

Construindo um acervo vivo

A trajetória da Associação Cultural Videobrasil

Building a living archive

The Trajectory of the Associação Cultural Videobrasil

Liciane Mamede

Unicamp, Programa de Pós-Graduação em Multimeios, Campinas, São Paulo, Brasil

Resumo

O artigo analisa a trajetória da Associação Cultural Videobrasil na constituição e preservação de seu acervo de obras audiovisuais e multimídia, constituído a partir dos trabalhos que passaram pelo Festival Videobrasil (atual Bienal SESC_Videobrasil). Por meio de revisão bibliográfica, análise documental e entrevista, este estudo leva em conta os marcos históricos, estratégias adotadas e os desafios enfrentados pela instituição frente à obsolescência tecnológica e à ausência de políticas públicas voltadas à preservação do vídeo no Brasil. Os principais resultados apontam que, mesmo diante de recursos limitados e da instabilidade dos suportes, o Videobrasil construiu metodologias próprias, alinhadas a padrões internacionais, e consolidou um acervo único no Sul Global. Considera-se que sua trajetória exemplifica a atuação de instituições culturais de pequeno e médio porte na salvaguarda de narrativas artísticas periféricas e efêmeras.

Palavras-chave: Vídeo. Preservação audiovisual. Acervo multimídia. Videobrasil.

Abstract

This article analyzes the trajectory of the Associação Cultural Videobrasil in the constitution and preservation of its collection of audiovisual and multimedia works, composed of pieces featured at the Videobrasil Festival

(nowadays Bienal SESC_Videobrasil). Based on literature review, documentary analysis, and interviews, the study examines historical milestones, strategies adopted, and challenges faced by the institution regarding technological obsolescence and the absence of public policies for video preservation in Brazil. The main findings indicate that, despite limited resources and media instability, Videobrasil developed its own methodologies aligned with international standards and consolidated a unique collection in the Global South. Its trajectory exemplifies the role of small and medium-sized cultural institutions in safeguarding peripheral and ephemeral artistic narratives.

Keywords: Video. Audiovisual preservation. Multimedia archive. Videobrasil.

Introdução

O objetivo deste artigo é abordar a origem, os processos e os desafios envolvidos na preservação de uma das principais coleções privadas de vídeo e obras multimídia do Brasil: o acervo da Associação Cultural Videobrasil. Constituído a partir dos trabalhos exibidos ao longo das vinte e duas edições do Festival Videobrasil (atualmente, Bienal SESC_Videobrasil), ele passou por evoluções significativas desde sua criação. Essas refletem, entre outros aspectos, as mudanças na abordagem curatorial do evento, as viradas tecnológicas ocorridas dentro dos campos do audiovisual e das artes visuais no período, bem como o amadurecimento das reflexões institucionais em torno das políticas de preservação do acervo e a busca, nesse sentido, por um alinhamento às normas e protocolos internacionais da área.

A fim de melhor compreender as características dessa coleção em progressiva expansão, constantemente atravessada pela obsolescência dos suportes com os quais têm de lidar e pela natureza efêmera das linguagens artísticas pelas quais se interessa, assim como os desafios implicados em mantê-la, propomos olhar para tal trajetória de maneira reflexiva, a partir de alguns marcos históricos relevantes, observando de que maneira as práticas que embasam a relação da instituição com o seu acervo se transformaram ao longo do tempo.

“Evento é vento”, escrevia Ivan Ísola, diretor do Museu da Imagem e do Som (MIS), no catálogo do I Festival de Vídeo Brasil, realizado em 1983. A frase tornou-se paradigmática da atuação da Associação Cultural Videobrasil, instituição criada oito anos mais tarde, em 1991, e que tem duas missões principais: organizar cada uma das edições do evento que lhe deu origem e manter seu acervo histórico. Muito cedo, o

Festival Videobrasil se deu conta da fragilidade de seu suporte de predileção, compreendendo, a partir daí, a relevância de reunir e conservar as obras que apresentava a cada ano, sobretudo, em suas mostras competitivas. Logo em sua terceira edição, por exemplo, realizada em 1985, deparou-se com as péssimas condições em que se encontravam alguns trabalhos que compunham a mostra paralela *Os Pioneiros*.¹ O texto na brochura do evento trazia a constatação:

Os pioneiros não tiveram entretanto nenhum zelo para preservar seus tapes, dispersas entre São Paulo e Rio, guardadas em péssimas condições de conservação, alguns irremediavelmente condenados à destruição. De fato, grande parte do material reunido por um grupo de arqueólogos eletrônicos já estava deteriorado. Fitas emboloradas ou desmagnetizadas eram descobertas em empoeiradas estantes, em úmidos ateliers (Videobrasil, 1985, p. s/n).

Em seus primeiros anos, os trabalhos exibidos nos eixos competitivos eram depositados no Museu da Imagem e do Som de São Paulo. Um marco, entretanto, na institucionalização dessa prática, permitindo maior sistematização e consolidação do acervo, foi a criação da Associação Cultural Videobrasil, com a missão de, especificamente, “manter o acervo de obras audiovisuais nacionais e internacionais produzidas em diversos suportes e organizadas em videoteca, CDteca, biblioteca e hemeroteca para consulta pública” (Pato, 2014, p. 91). Hoje, muitas das obras que passaram pelo evento, produzidas em formatos obsoletos, apenas encontram-se acessíveis pelo ímpeto de tal iniciativa de conservar e de constituir um acervo. Segundo a diretora artística da Associação Cultural Videobrasil, Solange Farkas:

[...] não existe um acervo, uma reserva técnica para o vídeo brasileiro, sequer para vídeos desse lugar do mundo [Sul Global], esse é um legado nosso, um trabalho que a gente precisa fazer. [...] a gente sabe que, no Brasil, a questão da memória é grave. A gente precisava cuidar dessa memória, de todas essas narrativas que passam pelo Festival. [...] Trata-se de um projeto que diz respeito à memória, à formação, à educação, à inclusão, é um projeto de responsabilidade social. Eu diria que o Videobrasil também é isso.²

Para Ana Pato, a iniciativa do Videobrasil de tomar para si a memória de seu festival organiza-se em torno de uma ausência: uma política no país voltada para a preservação desse tipo de obra (Pato, 2014, p. 89). Farkas relata que, em determinadas ocasiões, tentou transferir a coleção da Associação Videobrasil para outra instituição arquivística, “afinal, trata-se da memória do vídeo brasileiro”: “Tentamos no passado

¹ Com trabalhos de nomes como Regina Silveira, Carmela Gross, Lenora de Barros, Arthur Matuck, Wesley Duke Lee, Andrea Tonacci, Anna Bella Geiger, Marcelo Nietzsche e Letícia Parente.

² Solange Farkas em vídeo disponível em: <https://site.videobrasil.org.br/quem-somos>. Acesso em: 6 mai. 24.

sensibilizar a USP, o MIS e o Ministério da Cultura. Mas ninguém quis. Talvez pela complexidade de manter um acervo de vídeo” (Farkas, 2014, p. 284).

