

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA – UFSC**

**DENISE GOMES SILVA MORAIS CAVALCANTE**

**GUARDADOS E DISPERSOS**

Memória, arquivo e preservação audiovisual

Trabalho de Conclusão do Curso de Graduação em Cinema, da Universidade Federal de Santa Catarina, requisito parcial à obtenção do título de Bacharel em Cinema.

Orientadora: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Clélia Maria Lima de Mello e Campigotto.

Florianópolis - SC  
2014

**DENISE GOMES SILVA MORAIS CAVALCANTE**

**GUARDADOS E DISPERSOS**

Trabalho de Conclusão do Curso de Graduação em Cinema, da Universidade Federal de Santa Catarina, requisito parcial à obtenção do título de Bacharel em Cinema.

Orientadora: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Clélia Maria Lima de Mello e Campigotto

**Florianópolis - SC  
2014**

DENISE GOMES SILVA MORAIS CAVALCANTE

“Guardados e Dispersos”

Trabalho de Conclusão do Curso de Graduação em Cinema, da Universidade Federal de Santa Catarina, requisito parcial à obtenção do título de Bacharel em Cinema, aprovada com nota \_\_\_\_\_

Florianópolis, 16 de Dezembro de 2014 .

---

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Clélia Maria Lima de Mello e Campigotto  
Professor Orientador

---

Prof. Aglair Maria Bernardo  
Departamento de Artes e Libras  
Centro de Comunicação e Expressão

---

Prof. Henrique Luiz Pereira Oliveira  
Departamento de História  
Centro de Filosofia e Ciências Humanas

---

Prof. Josias Ricardo Hack  
Universidade Federal de Santa Catarina - BRASIL  
Centro de Comunicação e Expressão

**Dedico este trabalho a todos que contribuíram  
direta ou indiretamente em minha formação  
acadêmica.**

## **AGRADECIMENTOS**

**Agradeço a todos que contribuíram no decorrer desta caminhada, em especial:**

**À Deus, a quem devo minha vida.**

**À minha família, que sempre me apoiou nos estudos e nas escolhas tomadas.**

**A orientadora, Prof. Doutora Clélia Maria Lima de Mello e Campigotto, que teve papel fundamental na elaboração deste trabalho.**

**Aos docentes do Curso de Cinema da UFSC pela contribuição à minha formação acadêmica.**

**Aos meus colegas do curso pelo companheirismo e disponibilidade para me auxiliar em vários momentos.**

**Aos meus amigos queridos por todos os momentos compartilhados.**

**Aos técnicos Administrativos da UFSC pelo suporte e ajuda durante minha graduação, em especial ao Ricardo Magro.**

**Aos profissionais do audiovisual que compartilharam seu tempo para contribuir com o trabalho, em especial Hernani Heffner e Camille Diana Malderez.**

## **RESUMO**

Este trabalho se concentrou nos temas memória, arquivo e preservação, relacionando-os as mudanças tecnológicas e seus efeitos nos processos de formação da memória histórica, nas relações institucionais e na ações de preservação.

**Palavras-chave: memória, arquivo, repositório, cinema**

## Sumário

<b>Introdução</b> .....	9
<b>1 Memória e Arquivo - REVISÃO DE LITERATURA</b> .....	16
1.1 Conceitos de Memória .....	16
1.2 Mal de Arquivo ou arquivos do mal? .....	21
<b>2. Motivações para pesquisar sobre preservação para o Curso de Cinema</b> .....	38
2.1 O contexto do curso de cinema da UFSC .....	40
<b>3. Preservação Audiovisual no Curso de Cinema da Universidade Federal de Santa Catarina: Metodologia de Pesquisa</b> .....	41
3.1 Contexto do Acervo de TCCs .....	43
3.2 Pesquisa Aplicada: Repositório Institucional.....	46
3.3 Conclusões sobre a Gestão e Política do Acervo de TCCs .....	49
3.4 Indicações para o Curso de Cinema.....	49
3.5 Preservação Audiovisual/ Escolas de cinema .....	51
3.5.1 Diretrizes curriculares do MEC.....	51
3.5.2 O FORCINE e a preservação.....	53
<b>4 Possibilidades Estratégicas para a constituição do acervo digital do Curso de Cinema</b> ...54	
4.1 Primeira Estratégia: Conversa com Hernani Heffner sobre Preservação Audiovisual e o Curso de Cinema da UFSC.....	55
4.2 Repositório institucional open source, Dspace e o Programa Memória do Mundo da UNESCO.....	62
4.3 Preservação e Programas de Governo .....	66
4.3.1 Projeto do Centro de Referência Audiovisual (CRA).....	67
4.3.2 Acervos digitais em rede e políticas públicas .....	69
4.3.3 Redes de Cinemas e a UFSC.....	73



<b>5 Considerações Finais</b> .....	76
<b>7 Bibliografia utilizada</b> .....	80

## INTRODUÇÃO

Durante a passagem pelo curso de cinema em muitas ocasiões escolhi filmes feitos a partir de material de arquivo para analisar, como por exemplo, Bloqueio de Sergei Loznitsa, Histórias do Cinema de Jean Luc-Godard, Noite e Neblina de Alan Resnais, *Decasia* de Bill Morrison, *Memory of the Camps*, de Sidney Bernstein (com assessoria de Alfred Hitchcock). Além disso, realizei exercícios audiovisuais com imagens de arquivo, criando *found-footages*, re-montagens e remixes. Não sei dizer o motivo dessas escolhas, mas a partir delas as palavras **memória** e **arquivo** ganharam destaque nas atividades acadêmicas, já que esses filmes usavam material retirado de arquivos ou imagens que foram realizados décadas atrás. Assim, nasceu uma comparação entre o contexto digital que atualmente o audiovisual está inserido e o contexto da época que a tecnologia era essencialmente fotoquímica. Com o tempo essa comparação se transformou no interesse nas conexões entre o mundo digital e o mundo analógico, assim como nos efeitos produzidos nas práticas sociais e institucionais, nas manifestações culturais e nos processos audiovisuais .

Os filmes que foram realizados na época em que a cadeia de produção era estritamente fotoquímica têm relação direta com teorias, teóricos e abordagens que nasceram durante a supremacia das tecnologias analógicas. O contexto tecnológico do digital produz um sismo teórico, técnico e político em relação aos filmes analógicos e isso provoca consequências também na linguagem e na estética cinematográfica.

Os textos sobre as teorias e histórias do cinema provêm de um grande grupo teórico, formado por autores como Münsterberg, Eisenstein, Epstein, Benjamin, Bazin, entre tantos, todos contemporâneos a uma tecnologia que o senso comum e as previsões da indústria dizem estar em extinção. Como exemplo, em 2014 *majors* e estúdios de Hollywood, como a Paramount, anunciaram o fim do uso de películas fotoquímicas nas produções, distribuições e exibições dos filmes e anunciaram a criação de uma película digital<sup>1</sup>. De igual maneira, a empresa Eastman Kodak Company, mais antiga em fabricação de películas fotoquímicas para fotografia, anunciou a data de encerramento da produção fotoquímica para o mesmo ano. Provocando com que ainda no mesmo ano um grupo de cineastas de Hollywood anunciassem um acordo<sup>2</sup> para a compra de uma cota anual de películas junto a empresa. Além de estúdios de Hollywood e da empresa norte-americana, no mês de outubro de 2014, outra das mais antigas fabricantes de filme, a empresa italiana Ferrania films passou a anunciar na página

---

<sup>1</sup> <http://www.hollywoodreporter.com/behind-screen/new-technology-address-hollywoods-digital-730372>

<sup>2</sup> <http://www.hollywoodreporter.com/behind-screen/as-kodak-negotiates-films-future-726610>

principal de seu website<sup>3</sup> o retorno da fabricação de película fotoquímica pela empresa, a partir da construção de uma nova fábrica do "futuro" mesclada com partes da fábrica original de 1923. Uma das fontes de recursos para a construção da fábrica foi o financiamento colaborativo (Crowdfunding) do projeto promovido no website Kickstarter.<sup>4</sup> Assim, do ponto de vista da técnica apareceram gerações de transições que vivenciaram métodos de fixação de imagens analógicas e digitais, indivíduos que experimentaram e acompanharam o aparecimento da manipulação digital em relação aos procedimentos analógicos. Um dos primeiros a tratar o aparecimento das gerações de transições no século passado, foi Walter Benjamin. No ensaio “A Pequena História da Fotografia” (escrito em 1931) ele assinala a necessidade de uma teorização sobre o aparecimento da fotografia que leve em consideração os efeitos da técnica na cultura e na sociedade e aponta que a maioria das teorizações existentes sobre o surgimento da fotografia eram rudimentares, pois limitavam-se ao caráter do divino, aspectos de valor, gosto, genialidade. Benjamin trata das transformações da fotografia em relação a pintura e da transição sofrida pela fotografia do artesanal ao industrial. Além das mudanças ocorridas nos ofícios tradicionais, como aconteceu com os pintores de miniaturas, de paisagem e retratos, que em sua maioria se tornaram fotógrafos.

