao Dia Mundial do Patrimônio Audiovisual, em inglês, também disponível em árabe, castelhano, francês, mandarim e russo. Disponível em: <<https://www.un.org/en/events/audiovisualday/>>. Acesso em: 28 mar. 2019.

dentro e fora das quadras, suas roupas, seus corpos, suas relações com a mídia, publicidade, adversários, câmeras, etc.

A preservação desses materiais deveria ser a missão da já existente e atuante Fundação Olímpica para Cultura e Patrimônio? Ou dever específico de Comitês Olímpicos Nacionais? Ou ainda de federações esportivas específicas? Ou das cinematecas nacionais e/ou locais? Ou ainda de cada clube e pessoa específica? Neste caso, haveria alguma grande organização que teria ao menos o desejo ou o impulso em reunir estes materiais e, eventualmente, disponibilizá-los?

Lile e Ng enfatizam que “o arquivamento começa no momento da criação (audiovisual)” (LILE; NG, 2017. p. 12). Assim, ainda que possamos defender e lutar por um arquivamento em larga escala, devemos lembrar sempre que, ainda que possam eventualmente defender o contrário, as cinematecas e arquivos, por imposição, devem sempre fazer escolhas a respeito de quais materiais arquivar em suas premissas... e quais valorizar. Vivemos em uma época em que cada vez mais é possível que cada um archive suas próprias criações, mas não ficou necessariamente mais fácil. É necessário catalogar e preservar adequadamente para garantir a salvaguarda a longo-prazo.

A Federação Internacional de Cinema e Televisão Esportivas (FICTS), uma organização com sede em Milão, promove 16 festivais cinematográficos pelo mundo, todos com enfoque em filmes e programas de televisão com temáticas esportivas. Nota-se aqui a importância da existência de arquivos televisivos que existem possibilitam a realização de novas obras audiovisuais que partam de imagens antigas.

A maior parte das imagens audiovisuais esportivas, apesar de estarem preservadas em seus arquivos televisivos, raramente são exibidas nas programações dos canais, e, em geral, seguem à espera de um acontecimento ou oportunidade para serem resgatadas¹⁰. Essas imagens em movimento podem ser consideradas marginais, não por possuírem menos valor que outras, mas por serem geralmente negligenciadas – e, talvez, justamente por isso exigirem mais esforços em sua preservação.

¹⁰ Obviamente a exibição de VTs exige uma série de liberações da ordem de direitos de imagens.

Por marginal digo tudo que não foi feito para ser exibido em uma sala de cinema ou televisão, tal como câmeras de segurança, filmes pornôds, filmes familiares e domésticos, tutoriais, vídeo-aulas, materiais de *Youtube*, e a lista continua.

No caso específico do audiovisual esportivo, é importante levarmos em conta que, nos últimos anos, vários canais *web* foram criados com a temática do esporte, para que os fãs tenham acesso a esses materiais: desde o *Sport Deutschland.tv*, que exhibe em tempo real várias competições para a Alemanha, ao *Tennis TV*, que exhibe constantemente jogos de tênis e segue com seus arquivos, passando por várias federações que exibem ao vivo através do *Youtube* suas principais competições, como as de esgrima e judô, além é claro do Canal Olímpico Brasileiro, mencionado acima. Não podemos esquecer de retransmissores de *streaming*, ainda que estes estejam numa zona cinza da legalidade. A pergunta continua: como preservar todos ou alguns desses materiais? Como escolher quais materiais preservar?

Não só aspectos técnicos de como preservar adequadamente este material são pouco debatidos, mas principalmente todas as decisões teóricas e curatoriais que devem ser tomadas: como escolher a partir de milhões de horas gravadas todo dia? O que preservar e como? Quem (ou o quê) vai cuidar de tudo isso? A Biblioteca do Congresso dos Estados Unidos da América (EUA) e a Biblioteca Nacional da França possuem robôs que monitoram materiais da internet – incluindo vídeos, com “.com” e “.fr” respectivamente, e mesmo materiais estrangeiros que têm muitas visualizações. Mas materiais correlatos, como *tags*, identificações, comentários e descrições, estão sendo propriamente armazenados? São perguntas que continuam sem resposta e potencialmente levarão a um apagão de todos materiais (incluindo aí imagens em movimento) produzidos em nossa era. Ainda não existe uma certeza se esse é o melhor método de coletar informações de larga escala. Por outro lado, os pequenos clubes e organizações ainda não têm condições, em geral, de controlar uma biblioteca audiovisual própria, o que acaba pondo em perigo e colocando em xeque toda uma história audiovisual contemporânea.

Talvez no futuro não teremos nada justamente por achar que tínhamos tanto agora.

RERENFÊNCIAS

LILE, G.; NG, Y. **Guia de arquivamento de vídeo** para ativistas. São Paulo: Associação Brasileira de Preservação Audiovisual, 2017.

SELES, M. **Getting a grip**. Londres: JR Books, 2009.