Ao longo das décadas, a compreensão – conceitual e pragmática – sobre o que significa manter um acervo de obras no campo da preservação audiovisual e das artes multimídia se complexificou. Esse entendimento mais amplo foi construído não apenas em ambientes acadêmicos, mas, sobretudo, a partir de práticas, reflexões e protocolos desenvolvidos em centros de arte e mídia, museus, arquivos, mostras e festivais – universo no qual a Associação se insere. Esses espaços, majoritariamente em países desenvolvidos, mas também na América Latina, assumiram a responsabilidade pela preservação de grande parte das obras de artistas que trabalham com suportes multimídia. “A história completa da artemídia existe dentro de arquivos pequenos, de festivais e de arquivos online ao redor do mundo”, Como aponta Caitlin Jones (*apud* Beiguelman & Pato, 2016, p. 229).

Giselle Beiguelman resume em uma questão o problema que caracteriza o campo de atuação dessas instituições: “Como lidar com memórias tão instáveis, que se esgotam juntamente com a duração dos equipamentos e cujas tipologias não correspondem aos modelos de catalogação das coleções de museus e arquivos?”. E chega a se referir a um cenário de “vazio metodológico” (Beiguelman, 2014, p. 12). De fato, considerando a natureza dinâmica e instável tanto da produção artística quanto dos acervos nesse campo, é difícil supor que haverá, em algum momento, uma consolidação metodológica definitiva. Isso, no entanto, não impede que instituições de pequeno e médio porte desenvolvam caminhos próprios, construam metodologias possíveis e se apropriem delas para cumprir com alguma consistência suas missões curatoriais, patrimoniais e pedagógicas.

Ana Pato situa a Associação Videobrasil na mesma genealogia dos centros de arte e mídia e festivais de vídeo surgidos nos anos 1970 e 1980, como Electronic Arts Intermix (EUA), Lux (Inglaterra), Video Hiroba (Japão), Netherlands Media Art Institute (Holanda), mas também em diálogo com instituições do mesmo tipo na América Latina, como a ATA - Alta Tecnología Andina (Peru) e Laboratório Arte Alameda (México). Muitas delas surgiram com foco na distribuição de trabalhos audiovisuais de artistas multimídia, caminho que o Videobrasil escolheu não trilhar. De todo modo, em ambos os casos, há a consciência institucional de que, além de difundir, era preciso também preservar as obras – ainda que esse entendimento, via de regra, tenha surgido num segundo momento. Assim, o percurso do Videobrasil torna-se emblemático.

Essas instituições guardam coleções em suportes hoje obsoletos, como VHS, Betacam, Mini DV, U-Matic, DV-Cam, D2, slides, projetos de web art e softwares experimentais dos anos 1990 e 2000 (Pato, 2014, p. 93). Muitas obras são híbridas, como instalações, performances e exposições, cuja conservação integral é inviável. Como diz Giselle Beiguelman, "Do ponto de vista da preservação, essas mesmas condições impedem a possibilidade de manutenção da obra no seu todo, haja vista que o contexto que as modelizava é irrecuperável" (Beiguelman, 2014, p. 14). Assim, documentos escritos (instruções, correspondências) e registros audiovisuais tornam-se a obra, substituindo-a no acervo. Novos métodos de preservação, como emulação e analogia, ganham destaque, superando relações tradicionais de contiguidade e semelhança (Beiguelman, 2014, p. 15).

Assim, por exemplo, o entendimento atual do campo é de que os registros da performance e de outras obras efêmeras são a obra, assim como os documentos que contêm as orientações do artista para montagem de uma instalação (troca de e-mails, mensagens, *rider* técnico etc). Pato também explica que o papel de algumas instituições internacionais nessa normatização foi essencial como diretriz para a organização dos acervos. Ela menciona, entre outros exemplos, a canadense Daniel Langlois Foundation, que chegou a financiar algumas instituições latino-americanas de arte e mídia. O Videobrasil não foi apoiado financeiramente, mas recebeu alguma assessoria técnica:

Essas referências da Daniel Langlois eram muito importantes. A gente não recebeu recursos diretamente deles – alguns parceiros latino-americanos receberam –, mas eles chegaram a nos visitar. Então tinha uma discussão naquela época muito intensa, nacional e internacional, justamente para a definição [de certos entendimentos] (Pato, 2024).³

Apesar da instabilidade dos suportes, do caráter efêmero das obras e da constante evolução das práticas arquivísticas nas últimas décadas, pode-se dizer que o objetivo último da Associação Cultural Videobrasil, no que tange ao acervo, permanece o mesmo em sua essência desde sua criação até os dias de hoje: guardar a memória do festival, garantindo que os trabalhos que por ali passaram (sobretudo nas mostras competitivas) sobrevivam materialmente ao tempo, continuem a ser acessados e ativados e sigam, assim, vivos na memória das pessoas. Tal abordagem não se distancia daquilo que Ray Edmondson entende pelo termo *preservação*:

³ Ana Pato em entrevista ao autor em 10 de junho de 2024.

Preservação é a totalidade de operações necessárias para assegurar o acesso permanente a documentos audiovisuais no maior grau de sua integridade. Ela pode englobar um grande número de procedimentos, princípios, atitudes, equipamentos e atividades. A preservação engloba a conservação e a restauração de suportes; a reconstituição de versões originais; a cópiagem e o processamento do conteúdo visual e/ou sonoro; a digitalização para criação de cópias com finalidade de acesso ou preservação; a manutenção dos suportes em condições adequadas de armazenamento; a recriação ou emulação de procedimentos técnicos obsoletos, de equipamentos e de condições de apresentação; a pesquisa e a coleta de informações para levar a bom termo essas atividades (Edmondson, 2017, p. 23-24).

Ainda que o exercício pleno dessa atividade, na prática, esbarre em limitações concretas, a Associação Cultural Videobrasil procurou sistematizar seus esforços, com o objetivo de avançar no sentido desse entendimento mais amplo do que significa *preservar* um acervo. Para tanto, investiu na criação de uma estrutura física — contando, inclusive, durante alguns anos, com sua própria reserva técnica —, na contratação de uma equipe especializada, no desenvolvimento de um banco de dados e em estratégias contínuas de valorização, inclusive transformando o próprio festival em uma plataforma de difusão do acervo.

A exemplo de outras iniciativas congêneres, a Associação também sempre atuou na construção de um discurso sobre sua trajetória, ajudando a escrever sua própria história. Para isso, ela recorreu (e recorre) a estratégias de autorreferencialidade, transformando o festival em uma plataforma de difusão do acervo, a partir da qual realiza recortes e curadorias. Em determinados momentos — especialmente durante seu período mais financeiramente prolífico — promoveu eventos especiais, como a exposição *Memórias inapagáveis*, realizada em 2014 no Sesc Pompeia.