Foram muitas as conseqüências que o surgimento da fotografia causou em relação as atividades ao seu redor, como a pintura, a ciência e a imprensa, entre outras. Desse modo, junto com a tecnologia analógica surgiram debates e teorias sobre os conceitos de realismo, de referente real e sobre a ausência da subjetividade na formação da imagem provocada pela saída da mão e entrada da máquina. Portanto, teorias e conceitos de estética, da psicologia, das teorias da recepção, da interação do público, assim como sobre as teorias da fotografia, roteiro, montagem cinematográfica, narrativa, linguagem, entre outros, têm relação com o suporte fotoquímico.

Atualmente, no ambiente acadêmico e na produção contemporânea, existe a materialidade eletrônica e digital nas câmeras, softwares, pós-produção digital, entre outros processos, como baixar filmes na internet, assistir vídeos "on demand" e exibição digital. Neste sentido, deparei-me com a seguinte constatação: no curso de cinema a base teórica de maior peso é aquela que se acumulou com o tempo, com ênfase nos chamados clássicos e nos autores tradicionais dos estudos de cinema. Essa presença maciça da tradição aponta para o fato de que não existe uma maior sistematização e acúmulo teórico sobre os pensadores das mudanças atuais trazidas pelo digital, esta vertente atual ainda encontra-se em construção. Em

---

<sup>3</sup> Film Ferrania. Disponível em: <http://www.filmferrania.it> . Acesso em :out.2014

<sup>4</sup> <https://www.kickstarter.com/projects/filmferrania/100-more-years-of-analog-film>

contrapartida, foi justamente esse hibridismo de suportes analógicos e digitais que tornou possível uma reflexão do ponto de vista da técnica e das tecnologias. Criando condições de interação com outros suportes e modos de exibição, assim como interagir com imagens, vídeos, filmes, fotografias, textos, áudios, que ficaram por muito tempo fechados dentro de instituições e acervos de tipos variados, inclusive imagens que não tiveram vida comercial, sendo produzidas por governos, instituições ou coleções públicas e privadas.

Eu me perguntava: como trabalhar e manipular imagens que não necessitavam mais exclusivamente de um espaço físico (cinemateca, arquivo, museu, cinemas) para serem acessadas, espalhadas, remontadas, compartilhadas ou destruídas? Já que é possível acessar muitas dessas imagens do espaço doméstico através do computador e em aparelhos móveis. Ou na ruas da cidade, em espaços alternativos.

Quando a tecnologia era prioritariamente analógica alguns filmes após passarem por toda a cadeia de produção tinham um destino: cinematecas e/ou arquivos particulares de estúdios; e depois seguiam seus diferentes destinos, como total esquecimento, mostras, mercado do audiovisual. Além das diferentes formas de exibições públicas, para acessar imagens que não chegavam pelo mercado do home-vídeo, era necessário deslocar-se até um mediador, como arquivos, museus, colecionadores. Com o tempo, a intereção de imagens originalmente fotoquímicas ao meio digital através de processos de pós-produção, como telecinagens, digitalização, transfers, tornou possível confrontar imagens de maneira diferente do sistema analógico, seguindo outra lógica espaço-temporal, reconfigurando relações com o audiovisual e também os espaços de memória, como instituições; influenciando a criação de discursos, tecnologias e políticas da memória.

A relação dos arquivos audiovisuais com a história e a memória, deve-se ao papel que eles ocupam na narrações mnemônicas e na articulação dos acontecimentos históricos, na formação das memórias coletivas e individuais. Isto está relacionado ao modo de organização desses arquivos, a quais regras eles cumprem, a quais políticas estão inseridos ou excluídos e pela relação que determinada cultura mantém com a memória.

O foco nessas questões levou-me ao interesse para a difusão e para o acesso aos conteúdos audiovisuais, visto que os filmes foram curados e passaram pelas ações de seleção, de gestão, de conservação, de difusão e preservação, para promover o acesso aos mesmos filmes. Apesar, do alto número de conteúdos guardados por instituições e organizações públicas e privadas, os conteúdos que são preservados são um número muito baixo em comparação ao volume e a dinâmica total de produção, como revelam autores como Paolo Cherchi Usai em *The Death of Cinema*, 2001.

As imagens que podem ser acessadas, mesmo nessa época de compartilhamento e rede, são uma ínfima parte de tudo o que existe ou existirá. Os filmes analógicos e digitais que sabemos que não circulam nos mais diferentes meios, que temos o conhecimento que desapareceram do mercado do home-vídeo, dos cinemas, da internet, das cinematecas, dos fóruns de internet, são a ponta de um iceberg de *imagens fantasmas* (USAI, 2001) que não foram preservadas. Muitos filmes foram negligenciados pela falta de interesse ou recurso, sofreram diversas censuras, desapareceram ou perderam a sua terra natal em situações conflituosas, como guerras, ditaduras, crises econômicas.

Os filmes dos primeiros anos da maioria das cinematografias do mundo quase já não existem: desde a chegada do cinematógrafo, que foi considerado marco do nascimento do cinema em diversos países, passando pelos filmes perdidos do cinema mudo, pelos desaparecidos *filmes de paisagem* e os dos ditos cine-jornais do primeiro cinema. Assim como os filmes perdidos e destruídos pela censura e dos poucos materiais que restaram sobre muitos filmes. A história do cinema se faz na falta, as cinematecas do mundo todo podem ser refletidas a partir de seus filmes perdidos. Usai (2001) indaga e argumenta: como é possível articular uma memória cultural através do gesto de preservar? Aceitar esses fantasmas como participantes ativos é a maneira política de se referir a uma história e memória do cinema.

Do mesmo modo, a preservação de conteúdos audiovisuais no contexto digital, também enfrenta o fantasma do desaparecimento da memória e de seus arquivos. As mudanças trazidas pela introdução do digital trouxeram questões do ponto de vista da preservação: como preservar e onde guardar os arquivos digitais? Como estabelecer políticas e estratégias de conservação, preservação e difusão para esses acervos digitais? Como enfrentar a obsolescência das tecnologias envolvidas no processo? Quais padronização adotar em relação a formatos, codecs, softwares, hardwares, entre outros? Como atua as instituições de salvaguarda audiovisual nesse cenário de transformações?

A criação de *políticas da memória* e da rearticulação mnemônica de instituições e setores da sociedade, se configuram como urgências nesse início de século. Não são urgências específicas do campo das artes e da cultura, já que vários setores demandam essa atenção, como as ciências humanas e tecnológicas, a educação e as políticas de Estado, entre outros. Por exemplo, atualmente governos enfrentam problemas diplomáticos por causa de seus arquivos, bens culturais e documentos: a abertura dos arquivos das ditaduras nos países da América Latina; o recente caso da espionagem dos EUA contra o Brasil e a entrega de documentos referentes à ditadura brasileira como tática de refazer laços diplomáticos com o governo brasileiro. Além, das questões como a restituição do patrimônio histórico e de bens

culturais espoliados durante guerras, conflitos e processos de colonização aos seus países de origem, determinada por resolução da ONU (Organização das Nações Unidas) e debatido em eventos do setor.

Já no setor da internet se discute o direito de empresas de armazenamento apagarem informações pessoais de seus clientes, como os e-mails, as fotos, as imagens, os vídeos, etc. Também no campo da Ciência da Informação surgiu a criação compulsória de banco de dados referente aos diferentes tipos de arquivos públicos e privados nas diversos âmbitos sociais, fato que está provocando, por parte dos governos, o desenvolvimento de tecnologias para evitar a criação da dependência exclusiva de serviços de armazenamentos estrangeiros e privados, como os oferecidos pelas empresas Google e Amazon.