Outra frente importante é o investimento em publicações além dos catálogos de cada edição da mostra, que ora trazem textos teóricos sobre os recortes curatoriais, ora assumem caráter comemorativo, contribuindo para a construção da memória do festival. Há ainda casos como os *Cadernos SESC_Videobrasil* — com 12 edições publicadas entre 2005 e 2017 —, que propunham “curadorias experimentais em ambiente editorial”, reforçando o papel da instituição como agente teórico em seu campo. Tal impulso tem fundamento: manter um arquivo multimídia é custoso e sua inserção em circuitos de legitimidade — com acesso a financiamentos, reconhecimento de pares e adesão de artistas — não é um dado, mas resultado de uma construção contínua.

Segundo Ray Edmondson (2017), a teorização é uma ferramenta de exploração e entendimento que deve ser apropriada pelos arquivos audiovisuais, a fim de que possam realizar o crucial exercício de refletir

sobre seus fundamentos filosóficos e defender seus princípios e práticas. Acrescentaríamos à sua reflexão que a teorização é essencial também para a defesa do próprio acervo. Nesse sentido, evocamos ainda as palavras de Pontus Hultén, curador e diretor do Museu Nacional de Arte Moderna do Centro Georges Pompidou entre 1974 e 1981: “A coleção é a espinha dorsal de uma instituição; ela permite sobreviver num momento difícil (...). Caso contrário, a instituição não tem uma base real. (...) No dia em que alguém chega à conclusão de que aquilo é muito caro, está tudo acabado. Tudo se perde sem deixar vestígios” (Hultén *apud* Obrist, 2010, p. 66-67).

Atualmente, o Videobrasil ocupa um galpão na Vila Leopoldina, em São Paulo, no mesmo terreno da empresa de locação de equipamentos Electrica Cinema & Vídeo, de Pedro Farkas, herdeiro da Fotóptica. No mesmo bairro funcionou, entre 2015 e 2019, o Galpão VB, espaço de 800 m² com galeria, sala de vídeo, leitura e um jardim aberto. Lá, artistas como Akram Zaatari, Cinthia Marcelle e Giselle Beiguelman expuseram seus trabalhos. A sala de leitura oferecia acesso à videoteca, biblioteca de artes visuais e à Plataforma:VB, ferramenta de pesquisa e curadoria online. A abertura do Galpão marcou o auge de um período financeiramente próspero para a Associação Cultural Videobrasil, que, por duas décadas, investiu na consolidação e difusão de seu acervo. Desde então, porém, restrições orçamentárias dificultaram a manutenção desses investimentos. Com o encerramento do espaço, o acervo físico — fitas magnéticas, DVDs, CDs e outras mídias — foi transferido da reserva técnica do Galpão para os depósitos climatizados da Clé Reserva Contemporânea, especializada em armazenamento de obras de arte.

O Acervo Histórico Videobrasil

Atualmente, as políticas de acervos audiovisuais e multimídia têm orientado no sentido de ampliar a transparência sobre os documentos que integram suas coleções. Dessa forma, a catalogação, assim como a disponibilização online do repertório de elementos que as constituem, tornou-se uma prática cada vez mais corrente, refletindo não só em um esforço de democratização, mas também na adesão a um importante mecanismo de defesa institucional, dentro da lógica que colocamos acima, que é a afirmação do acervo por meio de sua visibilidade pública.

Alinhada a essa tendência, a Associação Videobrasil mantém suas obras repertoriadas online. Atualmente, seu site (que, em parte, espelha o banco de dados interno) registra a presença de 1497 obras, de 1246 artistas.⁴ Desses, 840 são provenientes da América Latina, o que torna o continente a grande especialidade da coleção. Uma característica notável é que a maior parte desse conjunto é formado por obras que passaram pela Mostra Competitiva e foram cedidas pelos próprios autores. Trata-se, na verdade, de uma cláusula incorporada ao regulamento de inscrição do festival, o qual prevê ainda a inclusão dos registros das obras e eventuais depoimentos dos artistas, além da disponibilização de todo esse material para consulta, estudo e pesquisa na videoteca da instituição.⁵ Cerca de dois terços do acervo – mais precisamente, 1.044 obras – entraram por essa via e 277 estiveram em mostras paralelas.

Ana Pato divide as obras do Acervo Histórico do Videobrasil em quatro grandes coleções: 1) Panoramas do Sul (obras dos artistas selecionados para a mostra competitiva); 2) registro de performances; 3) recortes curatoriais compilados em vídeo e; 4) o conjunto de entrevistas e depoimentos de curadores, teóricos e artistas (Pato, 2014, p. 88). As obras em si não estão disponíveis para consulta e visionamento online - atualmente, 407 obras estão disponíveis para esse tipo de consulta.

Até a oitava edição, ou seja, entre 1983 e 1990, as fitas ficavam depositadas no MIS-SP. Segundo Solange Farkas, essa era uma contrapartida que o Videobrasil oferecia aos artistas, “afinal, suas obras estavam sendo incorporadas por um museu da imagem e do som” (Farkas, 2014, p. 280). Contudo, quando o festival saiu do museu paulista, em 1992, e a parceria com o Sesc foi iniciada, emergiu a questão de o que fazer com essas obras. Pode-se dizer que, então, uma nova fase começava:

A percepção dessa demanda, de nossa responsabilidade em relação à coleção gerada pelo Festival, acabou sendo um dos principais fatores que nos levaram a criar a Associação Cultural Videobrasil, em 1991. Começamos a nos organizar como instituição, de fato, para cuidar do acervo (Farkas, 2014, p. 280).

Vale notar que, por mais que o MIS tenha mantido sob sua guarda as obras em VHS dos primeiros festivais, nenhuma ação foi tomada para além disso. Assim, durante os anos 1990, com a Associação Cultural Videobrasil já criada, uma iniciativa teve de ser tomada: a de contatar os artistas para obter novas masters das obras que fizeram parte da história do Festival Videobrasil. Segundo Farkas, nesse momento, cerca de 80% delas foram novamente coletadas, junto aos artistas, e incorporadas pela Associação: “Muita gente

⁴ Em 19 jul. 2025.

⁵ Conferir em: <https://site.videobrasil.org.br/inscricao/regulamento>. Acesso em 19 jul. 2025.

daquela época fez um vídeo ali e nunca mais produziu. Mas resgatamos a produção inteira de gente que foi chave nesse período, como Walter da Silveira e Tadeu Jungle, e a produtora Olhar Eletrônico, do Fernando Meirelles” (Farkas, 2014, p. 282).