Foi a partir do contato com o contexto exposto acima que surgiu o interesse de me aproximar de algum acervo audiovisual digital e vivenciar os processos que correspondem ao ato de preservação e difusão. Assim, analisei as opções de produtores de conteúdos e detentores de acervos existentes na cidade de Florianópolis, entre eles o Museu da Imagem e do Som, a Cinemateca Catarinense, além de cursos e laboratórios da comunidade acadêmica da UFSC. Desse modo foi escolhido o Curso de Cinema da Universidade Federal de Santa Catarina, por já estar inserida nele e ainda não existir um acervo formado, nem políticas de preservação. Do mesmo modo, por sentir interessante realizar uma ação direta e julgar relevante uma pesquisa sobre preservação audiovisual naquele ambiente, já que existem demandas de preservação e o desafio de salvaguardar os materiais produzidos no curso. Diante desse contexto, do ponto de vista das transformações técnico-políticas da preservação audiovisual, localizei ligações entre a cultura de um modo expandido e o contexto localizado do Curso de Cinema. Assim, buscamos relações metonímicas, onde a partir da análise de partes específicas e exemplos singulares do contexto do Curso de Cinema da UFSC, é possível encontrar nesse conjunto de conteúdos audiovisuais produzidos pelo curso, os efeitos das transformações na cultura da memória. Além de, ser viável encontrar nesse campo delimitado os conseqüências das ações tomadas pela indústria e por instituições em escala global, como exemplo a demanda de interoperabilidade técnica, as relações entre humanos e máquinas, a profusão da formação de banco de dados e do uso das redes, que não atinge somente grandes corporações, instituições, arquivos, mas também os pequenos arquivos, como os dos cursos superiores de cinema. E devido a esses fatos iniciamos uma pesquisa aplicada sobre o acervo de TCCs (Trabalhos de Conclusão de Curso) do Cinema da UFSC abordando repositórios digitais.

De acordo a essas experiências e constatações, o trabalho se concentrou nos temas

memória, arquivo e preservação. Portanto, o **objetivo geral** desse trabalho é apresentar alguns conhecimentos e ações obtidos durante a pesquisa aplicada sobre o conjunto de Trabalhos de Conclusão de Curso, que são: uma descrição técnica do contexto dos TCCs audiovisuais, além de realizar um mapeamento quantitativo do material e realizar indicações básicas para os primeiros procedimentos em respeito a um futuro acervo e arquivo. E por fim, ainda dentro do objetivo geral, efetuar uma compilação de ferramentas, pesquisas e conferências, todas recentes com menos de uma década, sobre repositórios e serviços digitais que estão disponíveis ou em construção. E que respondem as demandas de ferramentas, de inteligências institucionais e de procedimentos técnicos básicos para a criação de um plano de preservação para o curso de cinema. Essas ferramentas e pesquisas apresentadas foram realizadas para operar a salvaguarda de conteúdos digitais e fazem parte do contexto de debates e da criação de políticas públicas do setor. Os **objetivos específicos** do trabalho são fazer uma introdução reflexiva sobre as mudanças tecnológicas e seus efeitos nos processos de formação da memória histórica, nas características institucionais e na ações de preservação, além de apresentar exemplos da reflexão atual como indicadores para futuras pesquisas e projetos dentro da instituição.

Para realizar uma introdução teórica e reflexiva sobre os novos paradigmas acerca das relações com a memória e a preservação, no primeiro capítulo **Memória e Arquivo**, serão abordados os conceitos títulos a partir de uma revisão de literatura de autores que se debruçaram sobre os temas e de duas conferências: “O que é a imagem dialética?” de Jeanne Marie Gagnebin, registrada em vídeo, e “Mal de Arquivo” de Jacques Derrida, transcrição traduzida, estabelecendo pontes entre os pensamentos de ambos. Esta presente também Ray Edmondson, autor do livro *Filosofia e Princípio da Arquivística Audiovisual*, assim como Hernani Heffner e Domenico Quaranta.

No segundo capítulo, através da análise do pequeno conjunto de discos ópticos, que configuram o número reduzido de títulos audiovisuais do Curso de Cinema da UFSC, serão evocadas algumas mudanças ocorridas no cenário das instituições mundiais, como exemplo, o uso massivo do digital, a integralização de acervos, as redes da internet e de tecnologias digitais para armazenamento e difusão. Para tal, nos capítulos seguintes, serão apresentados os resultados da pesquisa aplicada sobre o acervo de TCCs (Trabalhos de Conclusão de Curso) do Cinema da UFSC, iniciada no Programa Bolsista Voluntário de Iniciação Científica sob a orientação da professora Clélia Mello.

Nos capítulos finais, serão descritas as **Possibilidades Estratégicas para a constituição do acervo digital do Curso de Cinema**, esse capítulo aborda s pesquisadas que

tratam da preservação digital referentes a processos técnicos, ferramentas e políticas culturais. Entre elas estão a preservação audiovisual inserida no contexto acadêmico das universidades e o uso de Repositórios Digitais nos acervos das Instituições Culturais, como o DSPACE, que é usado pela Universidade Federal de Santa Catarina. Com o intuito de ampliar o contato com os saberes e as experiências profissionais na área de preservação audiovisual das instituições, mais especificamente referente ao cenário da produção acadêmica em suportes digitais, foi incluída a entrevista realizada com o conservador audiovisual Hernani Heffner, fundador da disciplina preservação audiovisual na Universidade Federal Fluminense, com orientações para o acervo do curso de Cinema da UFSC. Há, ainda, uma análise sobre políticas públicas e programas interministeriais para preservação e difusão de acervos digitais em rede, realizado pelo Ministério da Cultura, Ministério da Ciência, Tecnologia e Inovação e o Ministério da Educação.



## 1. Memória e Arquivo - REVISÃO DE LITERATURA

### 1.1 - Conceitos de memória

A conservação e a preservação de bens culturais acontecem apoiadas num elogio à memória. O estudioso da memória Andreas Huyssen em seu livro *Seduzidos pela Memória* (2000), cita que “Um dos fenômenos culturais e políticos mais surpreendentes dos anos recentes é a emergência da memória como uma das preocupações culturais e políticas centrais das sociedades ocidentais. (...)”. Ao contrário da vanguardas modernistas que olhavam o futuro, esse fenômeno se concentra no passado. Os discursos sobre memória se aceleraram a partir dos crescentes debates sobre o Holocausto. Aparecendo o fenômeno de universalização de eventos como metáforas para aludir outras histórias e memórias, através de traumas históricos, como o Holocausto, as ditaduras latino americanas e as guerra pós-coloniais:

No movimento transnacional dos discursos da memória, o Holocausto perde sua qualidade de índice de evento histórico específico e começa a funcionar como uma metáfora para outras histórias e memórias. O Holocausto, como lugar comum universal, é o pré-requisito para seu descentramento e seu uso como um poderoso prisma através do qual podemos olhar outros exemplos de genocídio. (HUYSEN, 2000, p.13)

A memória do holocausto não conta todas as histórias e memórias, “há também muitas tramas secundárias, que constroem a memória narrativa atual no seu escopo mais amplo, distinguindo de forma bastante clara nosso tempo das primeiras décadas deste século.” (HUYSEN, 2000). Desde a década de setenta na Europa e nos Estados Unidos surgiram fenômenos que apontam para a questão da memória, como exemplo a restauração de velhos centros urbanos, de cidades-museus, de empreendimentos patrimoniais, da moda retrô, da maior produção de documentários históricos, o surgimento de posturas memorialísticas e uso de arquivos nas artes visuais, o maior número de *found-footages* nas criações audiovisuais e explosão de museus e usuários. Junto com esses fenômenos nasceu uma abordagem psicanalista do trauma, a partir de teóricos como Sigmund Freud. Também surgiram trabalhos acadêmicos que abordam questões de rearticulação de memórias e eventos históricos, como questões coloniais e pós-coloniais, os movimentos sociais, o movimento testemunhal; eventos que apareceram em vários lugares, como no Oriente Médio, África, América do Sul. Junto a isso, formaram-se também comissões que buscam a "verdade" por detrás da memória, como a "Comissão da Verdade e Reconciliação na África do Sul", a "Comissão Nacional da verdade" no Brasil. Surgiram inúmeros centros e espaços de memória, que servem como centros de resistência ao esquecimento dos traumas históricos. Muitos lugares que foram cenários de

terror tornaram-se memoriais, centros de memória. Na Argentina existe, entre outros, o Espaço Memória e Direitos Humanos e o Parque da Memórias das Vítimas de Estado, na Polônia ocorreu a transformação de Auschwitz num museu, no Chile foram criados o Museu da Memória e dos Direitos Humanos e o Memorial pelos Desaparecidos, no Brasil alguns lugares foram ou estão em processo de serem tombados como memoriais da ditadura, entre eles o Memorial da Resistência de São Paulo<sup>5</sup>, parte do edifício que foi sede, durante o período de 1940 a 1983, do Departamento Estadual de Ordem Política e Social de São Paulo – Deops/SP, entre muitos outros espalhados pelo mundo:

A disseminação geográfica da cultura da memória é tão ampla quanto é variado o uso político da memória, indo desde a mobilização de passados míticos para apoiar explicitamente políticas chauvinistas ou fundamentalistas (por exemplo: a Sérvia pós-comunista e o populismo hindu na Índia) até as narrativas que estão sendo realizadas na Argentina e no Chile, para criar esferas públicas de memória “real” contra as políticas do esquecimento, promovidas pelos regimes pós-ditatoriais, seja através de reconciliações nacionais e anistias oficiais, seja através do silêncio repressivo. (HUYSSSEN, 2000, p. 16)

Não é possível afirmar se com o cenário atual de "fragmentadas memórias políticas de grupos sociais e étnicos ainda é possível nos dia de hoje a existência de formas de memória consensual e coletivas." (HUYSSSEN, 2000). A tarefa de assumir a responsabilidade sobre o passado e a memória trás um grande medo do esquecimento. Frente a uma cultura que sofre de saturação de mídias surge o crescente medo do esquecimento, já que as mídias evocam muitas das memórias dos acontecimentos. Assim, a atenção sobre a memória traz um paradoxo, já que a própria cultura da memória sofre uma amnésia: os críticos lamentam a perda de "consciência histórica" (HUYSSSEN, 2000), relacionando essa amnésia histórica a saturação midiática e a mercadorização da memória. “E se as relações entre memória e esquecimento estiverem realmente sendo transformadas, sob pressões nas quais as novas tecnologias da informação, as políticas midiáticas e o consumismo desenfreado estiverem começando a cobrar o seu preço?” (HUYSSSEN, 2000). :

Mas o medo do esquecimento do desaparecimento opera também em uma outra escala. Quanto mais nos pedem para lembrar, no rastro da explosão da informação e da comercialização da memória, mais nos sentimos no perigo do esquecimento e mais forte é a necessidade de esquecer. Um ponto em questão é a distinção entre passados usáveis e dados disponíveis. A minha hipótese aqui é que nós tentamos combater este medo e o perigo do esquecimento com s de sobrevivência de rememoração pública e privada. (HUYSSSEN, 2000, p.20)

As variadas mídias possuem distintos suportes, (disco óptico, fita magnética, película fílmica, fita digital, entre outros) que não são apenas cápsulas de informação e tem relação

<sup>5</sup> Memorial da Resistência de São Paulo. Disponível em: <http://memorialdaresistencia.org.br>. Acessado em: out.2014

direta com o conteúdo em suas características culturais, técnicas, estéticas:

Quaisquer que tenham sido as causas sociais e políticas do crescimento explosivo da memória nas suas várias sub-tramas, geografias e setorializações, uma coisa é certa: não podemos discutir memória pessoal, geracional ou pública, sem considerar a enorme influência das novas tecnologias de mídia como veículos para todas as formas de memória. (HUYSSSEN, 2000, p.20)

Assim, a palavra memória é um dispositivo para a construção cultural, política e simbólica na sociedade: memória histórica, memória social, memória coletiva, memória individual, memória cultural, memória local, memória audiovisual, entre outras.

Nos campos da filosofia, das artes e da psicologia, a criação de conceitos para definir a memória tem sido feita desde antiguidade e estão relacionados nos modos como as culturas interagem com o passado, presente e futuro.

Essas abordagens sobre memória atuam na formação de conceitos e espaços para arquivos e preservação, pois influenciam as políticas públicas do setor e as instituições. As distintas formas de abordar a memória influencia também o conceito de cultura e de patrimônio material e imaterial. Por isso a importância de pensar essas questões ao se tratar a preservação e arquivística audiovisual.

No encerramento do IV Colóquio de História e Arte: Imagem e Memória, realizado em 2010 na UFSC, Jeanne Marie Gagnebin proferiu a conferência “O que é a imagem dialética?”. Durante a exposição ocorreu uma digressão acerca dos conceitos de memória, abordando imagem, memória, morte e esquecimento: “as relações entre imagem e memória são tão antigas quanto a reflexão a respeito do lembrar e do olhar. Todos os historiadores da imagem e da memória citam as lendas antigas, que foram registradas por Plínio, o velho, em seu História Natural e também por Cícero no seu *De Oratore*” (GAGNEBIN, 2010)<sup>6</sup>.

Segundo Gagnebin, a memória na arte poética está ligada a uma **topografia dos mortos** já que o poeta grego Simônides havia inventado a arte da memória depois de escapar de um desabamento ocorrido durante um jantar. Como os corpos dos outros convivas estavam muito destruídos, só foi possível a Simônides reconhecer os convidados a partir da posição ocupada por eles: “a memória dos lugares, a disposição ordenada é fundamental para uma boa memória (...) podendo dizer assim que mnemotécnica e topografia nascem juntas, somente pela imagem do espaço lembra da identidade de cada morto” (YATES, 2007 apud GAGNEBIN).

Essa topografia estava relacionada à piedade com os mortos, um sentimento

<sup>6</sup> GAGNEBIN, Jeanne Marie. O que é a imagem dialética?. IV Colóquio de História e Arte- Imagem e Memória. Projeto Integração e Convergência de EAD. Florianópolis, 2010, vídeo, 56 min.

imprescindível em relação aos mortos e à memória. A necessidade de marcar o lugar dos mortos, de erigir um túmulo. Mas na filosofia clássica esse sentimento, que estava na fonte da arte poética ocidental, foi substituído por uma ênfase mais epistemológica. (GAGNEBIN, 2010) E a questão vai se tornar uma preocupação em relação à fidelidade entre memória e imagens, o que garante a veracidade das lembranças, assinalando o afastamento e o recalque da filosofia dos temas morte e esquecimento, relegando-os às artes e à religião. Na filosofia clássica existe em grego duas palavras para designar a memória, que são:

ANAMNESE: em grego memória, ato de recordar e de lembrar. Recolher ATIVO de lembranças, ato próximo ao ato de nomear e criar uma ordem, portanto LOGOS. E MNEME: a imagem lembrada, impressão deixada na alma, uma imagem que indica uma ser afetado, PATHOS. De maneira muitas vezes passivas e involuntárias. (GAGNEBIN, 2010, grifo meu)

Ainda na tradição filosófica clássica, Platão, em seu diálogo *Fedro*, usa a metáfora da cera para elaborar uma teoria da memória. Teoria que influenciou muitas outras posteriores, inclusive a do Bloco Mágico de Sigmund Freud. Segundo Platão a alma seria igual a um bloco de cera, onde seria possível deixar vestígios, marcas, rastros. A qualidade da cera (virgem, mole, dura) e a intensidade da impressão, influenciariam na nitidez e na qualidade da imagem formada na memória. Já com Aristóteles, no tratado *De memoria et reminiscencia*, a teoria da memória relacionada à teoria da imagem sofre mutação, pois as imagens mnêmicas ganham um índice temporal e colocam-se questões como passado, presente e futuro.