Ana Pato também observa que, formalmente, devido à delimitação dos direitos com os quais a Associação trabalha, as obras só podem integrar o acervo enquanto parte da coleção do festival. Trabalhar para além desses limites exigiria outro tipo de tratativa com os artistas, o que não se alinha à política da instituição, que nunca adotou a compra de obras como prática — diferentemente do que ocorre em muitos museus, por exemplo. Além disso, a Associação não dispõe de recursos para isso, tampouco buscou, ao longo dos anos, assumir o papel de representar comercialmente os artistas. Segundo Pato:

O Videobrasil nunca quis virar uma distribuidora. [...] Não tinha interesse porque aí vira uma galeria, você deixa de ser sem fins lucrativos, tem que gerir dinheiro, vira uma outra discussão, entra no mundo do colecionismo, vai para um outro lugar. Então o acervo do Videobrasil tinha essa característica: por exemplo, a gente podia emprestar, mas nunca recebia por isso, e tinha que estar sempre [referendado] como coleção da edição X do Festival Videobrasil. [...] Então, esse foi um caminho [a distribuição de obras] que o Videobrasil não quis.⁶

A opção da instituição por uma política de constituição do acervo centrada no universo do festival é coerente com sua trajetória, ainda que implique limitações quanto à sua amplitude. É fato que há, por exemplo, casos de artistas que foram (ou são) recorrentes na história do evento e, graças a isso, formaram-se pequenas coleções em torno de suas obras. Farkas cita os casos de Akram Zaatari, Cao Guimarães, Carlos Nader, Kiko Goifman, Lucas Bambozzi, Shawn Gladwell, Gregg Smith, Bouchra Khalili, Guillermo Cifuentes, Marcello Mercado (Farkas, 2014, p. 281). Em depoimento para este trabalho, contudo, Lucas Bambozzi sublinhou que não considera o conjunto de obras suas presentes no acervo do Videobrasil como representativas de seu trabalho. Ele também afirmou que teria vontade de doar toda sua obra para a instituição e ressalta que houve um tempo em que o Videobrasil tinha efetivamente mais recursos e que isso era um fator convidativo.⁷

⁶ Ana Pato em entrevista à autora em 10 jun. 2024.

⁷ Lucas Bambozzi em depoimento não registrado à autora em 24 jun. 2024.

Por outro lado, Wagner Morales, que possui oito obras no acervo⁸ e ganhou o festival duas vezes, considera o Videobrasil uma amostragem representativa de seu trabalho de um determinado período:

É uma fase interessante do meu trabalho, mas é bem delimitada. São da época em que eu participava do Videobrasil, pesquisava um tipo de linguagem de vídeo, a relação do vídeo com o cinema; o vídeo e o cinema como elementos da cultura que podem virar arte. Eu acho que é representativo dos anos 2000 do meu trabalho, isso está lá.⁹

Conforme apontamos, uma menor parte do acervo é formada por obras que a instituição adquiriu, geralmente por terem sido parte de curadorias históricas do festival. Muitas delas foram incorporadas em 2013, por ocasião dos 30 anos do Videobrasil – momento em que houve maior possibilidade de investimento na coleção. É o caso de obras de Nam June Paik, Bruce Naumann, Gary Hill, Vito Acconci, Bill Viola, Dan Graham, Joan Jonas, John Baldessari e Paul McCarthy. Esses programas históricos que outrora compuseram mostras paralelas à seção competitiva do festival estão reunidos num total, até o momento, de 26 compilações disponíveis para consulta na sede do Videobrasil.¹⁰

Por fim, entre as obras que compõem a coleção, há casos em que artistas — ou seus familiares — cederam os trabalhos à Associação Cultural Videobrasil, que passou, assim, a representá-los institucionalmente. Nesse sentido, temos o exemplo de Rafael França (1957-1991), Marina Abs (1962-2002) e das obras em vídeo monocal de Eder Santos (1960). No caso de França, conforme explica Farkas, ele não tinha propriamente uma vinculação direta com o Festival, mas, após seu falecimento, a família fez a opção de doar suas obras em vídeo à Associação – vale destacar, no entanto, que esse tipo de caso segue como uma exceção. A Associação Videobrasil também representa institucionalmente artistas como Akram Zaatari e Sebastian Diaz Morales. “Representar institucionalmente”, esclarece Farkas, significa que a Associação pode mostrar as obras desses artistas quando quiser, mas não as comercializar em nenhuma hipótese:

O Hugo França escolheu a galeria Jaqueline Martins para representar o Rafael [França] no mercado, mas nós é que emprestamos trabalhos para as instituições. O mesmo ocorre com a produção em *single screen* do Eder

⁸ No site da instituição, apenas sete obras estão repertoriadas online, porém são oito as obras de Wagner Morales presentes na coleção. A que não consta no banco de dados online do Videobrasil é “Solitária, pobre, sórdida, embrutecida e curta, filme de guerra” (2005). Ver: <https://site.videobrasil.org.br/acervo/artistas/obras/38980>. Acesso em 30 jul. 2025.

⁹ Wagner Morales em depoimento ao autor em 19 jul. 2025.

¹⁰ Entre elas poderíamos destacar *Retrospectiva Olhar Eletrônico* (1985), *Olho do Diabo: Videografia de Aguilar* (1974-1984) (1986); *Retrospectiva Nam June Paik* (1996); *Mostra Homenagens: Bill Viola* (1992); *Panorama da Poesia Audiovisual na América Latina - Brasil* (1994); *Retrospectiva Rafael França* (2001); e *Retrospectiva Marina Abs* (2003). Ver: <https://site.videobrasil.org.br/acervo/compilacoes>. Acesso em 18 jul. 2025.

Santos. Ele sempre manda os pesquisadores e curadores para verem as obras dele aqui e não com a Luciana Brito, que cuida da parte comercial (Farkas, 2014, p. 287).

Ainda segundo Solange Farkas, um período pouco representado no acervo da Associação Videobrasil é o dos chamados “pioneiros do vídeo no Brasil” (ou seja, a geração de artistas que começou a trabalhar com vídeo nos anos 1970), embora alguns programas históricos do festival tenham contemplado essa geração. Nesse sentido, destacamos os anos de 1985 e 2003, respectivamente, com os programas *Os Pioneiros* e *Made in Brazil: Três décadas de vídeo no Brasil*, este último organizado pelo Itaú Cultural, dando origem a uma publicação de mesmo nome. Também vale mencionar os especiais *Olho do diabo: Videografia de Aguilar* (1974-1984)", com curadoria de Walter Silveira e Lucilla Meirelles, em torno da obra videográfica de José Roberto Aguilar, realizada pelo IV Festival Videobrasil, em 1986, e o *Dossiê Anna Bella Geiger*, apresentado em 2023, no 22ª Bienal Sesc_Videobrasil pelo BFVPP (Brazilian Film & Video Preservation Project). José Roberto Aguilar e Anna Bella Geiger podem ser considerados exceções à regra. No caso de Aguilar, o acervo Videobrasil reúne quatorze de suas obras, entre elas o programa *Olho do diabo*, que integra a coleção de Compilações do festival.¹¹ Geiger, por sua vez, tem dez obras presentes na coleção.¹²