As duas palavras que os gregos tinham para designar memória, a *mneme* (memória espontânea, sem vontade do sujeito, que era evitada e sofria tentativas de controle consciente) e a *anamnese* (uma procura intelectual consciente, onde esta última era a memória buscada, desejada), possuem as características de busca e recebimento da memória. Esse caráter paradoxal da memória, por ser ao mesmo tempo passivo e ativo, foi a fonte de desconfiança das imagens mnemônicas na filosofia clássica, mas é o ponto de partida para introduzir a imagem dialética de Walter Benjamin, “para quem Proust e Freud são dois grandes modelos de tentativas de uma nova relação com o passado e com a memória e pelas mutações introduzidas por eles no que diz respeito a concepção clássica da memória” (GAGNEBIN, 2010):

Da dialética de Platão a dialética de Hegel o intelecto se esforça em conter essa efervescência desordenada das imagens mnêmicas, tentando como diz Santo Agostinho, livro X das Confissões, afastar com a mão do espírito esse turbilhão de imagens do rosto da memória. Retomando essa metáfora poderemos dizer que Freud e Proust, na seqüência de Nietzsche e Bergson, não desejam mais afastar essas imagens turbilhonantes como se fossem mosquinhas importunas. E essas imagens, inconscientes diz Freud, involuntárias diz Proust, que eles vão justamente prestar atenção, uma atenção paradoxal sem dúvida, leve e intensa, uma atenção fluante. Eles ouvem esse zunido que atrapalha o discurso consciente biordenado do sujeito

tentando perceber o que esses barulhos parasitas podem significar. (GAGNEBIN, 2010)

Esses pensadores deslocaram o peso da lembrança para as imagens que o sujeito não escolheu. Eles prestarão atenção no que a tradição clássica desconfiava, fazendo com que a própria noção de sujeito seja alterada, passando por uma transformação: o sujeito não é mais definido por suas ações conscientes, voluntárias, mas também por faculdades passivas e involuntárias. Para Benjamin esse sujeito deve ser o sujeito histórico, o historiador, o pesquisador, que deve agarrar com as mãos esses átimos de tempo da memória involuntária. O tempo também não é mais linear. O tempo é de *Kairos* do momento oportuno, saber agarrar o instante decisivo da transformação, o momento da iluminação e da conversão. “a memória se converte em meio de iluminação recíproca entre um passado até ai esquecido e um presente concebido como limiar possível de uma transformação” :

Segundo Benjamin a historia que ele chama de burguesa ou historicismo procura estabelecer a eterna imagem do passado, descrever como ele realmente foi, postulando por tanto a identidade substancial do passado como se tratasse de um objeto atemporal, baseado numa visão da historia universal, que o lembrar aplicado poderia com paciência e erudição reconstituir elemento por elemento. Essa tarefa infinita de memória e reconstrução se baseia na certeza que os fatos do passado jazem a espera do pesquisador que saberá descobri-los como um explorador as peças de um tesouro, se ele tiver tempo, desprendimento, como se diz, desinteresse e objetividade científica suficientes. (GAGNEBIN, 2010)

Em sua argumentação, a pensadora conclui que:

a imagem dialética é a interpelação do passado no presente. Onde se buscaria no passado algo diferente da narração vigente da historia, diferente da imagem habitual, a imagem eterna do passado, que a memória domesticada sempre conta. Busca-se uma imagem involuntária, esquecida, negligenciada, recalçada, a promessa não comprimida. Mas só reconhecimento desse momento não dura mais que um relâmpago, um átimo, tal imagem deve ser apanhada, agarrada no momento presente, caso contrario desaparece. (GAGNEBIN, 2010).

Essa breve exposição sobre os conceitos de memória introduz questões de preservação, arquivos e acervos. Visto que buscar as origens desses conceitos e discursos ajuda na reflexão de questões contemporâneas relacionadas à memória e às atividades de preservação de bens culturais. Como por exemplo, a questão do aumento do interesse na memória no final do século passado; as questões da memória dos genocídios; a saturação das mídias; a externalização da memória em redes sociais; a comercialização da memória; aumento de museus e arquivos; o surgimento da memória digital; e a volta de uma preocupação com os lugares dos mortos, remetendo a antiguidade poética.

Nesse cenário é possível fazer uma reflexão sobre o gesto de buscar um passado pronto, ou seja, de que os “ fatos do passado jazem a espera do pesquisador que saberá descobri-los

como um explorador” (BENJAMIN apud GAGNEBIN), influenciando a condição de que arquivos e documentos possuem a qualidade de se referenciar ao real, à verdade, prova dos acontecimentos passados. O modo de olhar o passado e a memória influencia o modo como se constrói e se relaciona espaços como arquivos, acervos, museus. Portanto, ao se tratar a memória para pensar patrimônio, cultura e arquivística é preciso levar em conta o campo de forças onde ela atua. Sempre lembrando que o arquivo não é jamais a memória, mas eles compartilham uma solidariedade. (DERRIDA, 2001).

## 1.2 Mal de Arquivo ou arquivos dos mal?

Por que reelaborar hoje um conceito do arquivo? Numa única e mesma configuração, a um só tempo técnica e política, ética e jurídica? (...) Os desastres que marcam o fim do milênio são também **arquivos do mal**: dissimulados ou destruídos, interditados, desviados, “recalcados”. Seu tratamento é ao mesmo tempo massivo e refinado ao longo de guerras civis ou internacionais, de manipulações privadas ou secretas. (DERRIDA, 2001, p. 7, grifo meu)

[...] os resultados de inúmeros cálculos pode ser armazenados "em arquivo" e extraídos novamente. Esse "arquivo" agora existe em um tubo de "memória" desenvolvido nos laboratórios da RCA. Eletronicamente ele mantém figuras alimentadas em máquinas de calcular, guarda-as em armazenamento enquanto memoriza novas, acelera soluções inteligentes através de labirintos de matemática.  
<sup>7</sup>(Popular Science Magazine, 1950, p. 96)

Há mais de seis décadas o emprego das palavras arquivo e memória, expandiu-se dos campos da arquivística e da preservação, assim como das áreas institucionais, legislativas e das ciências humanas, para ser incorporado também na linguagem das ciências da computação. O uso dessas palavras foi disseminado através das estruturas internas e das interfaces dos computadores; onde essas palavras referenciam as mais variadas unidades de armazenamento.

Esse deslocamento não só expandiu a nomenclatura, mas também acompanhou a introdução em massa da tecnologia digital na cultura. Essa novo cenário provocou mudanças que alteraram os modos de criação de arquivos, como exemplo, a migração do conteúdo de seus suportes fotoquímicos e/ou analógicos, como a fotografia, vídeo, imagem, discos, textos, para suportes digitais. Isso influenciou o uso de tecnologias digitais e computadores na cultura

<sup>7</sup> Esse anúncio é considerado a primeira vez q o termo arquivo é empregado na ciências da computação em um anúncio da RCA (Radio Corporation of America) na Popular Science Magazine, February 1950, 96 Disponível em:

e no campo das artes em geral. Na área do audiovisual o digital foi introduzido em todas as etapas da cadeia de produção do setor, entre elas a preservação e difusão.

De acordo as mudanças e ao cenário atual de preservação audiovisual em 2014 ocorreram no Brasil vários eventos sobre arquivos, memória e preservação audiovisual. Entre esses eventos ocorreu em julho, na 9ª CineOP - Mostra de Cinema de Ouro Preto<sup>8</sup>, onde aconteceu o Encontro Nacional de Arquivos e o Seminário Memória e História; em outubro no Festival do Rio 2014, aconteceu o Encontro Restauração e Preservação “O Papel das Cinematecas no Mundo Moderno”<sup>9</sup>; em setembro durante o 47º Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, houve o seminário "Preservação audiovisual: as interfaces regionais"<sup>10</sup>; no FAM- Festival Audiovisual Mercosul<sup>11</sup>, foi realizado o seminário "Memórias de um continente em movimento: a história e o papel das cinematecas latino-americanas no presente"; também foi programado para novembro de 2014 mais uma edição do RECINE-Festival Internacional de Cinema de arquivo<sup>12</sup>; além de ocorrer chamadas para publicações de artigos, como a revista RUA da UFSCAR.