Videobrasil: ajustes de rota na trajetória do festival

O Festival Videobrasil nasceu em agosto de 1983 enquanto I Festival de Vídeo Brasil, ocupando por uma semana o Museu da Imagem e do Som (MIS) de São Paulo. Desde então, por mais de quatro décadas, o evento se manteve longo e ativo na cidade (realizando até algumas itinerâncias em outros locais do país), mas não sem muito evoluir e diversificar seu escopo de interesses. No período de algumas décadas, o Videobrasil se transformou de “uma iniciativa local, voltada a fomentar e discutir o vídeo brasileiro nos anos 1980, em plataforma para produção artística contemporânea do Sul geopolítico do mundo”.¹³ É difícil afirmar que ele passou por *uma* transição específica, pois o fato é que nunca parou de se transformar ao longo de sua história. A última edição aconteceu entre outubro de 2023 e fevereiro de 2024, no Sesc 24 de Maio, sob a designação 22ª Bienal Sesc_Videobrasil. Bienal, Festival de Arte Contemporânea, Festival de Arte

¹¹ <https://site.videobrasil.org.br/acervo/compilacoes>. Acesso em 30 jul. 2025.

¹² <https://site.videobrasil.org.br/acervo/artistas/obras/41594>. Acesso em 30 jul. 2025.

¹³ Publicação comemorativa lançada por ocasião dos 30 anos do Festival Videobrasil que resume a trajetória do evento desde seu início até 2013 (Farkas; Martinho, 2013).

Eletrônica, Festival de Vídeo: as diferentes nomenclaturas que o evento adotou ao longo de sua existência são testemunhos dessas transformações contínuas. Segundo Farkas:

Ainda que certamente não tenham contribuído para facilitar a assimilação dos contornos do evento, suas mudanças sucessivas de nome, de periodicidade, de formato, de escopo, de linguagens representadas, suas pausas e silêncios momentos de reavaliação e reorientação refletem o desejo e a inquietação de acolher e dar visibilidade àquilo que ainda não tinha forma (Farkas, 2023, p. 11).

Ainda segundo a diretora do festival, ao longo de sua trajetória, ele vai se transformando, tal como um “organismo vivo, em atualização constante”, desfazendo-se de “traços daquilo que deixou de ser para lançar-se a experiências que o colocam ainda mais claramente na direção daquilo que já é”, escrevendo uma história de “mudanças estratégicas e ajustes de rota” (Farkas, 2019, p. 37). Tal percurso é relevante. Na clivagem Norte e Sul, ancorados na crescente importância que as teorias decoloniais ganhavam no campo das artes e dos estudos cinematográficos a partir dos anos 1990, o festival e seu acervo puderam encontrar, no vácuo institucional existente, um lugar específico: o de uma “representação contra-hegemônica” (Anjos, 2015, p. 217).

Além das mudanças de nome e foco geopolítico, é possível identificar três transformações conceituais no percurso do festival. A primeira ocorreu em 1994, quando o Videobrasil deixou de ser um “Festival de Vídeo” e se tornou um “Festival Internacional de Arte Eletrônica”. Em 2011, passou a ser um “Festival Internacional de Arte Contemporânea”, incorporando diversas linguagens artísticas. Em 2019, assumiu seu formato atual: uma “Bienal de Arte Contemporânea”. Nesse processo, abandonou o modelo de festival audiovisual – embora ainda promova programações de vídeo e cinema. Torna-se, essencialmente, uma exposição de arte contemporânea, estruturada por temas e eixos curatoriais. Tais mudanças impactaram o acervo e as formas de arquivamento, ainda que o vídeo monocal siga como pilar da coleção e base do banco de dados atual.

Ao longo dessas décadas, o festival foi adquirindo proporções impensáveis em seu início. Referimo-nos à dimensão de seu caráter expositivo atual; à sua duração (quatro meses em sua última edição); à quantidade de obras inscritas (em média duas mil por edição); ao número de convidados recebidos no evento; à sua ambição em ser um importante centro de referência no que tange às tendências contemporâneas da arte do chamado Sul Global; à sua efetiva inserção e reconhecimento internacionais; à sua rede de pares e colaboradores; e às suas dimensões orçamentárias. Nessas três últimas décadas, o

Videobrasil também fez algumas pausas que lhe serviram para tomar novo fôlego. O primeiro intervalo foi entre 1990 e 1992, quando a mostra, ao retornar, se tornou bianual – contudo, nem sempre o evento aconteceu de dois em dois anos. Os lapsos mais longos ocorreram entre 2007 e 2011, quando também voltou conceitualmente renovado, e entre 2019 e 2023, período da pandemia.

A partir da edição realizada em 2019, sua 21ª, a mostra passa a ter o nome que tem hoje: Bienal de Arte Contemporânea Sesc_Videobrasil. Seu formato não muda tanto em relação às suas últimas edições, já no terreno das artes e das exposições artísticas. Entretanto, o novo nome reflete um ajuste relativo às ambições da mostra, que já iam na direção de se alinhar ao rol dos grandes eventos internacionais dedicados à arte contemporânea. Assim, segundo Solange Farkas, o Videobrasil passava a se posicionar ao lado de bienais que vão na contramão do espetáculo, focadas em olhares curatoriais plurais, inquietos e dispostos a arriscar, como as de Sharjah, Cuenca, Dak'Art e Havana (Farkas, 2019, p. 37).

A edição seguinte, a 22ª, realizada em 2023, teve uma curadoria específica dedicada à história do Videobrasil, compondo a mostra paralela *Especial 40 anos*, assinada por Eduardo de Jesus (que era parte da equipe de curadoria da mostra desde os anos 2000) e Alessandra Bergamaschi. Sob a forma de exposição, ela apresentava uma linha do tempo que destacava obras e momentos marcantes do festival. Se a edição dos 30 anos gerou uma publicação específica com toda a história sintética do Videobrasil (Farkas; Martinho, 2013), para os 40 anos, temos uma série de publicações online com um artigo para cada um dos 22 festivais passados, denotando o constante esforço da Associação Videobrasil em cavar, recontar e reescrever sua história, lançando novos olhares e reposicionando-se criticamente em relação ao seu próprio percurso.¹⁴

Evento é vento

Em 31 de agosto de 2014, abria no Sesc Pompeia em São Paulo, a exposição *Memórias inapagáveis: um olhar histórico no Acervo do Videobrasil*¹⁵. Realizada num momento particularmente prolífico para a Associação Videobrasil, a mostra representou uma espécie de cristalização dos esforços da instituição para dar visibilidade ao seu acervo. Com curadoria do historiador espanhol Agustín Pérez Rubio e reunindo 18 obras de 10 países, a exposição foi concebida com o objetivo de “promover curadoria a partir do Acervo

¹⁴ <https://bienalsescvideobrasil.org.br/artigos/>. Acesso em: 6 jul. 2024.