Já nos setores da preservação das artes visuais, da cultura e da informação no mundo digital, ocorreram eventos no Brasil que englobaram o audiovisual, como por exemplo, o Simpósio Futuros Possíveis/ Possible Futures<sup>13</sup>, o lançamento dos livros Futuros Possíveis e Arte Digital: fraturas, preservação proliferativa e dimensão afetiva. Em revistas e grupos de pesquisas aconteceram chamadas de publicação de artigos, como a Revista do Laboratório Interdisciplinar em Informação e Conhecimento com o tema "Memória na Era Digital: novos desafios às humanidades e aos estudos da informação", também houve chamadas de publicação no Grupo de Pesquisa Imagem, Memória e Informação (IMI) e na disciplina Arquivo, Cinema, Informação e Memória (ACIM). Outros grupos de pesquisas foram criados junto ao CNPq, como o “Estudos e Práticas de Preservação Digital” da Rede Brasileira de Serviços de Preservação Digital – Rede Cariniana<sup>14</sup>, do Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia (IBICT). Vale destacar alguns eventos de anos anteriores relacionados a programas de governo que influenciaram alguns dos posteriores, como o Simpósio

<sup>8</sup> Website da 9ª Mostra de Cinema de Ouro Preto. Disponível em: <http://www.cineop.com.br/index.php>. Acesso em: jul.2014

<sup>9</sup> Festival do Rio 2014-Encontro Restauração e Preservação “O Papel das Cinematecas no Mundo Moderno”. Disponível em: <http://www.festivaldoriorio.com.br/br/programacao/eventos-especiais/> Acessado: nov.2014

<sup>10</sup> Website do Festival de Brasília. Disponível em: <http://www.festbrasil.com.br/programacao/20>. acesso em: set.2013

<sup>11</sup> Website do Festival Audiovisual Mercosul. Disponível em: <http://www.audiovisualmercosul.com.br>. Acesso em: ago.2014

<sup>12</sup> Website do Festival Internacional de Cinema de arquivo. Disponível em: <http://www.recine.com.br>. Acesso em : out.2014

<sup>13</sup> Website do Simpósio. Disponível em: <http://simposiofuturospossiveis.wordpress.com>. Acesso em: jul.2014

<sup>14</sup> Rede Brasileira de Serviços de Preservação Digital – Rede Cariniana. Disponível em: <http://cariniana.ibict.br>

Internacional de Políticas Públicas para Acervos (2010); o Seminário Internacional Sistemas de Informação e Acervos Digitais de Cultura (2013) e o II Fórum RNP - Cultura Digital nas Artes, Cultura e Humanidades (2013).

Um dos principais temas que está sendo discutido nesses encontros são (verificar a concordância) as mudanças que ocorreram na cadeia produtiva do audiovisual através do digital que influenciaram as atividades de preservação e as respectivas instituições, além do papel que as cinematecas ocupam hoje no contexto atual de mudanças e no cenário híbrido de tecnologias analógicas e digitais. Pois as mudanças trouxeram questionamentos a respeito do futuro dos acervos audiovisuais, visto que os processos técnicos da preservação fotoquímica são conhecidos e estáveis, mas os que envolvem a preservação digital trazem dúvidas e falta de experiência acumulada sobre como preservar esses arquivos. Assim como, a criação de formatos digitais e a introdução de novas tecnologias audiovisuais ganharam maior velocidade nas últimas décadas afetando diretamente a atividade de difusão e preservação. Com a introdução do digital surgiu também a possibilidade da digitalização e de outros processos que afetam os acervos analógicos, além de que o digital aumentou o volume total de títulos nas produções, elevando custos de preservação e demandando novos métodos de organização e políticas institucionais, entre outros. Outro fato resultante desses processos é a necessidade da formação de redes entre os vários arquivos e instituições de salvaguarda audiovisual.

Diante desse panorama, atualmente existe movimentações da parte dos governos, da indústria e das instituições de salvaguarda, para a criação de ferramentas que promovam o acesso à longo prazo de acervos audiovisuais; ao mesmo tempo que o futuro e a configuração das antigas instituições de guarda estão imersos em dúvidas e distintas possibilidades de reconfiguração. Os esforços da **indústria** audiovisual visam criar padrões e protocolos que possibilitem o acesso a longo prazo por motivos econômicos; como, por exemplo, a não inviabilização dos processos de armazenamento e difusão e o consequente encarecimento de negócios. Da parte das **instituições**, de salvaguarda e acadêmicas, existe a preocupação com o acesso e difusão de bens culturais e patrimoniais; bem como o desenvolvimento de habilidades que promovam a preservação e difusão em rede. Além da preocupação com a memória digital e os processos de preservação a longo prazo, a indústria e as instituições também compartilham processos tecnológicos, vínculos burocráticos e culturais, como exemplo, questões ligadas a titularidade das obras, direitos autorais, difusão, contratos e formação de público.

Desse modo, embora exista uma confluência nos temas e (n)os objetivos abordados



nas diferentes conferências, simpósios, revistas, pesquisas e programas de preservação em várias partes do Brasil e do mundo, como mencionado no parágrafo anterior, não se deve esquecer que existe(m) diferenças entre os arquivos dos diversos países e que cada um possui distintas funções, objetivos e missões. Alguns desses arquivos espalhados pelo mundo são mais recentes, outros já possuem programas estabelecidos. "Em países geográfica e culturalmente diversos como (por exemplo) Áustria, Grã Bretanha, China, Índia, EUA e Vietnã, há grandes instituições e programas já estabelecidos. Em outros, igualmente diversos, as instituições e programas são mais recentes; em outros ainda, o trabalho tem ainda que começar." (EDMONDSON, 1998). As razões para as diferenças no crescimento do campo nos diversos lugares "são múltiplas - entre elas são as circunstâncias políticas, históricas e econômicas de certos países (e as suas indústrias de mídia), realidades climáticas (materiais audiovisuais deterioram-se rapidamente em zonas tropicais) e considerações culturais". (EDMONDSON, 1998)

Como citado acima, existe uma gama variada de tipologias e categorias para os arquivos audiovisuais, "os arquivos audiovisuais englobam uma pluralidade de modelos institucionais, tipologias e interesses. Reconhecendo que toda organização é única, e que qualquer tipologia pode ser muito arbitrária e artificial, são porém discerníveis naturalmente algumas categorias". (EDMONDSON, 1998). Existem tipos e categorias como: Arquivos de emissoras, Arquivos de programação, Museus audiovisuais, Arquivos audiovisuais nacionais, Arquivos acadêmicos e universitários, Arquivos temáticos e especializados, Arquivos de estúdios, Arquivos regionais, municipais e locais e "Grandes coleções".

O espectro de tipos institucionais que alcança a preservação é amplo, sendo difícil definir uma padrão para o surgimento dos espaços de preservação, visto que o foco na preservação e conservação audiovisual ganhou maior importância após as duas grandes guerras e com o surgimento de possibilidades técnicas de rever um conteúdo esquecido ou antigo:

Depois da 2ª Guerra Mundial, o movimento espalhou-se para o resto do mundo- país a país, instituição por instituição, de forma irregular. Lentamente, e por estágios, o valor cultural dos suportes audiovisuais adquiriu legitimidade e ampla aceitação. O desenvolvimento do rádio, de 1920 em diante, com a posterior gravação e distribuição de programas por redes, criou tipo de materiais inteiramente novos para uma potencial preservação, enquanto a popularização da televisão a partir de 1940 fez o mesmo para um outro tipo de imagem em movimento. Aliás, fez também algo mais: trouxe de volta ao público conteúdos esquecidos das coleções dos estúdios e sensibilizou uma geração para a importância de preservar do desaparecimento o patrimônio cinematográfico. (EDMONDSON, 2013, p.94)

Após esse reconhecimento da importância de preservar o patrimônio cinematográfico,

as instituições de preservação, públicas ou privadas, foram surgindo em diferentes contextos e motivações, mas em comum trazem o papel e a função da preservação audiovisual e junto com isso vem uma responsabilidade histórica de salvaguardar as manifestações artísticas e culturais, seja a instituição uma cinemateca, uma organização social, uma instituição governamental, uma associação de profissionais do setor, um arquivo de estúdio ou universitário. Como exemplo, o texto de apresentação do website da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM)<sup>15</sup> frisa que a missão da instituição “revela-se assim, de um lado como importante instituição de preservação e salvaguarda da memória audiovisual, com privilégio às manifestações audiovisuais brasileiras, e de outro como promotora da cultura cinematográfica e das mais diferentes formas de manifestação de imagens em movimento.(...)”. Já no exemplo retirado do website da organização governamental norte americana, a *National Film Preservation Foundation* (NFPPF)<sup>16</sup> esta colocado a pergunta: Por que Preservar? e a resposta afirma: “Filmes tem documentado a America por mais de cem anos. (...) cineastas amadores e profissionais tem usado a imagem em movimento para contar histórias(...) preservando esses filmes, estamos salvando um século de história” (NFPPF, tradução livre). No website de uma associação de profissionais da arquivistas audiovisuais, a *Association Moving Image Archivist* (AMIA)<sup>17</sup>, a pergunta é parecida a anterior: "Por que a Preservação é importante?", a apresentação comenta a importância de salvaguardar a memória audiovisual do século passado e desse século. Por fim, como exemplo, o website da federação de instituições sem fins lucrativos, *International Federation of Film Archives* (FIAF)<sup>18</sup>, apresenta como missão conectar instituições dedicadas a resgatar filmes do patrimônio cultural e como documentos históricos.

A difusão é parte fundamental da preservação audiovisual e é indissociável do processo, pois a preservação não é somente promover o acesso e disponibilizar os bens culturais, mas fazer isso dentro de um contexto qualificado, onde exista programas de educação, reflexão e sensibilização do público sobre os efeitos da preservação nos processos políticos, culturais e históricos. Nesse sentido, uma das premissas das instituições e profissionais de arquivo é promover a difusão e o acesso dentro dos aspectos jurídicos e dimensões legais, agir em conformidade aos compromissos estabelecidos com depositantes,

<sup>15</sup> Website da Cinemateca do MAM. Disponível em: [http://mamrio.org.br/museu\\_cinemateca/apresentacao/](http://mamrio.org.br/museu_cinemateca/apresentacao/). Acesso em: set.1014

<sup>16</sup> Website da National Film Preservation Foundation. Disponível em: <http://www.filmpreservation.org>. Acesso em: set.2014

<sup>17</sup> Website da AMIA-Association Moving Image Archivist. Disponível em: <http://www.amianet.org>. Acessado: set.2014

<sup>18</sup> Website da International Federation of Film Archives. Disponível em: <http://www.fiafnet.org>. Acesso em: set.2014

doadores e emprestadores dos acervos é. A difusão é uma das funções das cinemateca, acervos e arquivos, vista como tão importante quanto a conservação, preservação e restauração de bens culturais.

Dessa forma o contexto inserido pelo digital e exposto no início do capítulo traz novos desafios, visto que muitos dos temas que foram discutidos em eventos do setor em 2014 são de natureza tecnológica, buscando saídas para que os arquivos e os acervos dialoguem uns com os outros, para que estejam conectados e trabalhando em rede, promovendo a preservação e difusão a longo prazo. Porém, além do caráter técnico necessário para isso, também se discute as relações jurídicas e legais dos conteúdos, para que através do acesso e difusão seja efetuada a formação de público, de redes e o acesso qualificado aos bens culturais. Entretanto, iniciativas para promover o acesso e à difusão do patrimônio filmico esbarraram nos processos jurídicos e são dependentes das políticas institucionais, da disponibilidade de cópias, dos direitos autorais e das obrigações e acordos contratuais referentes aos depositantes, emprestadores e doadores de material. Em vista disso, em muitas ocasiões o acesso qualificado a uma obra audiovisual e ao seu material correlato é impedido e o direito ao acesso desse patrimônio imaterial e material é negligenciado em nome de uma abordagem mercadológica e contratual estabelecida pelo detentor dos direitos patrimoniais.

Além dos campos de difusão e acesso, as dimensões legais e contratuais também estão refletidas nas potencialidades mercadológicas dos arquivos e da preservação audiovisual. A maior fonte de receita de uma *major* do setor audiovisual são os ativos digitais presentes em seus arquivos filmicos, pois o objetivo principal de uma arquivo comercial é o lucro e não a preservação, assim como a função é gerar receita e não a difusão. Como a tecnologia para preservação fotoquímica está estabelecida e dominada ela torna-se lucrativa e conseqüentemente as *majors* acabam não necessitando de contínuos e altos investimentos em recursos humanos, infraestrutura e pesquisas. Somando-se a isso o fato de que os ativos digitais dessas empresas provêm de uma obra cujo investimento na realização já foi quitado na distribuição e exibição, podendo a produtora revender, distribuir e lucrar em uma obra já paga - o que torna uma arquivo filmico de uma *major* audiovisual altamente valioso. Por esse motivo, é possível afirmar que os interesses da indústria e produtores em alguns momentos podem ser divergentes daqueles das instituições de patrimônios culturais:

A atividade de preservação audiovisual começou como um movimento culturalmente motivado, a conservação dos materiais, por seus valores intrínsecos independentemente de seu potencial comercial - agindo algumas vezes, na verdade, contra um principio comercial predominante que exercia a destruição de filmes e registros "ultrapassados" e aparentemente sem interesse. Esse valor altruísta fundamental continua muito importante, embora nesse como em outros campos da

preservação cultural, a atividade não seja economicamente auto-suficiente e dependa de dotações públicas e particulares. (EDMONDSON, 2013, P.99)

Os interesses iniciais da indústria, usuário e instituições de arquivo com a atividade de preservação nem sempre são os mesmos e isso mudou ao longo do tempo, através das alterações no contexto tecnológico, econômico e social. O valor comercial trazido pelo desenvolvimento da televisão e das tecnologias de home-vídeo, deslocou a atenção para os arquivos, como ativos valiosos e importantes, e a preservação começou a ser incorporada como atividade comercial. E justamente a questão de direitos patrimoniais, que opunha os produtores de audiovisual a entregarem matrizes de preservação as instituições competentes, impedindo que instituições de preservação realizem a difusão de seu acervo, foi a razão com que as produtoras começassem a criar seus próprios arquivos com a finalidade de gerar receita com a distribuição e exibição:

Foi a ação deliberada dos arquivos audiovisuais, frequentemente diante da indiferença- quando não da oposição direta – dos produtores de cinema, televisão e discos temerosos de que materiais dos quais detinham os direitos patrimoniais ficassem em outras mãos que não nas suas, que resultou afinal em inesperados ganhos para os mesmos produtores. Isso começou a acontecer quando as redes de televisão e em seguida os distribuidores de áudio e vídeo para os mercados de consumidores começaram a explorar as riquezas do mundo dos arquivos de cinema e de som, demonstrando assim o princípio da justificativa econômica da preservação audiovisual. (EDMONDSON, 2013, p.95 )

A preservação audiovisual comercial das *majors* é uma atividade econômica realizada em larga escala, com altos investimentos, com o desenvolvimento de tecnologias específicas e que principalmente visa o potencial econômico. Mas essa não é a realidade do setor e da cadeia produtiva do audiovisual no geral. Pois as produções independentes, realizadas com fundos nacionais, incentivos fiscais, editais públicos, investidores privados, de várias partes do mundo, não estão prevendo a salvaguarda de suas produções. Visto que geralmente da parte da indústria “seus interesses tampouco coincidem sempre ou são compatíveis com os dos arquivos públicos. Frequentemente, tomam consciência tarde demais do valor de seus ativos para que possam preservá-los.” (EDMONDSON, 2013). Se de acordo aos costumes dos produtores existe a cultura de não valorizar a preservação como parte da cadeia produtiva audiovisual, por outro lado as instituições de salvaguarda sempre foram dependentes das atividades da indústria e do mercado, pois esses moldam as relações tecnológicas e de mercado:

Ao longo da história os arquivos se adaptaram constantemente a evolução do mercado. Eles não formam um grupo suficientemente importante para pesar nos programas de desenvolvimento das indústrias audiovisuais. A evolução dos formatos obedece a ditames comerciais, não a necessidade dos arquivos. (EDMONDSON, 2013, p.144).

Dentre as dependências geradas nas atividades de preservação relacionadas a indústria audiovisual e que afetam as instituições de salvaguarda estão: a produção de conteúdos em suportes digitais, a difusão e o acesso através do compartilhamento em rede, a digitalização do acervo e as constantes migrações de suportes. A difusão e o acesso são temas que acompanham as mudanças no contexto tecnológico, o uso do digital está forçando que programas de preservação pesquisem saídas tecnológicas e técnicas para a preservação e a difusão.

Para além dessa dependência com a indústria existe práticas sociais que buscam a circulação de produtos culturais, criando saídas para as questões de direitos autorais e patrimoniais. Dentro os fatores que contribuíram para isso está a digitalização de suportes, que permitiu que conteúdos que estavam antes longe do acesso do público comesçassem a circular, como por exemplo ocorre com obras disponibilizadas para downloads em fóruns virtuais sem fins lucrativos, que não cumprem licenças de direitos patrimoniais e autorais e que têm como filosofia o compartilhamento pela rede p2p ou outras.