¹⁵ A exposição ficou em cartaz de 31 de agosto a 30 de novembro de 2014.

Videobrasil” e marcou a primeira grande iniciativa expositiva centrada na coleção da instituição, em parceria com o Sesc¹⁶. No catálogo da exposição, Solange Farkas escrevia:

Manter atualizado o aparato técnico necessário à conservação de um acervo dessa natureza é um desafio constante, mas a coleção impõe à instituição uma questão ainda mais central: como colocar essas obras em diálogo com a produção artística contemporânea, e ao alcance de quem pesquisa e pensa sobre ela? Em resposta, temos concentrado esforços para produzir, em torno das obras em vídeo do Acervo, uma trama sofisticada de conteúdos relacionados, como referências e textos críticos [...]. A esse trabalho, soma-se o exercício constante de lançar novos olhares para as obras (Farkas, 2014, p. 9).

A essa altura, já se percebia uma reflexão mais madura sobre a necessidade de ativar o acervo, considerando-o não apenas enquanto repositório histórico, mas como um campo vivo de interlocução com a contemporaneidade – percepção gradualmente construída tanto teoricamente, quanto a partir de experimentos e esforços práticos de sistematização. Nesse sentido, um laboratório prolífico ao longo da trajetória do festival foi a sua Videoteca, existente desde 1985, que permitiu o acesso contínuo ao público seja de obras de edições anteriores, seja de uma seleção especialmente pensada para esse espaço – que sempre funcionou como um ponto privilegiado de fruição, pesquisa e conexão com a diversidade do acervo.

Se, por um lado, a Videoteca se consolida como espaço de ativação curatorial e fruição pública do acervo, por outro, os desafios ligados à organização e à preservação material dessas obras também exigiam atenção e respostas concretas. É importante apontar que, no que se refere aos processos de arquivamento, a instituição se valeu, em parte, de normatizações providas por instituições internacionais semelhantes que já haviam passado pelos mesmos processos e dilemas. Nesse sentido, desde o início o esforço de Solange Farkas em estabelecer relações e parcerias com instituições semelhantes em outras partes do mundo foi determinante.

Havia uma “urgência em confrontar experiências e metodologias para lidar com a instabilidade dessas coleções” existentes fora das instituições museológicas (Pato, 2014, p. 92). Como coloca Pato, um dos grandes desafios da área, ainda mais no início dos anos 2000, é que as formas de armazenamento estavam em processo de consolidação. A falta de entrada institucional para esse tipo de obra efêmera é apontada por especialistas como uma questão. Grandes instituições museais estariam em posição privilegiada para construir e fornecer metodologias, pois há muito mais em jogo na preservação de suas

¹⁶ <https://site.videobrasil.org.br/news/1784356>. Acesso em: 13 jun. 2024.

obras. Em contraste, arquivos multimídia privados de pequeno e médio porte, muitas vezes geridos por artistas, operam com recursos limitados e precisam tomar decisões pragmáticas que podem não se mostrar as melhores a médio prazo. Como resume Caitlin Jones, às vezes é preciso fazer concessões, como optar por preservar uma única cópia de uma obra, mesmo sabendo que o ideal seria garantir múltiplos backups (Grazley, Jones & Owens, 2013, p. 6)¹⁷.

Segundo Ana Pato (2014, p. 90), a primeira fase da coleção do Videobrasil, que ela indica como compreendida entre 1983 e 2000, foi um período de “acumulação crítica, motivada pela urgência em guardar e resgatar da destruição iminente uma mídia tão frágil quanto a eletrônica”. Nos anos 1990, a instituição chegou a ter uma área específica e climatizada para armazenar seu acervo, desenhado pela preservadora Patrícia De Filippi. O acervo, porém, não passou naquele momento por um processo de catalogação e não havia verba para contratar uma equipe técnica. Dessa maneira, de acordo com Pato, muitas vezes era mais fácil produzir uma nova cópia do que localizar uma cópia da obra já existente.

Ana Pato passou a integrar a equipe do Videobrasil no fim dos anos 1990, atuando como assistente de produção a partir da 12ª edição do festival, realizada em 1998. Segundo ela, a estrutura da Associação na época era bastante reduzida: “era a Solange e mais uma pessoa, que cuidava do acervo”; e a organização dos materiais ocorria de forma desordenada (Pato, 2014, p. 90). Um primeiro esforço de remasterização do acervo já havia sido realizado, mas os materiais foram transferidos para o formato D-2, que logo se tornou obsoleto. Em 2001, a Associação deu início a um projeto de arquivamento mais estruturado e Pato assumiu a coordenação dessa nova etapa (Pato, 2014, p. 92).

Nesse momento, discussões sobre a implementação de um banco de dados começam a ter lugar, cujo desenvolvimento foi possível, finalmente, graças a uma parceria crucial firmada então com a Prince Claus Fund for Culture and Development. Vinculada ao governo holandês, esta é uma instituição que tem como missão financiar projetos na área da expressão cultural e criatividade em países em desenvolvimento (Farkas; Martinho, 2013, p. 193). Ela financiou o Videobrasil entre os anos de 2000 e 2008, o que lhe permitiu

¹⁷ Sobre sua experiência no The Western Front, um centro de arte-mídia de médio porte gerido por artistas em Vancouver, ela afirma: “Even though we have a 40-year history, we are a scrappy upstart in most areas. We go in with our eyes very wide open. We have access to the very best practices and then we have to take a very realistic approach to what we are able to accomplish within that frame of best practices. Sometimes, we have to make compromises, for example, ‘Okay, we can't make three copies of this; we can only afford to make one copy of this’. And those kinds of decisions must be made again and again” (Grazley, Jones & Owens, 2013, p. 6).

manter atividades regulares, organizar o banco de dados e produzir a série de oito documentários Videobrasil Coleção de Autores¹⁸. Segundo Ana Pato, o suporte do Prince Claus Fund permitiu o crescimento institucional da Associação Videobrasil.

O projeto inicial da instituição holandesa, conforme ela explica, previa criar uma base de dados compartilhada entre centros de arte e mídia latino-americanos: “Naquele momento [início dos anos 2000], existiu um diálogo para formação de uma rede de instituições muito parecidas, criadas em torno da videoarte”.¹⁹ O Videobrasil já tinha certo diálogo, mas reforçou, então, sua conversa com duas associações em particular, a ATA (Peru) e o Laboratório Arte Alameda (México), cujos diretores José-Carlos Mariátegui e Príamo Lozada participaram como júri do 13º Videobrasil Festival Internacional de Arte Eletrônica, de 2001.

Assim, amparado por uma equipe de pesquisadores, programadores, arquivistas e bibliotecários, começou-se a pensar um desenho para o sistema de banco de dados, definindo-se parâmetros e campos de indexação, o que dependeu previamente da definição de uma lista de termos e verbetes. O desenvolvimento do banco de dados levou, inicialmente, três anos. Nesse momento, o acervo foi pela primeira vez catalogado. Houve um processo exaustivo de classificação dos dados e de discussões conceituais (Pato, 2014, p. 92).

Esse projeto era pioneiro, porque naquele momento não existia no campo do vídeo nenhuma discussão. Só a questão das palavras chave, quer dizer, toda essa discussão que precisa ser feita conceitualmente para definir os campos dessa base de dados, ela é muito pioneira naquele momento.²⁰

Nesse sentido, Ana Gonçalves Magalhães afirma que a descrição nunca é neutra, uma vez que “a designação daquilo que se descreve implica necessariamente a conceituação”. Assim, o contexto histórico e sociocultural em que um banco de dados é construído determina, em grande medida, suas características. Seus termos-chave refletem entendimentos e interpretações próprios de cada época. Segundo a autora, não se trata apenas de incorporar novos vocabulários descritivos, mas de “reformatar campos, renomeá-los, rediscutir noções aparentemente consolidadas de autoria e técnica ou, ainda, refletir sobre os itens a priorizar na apresentação da informação” (Magalhães, 2014, p. 38).

¹⁸ <https://site.videobrasil.org.br/vca>. Acesso em: 22 jun. 2024.

¹⁹ Ana Pato em entrevista à autora em 10 junho de 2024.

²⁰ Ana Pato em entrevista à autora em 10 junho de 2024.

Quem desenvolveu o banco de dados da Associação Videobrasil, ainda hoje utilizado, foi a mesma empresa que havia sido responsável pelo banco de dados do Itaú Cultural,²¹ mas o desenho teve que ser pensado pela equipe do Videobrasil. Em 2004, eram 25 termos para definição da tipologia das obras no acervo (Pato, 2014, p. 94). Eis alguns exemplos citados por Pato: compilação, curadoria, fotografia, hipermídia, instalação, internet, película, performance, pintura, projeto, vídeo, videoinstalação. Essas categorias, porém, não são estanques, devem ser constantemente repensadas e assim o foram ao longo dos anos. Segundo Fábio Kawano, o banco de dados do Videobrasil possui uma flexibilidade mínima que “permite criar categorias”.²² Hoje, em termos de tipologia das obras presentes na coleção, conforme podemos observar no site da instituição, temos sete: vídeo, videoinstalação, performance, hipermídia, internet, instalação, imagem digital.²³ A maior parte das obras do acervo continua sendo em vídeo (1.251 obras).²⁴ São 90 videoinstalações e 79 performances.

Em 2007, com a catalogação concluída e o banco de dados estruturado, iniciou-se um novo processo de migração e remasterização das obras. Já estávamos na era da informação digital, mas o suporte ainda era a fita magnética. Nesse momento, foram produzidas novas *masters* em Mini-DV e cópias de circulação em DVD. Segundo Ana Pato (2014, p. 94), graças ao apoio do Prince Claus Fund, a instituição possuía equipamentos e um técnico que se ocupava dessas digitalizações internamente.

Alguns anos depois, uma nova migração do acervo foi realizada, dessa vez para arquivos digitais e com contratação de um prestador de serviços externo. Quando Fábio Kawano começou a trabalhar para a instituição, em 2017, o acervo já se encontrava praticamente todo digitalizado. De acordo com seu depoimento, ainda hoje são consideradas boas digitalizações, em arquivos com compressão Pro-Res.

Na época em que começou a pensar o arquivamento de seu acervo, a Associação Videobrasil parecia intuir a complexidade desse processo que, de fato, acabou se desdobrando em diversas direções. Farkas cita, por exemplo, a manutenção de um núcleo de pesquisa dentro da estrutura do Videobrasil, com a tarefa de manter um diálogo constante com os artistas, a fim de “recolher informações sobre o processo de produção técnica, formato das obras, parâmetros de instalação, variabilidade, histórico em exposições, e o significado

²¹ Ana Pato em entrevista à autora em 10 junho de 2024.

²² Fábio Kawano em entrevista à autora em 1 de julho de 2024.

²³ <https://site.videobrasil.org.br/acervo/obras?titulo=> . Acesso em 20 jul. 2025.

²⁴ Em 20 jul. 2025.

dos dispositivos e tecnologias empregados na concepção” (Pato, 2014, p. 94). O núcleo de pesquisa manteve-se ativo por alguns anos a partir de 2012, mas, assim como outros projetos que dependiam de orçamento, acabou sendo descontinuado.

Hoje em dia, as obras selecionadas para a mostra competitiva também são aceitas sob a forma de arquivos digitais audiovisuais com compressão H264, pois, segundo Kawano, hoje em dia arquivos menores H264 têm praticamente a mesma qualidade de arquivos digitais mais pesados, por exemplo com compressão Pro-Res, gerados em épocas passadas. O formato sob o qual esses vídeos serão armazenados depende muito da forma como ele será exposto e, portanto, de instruções da equipe de curadoria do festival. Ou seja, arquiva-se a partir de demandas expositivas da obra no momento em que ela passou pelo evento.

Quando a obra é selecionada, estabelecemos uma comunicação com o artista e passamos as especificações técnicas de como a obra deve ser enviada. Nessa última edição, houve artistas que não enviaram um Pro-Res, mas enviaram arquivos H264 ótimos. Daí, eu vou conversar com a curadoria, se a curadoria decidir passar o vídeo numa sala fechada, com projeção um pouco maior, daí talvez faça falta um arquivo de maior qualidade. Mas às vezes, o vídeo vai ser exposto num monitor de LED pequeno. Então temos sempre essa conversa com a curadoria. Se o H264 de boa qualidade atende o que se espera no espaço expositivo, é esse que fica para o acervo. [...] Mas o contrário é verdadeiro também, às vezes, o artista manda um 4K, a gente sabe que para a exibição não precisa tanto, mas ele mandou o 4K e nós arquivamos o 4K.²⁵

Esses arquivos hoje encontram-se armazenados num servidor do tipo NAS (um *storage*), e a instituição mantém *backups* em fitas LTO e em HDs externos. Segundo Fábio Kawano, "tentamos nos resguardar pensando nas nossas limitações. Não temos recursos para manter na nuvem um espelho exato do acervo". De acordo com ele, aquilo que fica na nuvem geralmente são arquivos mais leves, que circulam mais e que, por isso, contêm marca d'água.

Considerações finais

Por meio do presente artigo, procuramos expor o processo de formação, transformação e institucionalização do Acervo da Associação Cultural Videobrasil, destacando seus principais marcos históricos, as escolhas curatoriais que o moldaram e os desafios enfrentados ao longo do tempo. Ao fazer isso, procuramos igualmente refletir sobre as especificidades da preservação de obras audiovisuais realizadas em vídeo, assim como obras de caráter efêmero como instalações e performances multimídia,

²⁵ Fábio Kawano em entrevista à autora em 1 de julho de 2024.

especialmente em contextos marcados por lacunas de políticas públicas voltadas para esse tipo de ação de preservação.

A trajetória do Festival Videobrasil (atualmente, Bienal SESC_Videobrasil), assim como de seu acervo histórico, evidencia uma das poucas iniciativas no Brasil que conseguiram se estruturar a fim de que pudessem se responsabilizar por esse tipo de coleção, sustentando esse compromisso ao longo de décadas, mesmo diante da instabilidade de recursos. Em consonância com suas políticas institucionais — e alinhada às práticas contemporâneas de instituições congêneres —, a Associação tem buscado formas de manter seu acervo vivo, com especial atenção às práticas curatoriais como estratégias de ativação e recontextualização das obras. Nesse sentido, compreender o Acervo Videobrasil é também reconhecer a centralidade da prática curatorial como instância produtora de memória e de política.

Portanto, o Acervo Videobrasil constitui um gesto de resistência, viabilizado pelo compromisso continuado de sua direção, pelo apoio de instituições como o Sesc e, em menor medida, fundações privadas internacionais, bem como pelas trocas estabelecidas com instituições afins (principalmente no exterior). Ao reunir, conservar e ativar obras que escapam aos formatos mais tradicionais do campo museológico e arquivístico, a Associação também contribui para pensar formas de patrimonialização da arte contemporânea, dialogando com uma rede internacional de centros independentes que, em diferentes escalas e geografias, construíram metodologias próprias de preservação.

Liciane Mamede

Pesquisadora, curadora e produtora cultural. É doutora em Multimeios pela Unicamp, com período na Universidade Paris 3 - Sorbonne Nouvelle e mestra em Imagem e Som pela Universidade Federal de São Carlos e em Valorização do Patrimônio Audiovisual pela Universidade Paris 8, com período de mobilidade Erasmus na Universidade Nova de Lisboa.

Campinas, SP, Brasil.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7886-2351>

E-mail: licianemamede@gmail.com

Referências

ANJOS, Moacir dos. O Tempo do Sul. *In*: FARKAS, Solange & MARTINHO, Tetê (org.). **Videobrasil**: Três décadas de vídeo, arte, encontros e transformações. São Paulo: Sesc/ Associação Videobrasil, 2015. pp. 210-217.

BEIGUELMAN, Giselle. Reinventar a memória é preciso. *In*: BEIGUELMAN, Giselle & MAGALHÃES, Ana G (org.). **Futuros possíveis**: arte, museus e arquivos digitais. São Paulo: Edusp, 2014. pp. 12-33.

BEIGUELMAN, Giselle & PATO, Ana. Preservação da artemídia brasileira: Questões historiográficas e metodológicas. *In*: **Anais do Congresso Internacional de Estética e História da Arte** - Escrita da História e (Re)construção das Memórias: Arte e Arquivos em Debate. São Paulo: MAC USP/Annablume, 2016, pp. 229-233. Disponível em:
https://www.academia.edu/32448047/Preserva%C3%A7%C3%A3o_da_Artemidia_Brasileira_Quest%C3%B5es_Historiogr%C3%A1ficas_e_Metodol%C3%B3gicas. Acesso em 18 jul. 2025.

EDMONDSON, Ray. **Arquivística audiovisual**: filosofia e princípios, Brasília: UNESCO, 2017.

FARKAS, Solange. Arquivo vivo: Uma entrevista com Solange Farkas [Entrevista concedida a] Fábio Cypriano. *In*: RUBIO, Agustín Pérez (org.). **Memórias inapagáveis**: Um olhar histórico no Acervo Videobrasil. São Paulo: Sesc/ Associação Videobrasil, 2014. pp. 278-287.

FARKAS, Solange & MARTINHO, Tetê (org.). **Videobrasil**: Três décadas de vídeo, arte, encontros e transformações. São Paulo: Sesc/Associação Videobrasil, 2013. Disponível em:
<https://site.videobrasil.org.br/publicacoes/historicos/30anos>. Acesso em 18 jul. 2025.

FARKAS, Solange. Bienais da Urgência. *In*: VIDEOBRASIL. **21a Bienal de Arte Contemporânea Sesc_Videobrasil**: Comunidades Imaginadas, São Paulo, 2019. pp. 37-39.

FARKAS, Solange. De Volta ao Futuro. *In*: VIDEOBRASIL. **22a Bienal de Arte Contemporânea Sesc_Videobrasil**: Especial 40 anos, São Paulo, 2023. pp. 10-19.

GRAZLEY, Jana; JONES, Caitlin & OWENS, Scott. Interview with Caitlin Jones, Jana Grazley, and Scott Owens. [Entrevista concedida a] Crystal Sanchez; James Smith & Lauren Teal. **Smithsonian Institution Time-Based and Digital Art Working Group: Interview Project**. Mai, 2013. Disponível em:
<https://www.si.edu/tbma/interview/interview-caitlin-jones-et-al>. Acesso em 10 jul. 2024.

HULTÉN, Pontus. Pontus Hultén [Entrevista concedida a] Hans Ulrich Obrist. *In*: OBRIST, Hans Ulrich. **Uma breve história da curadoria**. São Paulo: BEI, 2014. pp. 47-71.

MAGALHÃES, Ana Gonçalves. Considerações para uma análise histórico-crítica da catalogação de acervos artísticos. *In*: BEIGUELMAN, Giselle & MAGALHÃES, Ana G (org.). **Futuros possíveis**: arte, museus e arquivos digitais. São Paulo: Edusp, 2014. pp. 34-44.

PATO, Ana. Arquivos digitais: a experiência do Acervo Videobrasil. In: BEIGUELMAN, Giselle & MAGALHÃES, Ana G (Org.). **Futuros possíveis: arte, museus e arquivos digitais**. São Paulo: Edusp, 2014. pp. 86-96.

VIDEOBRASIL. **V Festival Fotóptica Videobrasil**, São Paulo, 1987. 42p.

VIDEOBRASIL. **18º Festival de Arte Contemporânea Sesc_Videobrasil**: Panoramas do Sul, São Paulo, 2013. 264p.

VIDEOBRASIL. **21a Bienal de Arte Contemporânea Sesc_Videobrasil**: Comunidades Imaginadas, São Paulo, 2019. 288p.

VIDEOBRASIL. **22a Bienal de Arte Contemporânea Sesc_Videobrasil, Especial 40 Anos: A memória é uma ilha de edição**, São Paulo, 2023, 272p.

Recebido em 31 de julho de 2025.

Aprovado em 25 de setembro de 2025.

Este artigo é publicado em acesso aberto (Open Access) sob a licença Creative Commons Attribution Non-Commercial (CC-BY-NC 4.0), que permite que outros remixem, adaptem e criem a partir do seu trabalho para fins não comerciais, e embora os novos trabalhos tenham de lhe atribuir o devido crédito e não possam ser usados para fins comerciais, os usuários não têm de licenciar esses trabalhos derivados sob os mesmos termos.