Além disso, também entre as mudanças no mercado do audiovisual e nas práticas sociais estão a distribuição de forma legal e ilegal de cópias em diferentes suportes possibilitado pelo digital. Assim como, projetos comerciais de digitalização para home-vídeo (vídeo on demand, DVD, Blue-ray) e também programas temáticos de coleções de cinematecas, lançamentos em mostras ou catálogos de filmes.

A digitalização ainda possibilitou uma nova forma de interação entre instituição de salvaguarda e público: a difusão através da disponibilização de filmes (muitas vezes em qualidade não comercial) pelas instituições de forma gratuita em seus próprios websites e redes sociais. Esses fatos fizeram com que conteúdos que ficaram muito tempo escondidos em reservas técnicas e arquivos filmicos de instituições e estúdios fossem descobertos pelo público, pesquisadores, programadores de conteúdos e indústria:

O panorama hoje é bastante complexo. O arquivamento audiovisual acontece numa ampla gama de tipos de instituições e esta em constante desenvolvimento a medida que se expandem as possibilidades de distribuição, como o cabo, o satélite e a internet. Um crescente numero de produtoras e de redes de radiodifusão compreende hoje o valor comercial de proteger seu patrimônio e criam seus próprios arquivos. (EDMONDSON, 2013, p.95)

As instituições que compartilham seus acervos em redes sociais e páginas na web, geralmente disponibilizam obras em domínio público como solução para os direitos patrimoniais e autorais. A instituição *National Film Preservation Foundation*, possui em sua

página web um banco de dados onde disponibiliza muitos filmes digitalizados, como os pertencentes a série "Lost and Found", onde filmes dos E.U.A que foram perdidos e depois encontrados, são digitalizados e restaurados. Na página da instituição, ao lado da janela de *player* do vídeo, há uma nota técnica da obra, com informações sobre diretor, produtor, a cópia original e a cópia de preservação, a música e os processos técnicos da preservação do material. Ainda na página há um botão de doação para a fundação, que é destinada a preservação audiovisual, no início de cada título há um letreiro pedindo a doação.

O *Institute National de l'Audiovisuel*<sup>19</sup> é uma organização pública francesa com papel industrial, comercial e de preservação do patrimônio audiovisual nacional, através da depósito legal de programas audiovisuais e que são disponibilizados dentro do ambiente da internet para fins científicos, educacionais e culturais. Esta instituição é responsável pelo depósitos de seis canais franceses de televisão nacionais (públicos e comerciais) e cinco canais de rádio públicas. Dentre sua missão está disponibilizar materiais de qualidade de som e imagem no ambiente web. A instituição possui uma loja virtual para *downloads* de imagens e sons, que estão disponíveis para o público em geral, bem como é possível comprar CDs e DVDs publicados por INA (Institute National de l'Audiovisuel), o material também pode ser enviado por correio.

A *British Pathé Archive*<sup>20</sup> disponibilizou toda a sua coleção do arquivo cinematográfico, com 85 mil filmes históricos em alta resolução, para seu canal do YouTube. "Nossa esperança é que todos, em todo lugar que tenha um computador vai ver esses filmes e apreciá-los", declarou Alastair Branco, gerente geral da instituição. "Este arquivo é um tesouro incomparável no significado histórico e cultural que nunca deve ser esquecido. O *upload* dos filmes para o YouTube parecia ser a melhor maneira de ter certeza disso."<sup>21</sup>

Essas formas de disponibilizar acesso ou promover a difusão, além de dar acesso ao que estava escondido e muitas vezes negligenciado, também alerta para o fato de que os conteúdos disponibilizados são uma pequena parte de tudo o que foi produzido. Quando se volta o foco para os acervos disponibilizados e se questiona sobre o volume total de conteúdo audiovisual produzido, a constatação é que a maioria está se perdendo ou indisponível. Isso evidencia políticas de seleção e privilégios nas quais esses arquivos estão imersos; tais como direitos autorais, políticas públicas, políticas institucionais e sistemas de seleção, gestão, conservação, preservação e difusão, e que fazem parte dos processos responsáveis para que um filme chegue até os mais variados destinos.

<sup>19</sup> Website do Institute National de l'Audiovisuel. Disponível em: <http://www.ina.fr> Acesso em: set.2014

<sup>20</sup> Website da British Pathé Archive. Disponível em: <http://www.britishpathe.com>. Acesso em: agost.2014

<sup>21</sup> <https://britishpathe.wordpress.com/2014/04/17/british-pathe-releases-85000-films-on-youtube/>

Assim como o oposto, ou seja, a falta de políticas e sistemas também criam processos, muitas vezes invisíveis e esquecidos, que influenciam seu contexto. Visto que os materiais negligenciados, esquecidos, perdidos, em situação de risco, também operam informações correlatas de memórias e arquivos, que foram criadas durante o contexto original, que não são necessariamente os filmes em si, já que muitos não existem mais ou estão inacessíveis:

Eu não vou derramar lágrimas pela morte de cinema. Esta poderia ser a sua primeira chance real de ser levado a sério. Estima-se que cerca de um e meio bilhão de horas de visualização de imagens em movimento foram produzidos no ano 1999 , o dobro do número feito apenas uma década antes. Se essa taxa de crescimento continuar , três mil milhões de horas de visualização de imagens em movimento será feito em 2006 e seis bilhões em 2011 . Até o ano de 2025 , haverá algumas cem bilhões de horas dessas imagens para ser visto. Em 1895 , a proporção era de apenas acima de 40 minutos , e maioria disso está agora preservado. O significado é claro . Um bilhão e meio de horas já está muito além da capacidade de qualquer ser humano único : ele se traduz em mais de 171.000 de visualizações de imagens em movimento em um ano do calendário. Alguns podem dizer que uma boa parte desse valor é produzido por câmeras de vídeo monitoramento dos bancos e estacionamentos , mas eu não. Com ou sem monitores de segurança , o número total de imagens em movimento que estamos preservando hoje é infinitesimal em comparação com a produção comercial *mainstream*. Só na Índia várias centenas de filmes são feitos por ano e só uma pequena parte deles terminam nos arquivos. Televisão em países desenvolvidos é produzida em videotapes que são apagados todos poucos meses. (USAI, 2001, p.111)

Desse modo, os arquivos analógicos necessitavam de um mediador e topografia físicos, um lugar de moradia, como cinematecas e arquivos filmicos de estúdios (a presença física para se efetuar a conservação e acessar o conteúdo audiovisual não disponibilizado pelo mercado do home-vídeo), atualmente os processos que fazem parte da pós-produção, como exemplo a telecinagem e a digitalização, estão migrando o conteúdo audiovisual originalmente fotoquímico para suportes e plataformas digitais. Ao mesmo tempo, o cenário é de intensa produção digital, ou seja, arquivos criados digitalmente, sem matrizes correspondentes analógicas. A mudança é vista nas formas de armazenamento e difusão, a partir da criação de banco de dados, além de softwares para criação de repositórios e da possibilidade de acesso através da rede de internet. Também nota-se a vontade de criar condições para o acesso qualificado do público, através das possibilidades de criar remixes com os conteúdos, na interatividade com os materiais audiovisuais, no surgimento de colecionadores digitais, bem como nas ferramentas de restauração, no compartilhamento e na formação de redes.

### **Mal de Arquivo**

Essas mudanças políticas, culturais, técnicas, esses sismos expostos acima, podem ser refletidos a partir da considerações realizados por Jacques Derrida, na conferência “Mal de

Arquivo – Uma impressão freudiana”<sup>22</sup>, onde a partir de questões políticas e técnicas do arquivo, ele expõe a ligação desses fatos em Sigmund Freud e na fundação da psicanálise. A conferência é referenciada nesse trabalho, por sua introdutória sobre o futuro da arquivística no atual contexto de hibridismo analógico e digital: essa introdução é uma análise dos caminhos do arquivo de forma técnica e política nas instituições, disciplinas e teorias das ciências humanas. A respeito do arquivo na era digital e dos apontamentos apresentados na introdução de *Mal de Arquivo*, o pensador esclarece:

Eu teria adorado dedicar toda a minha conferência a esta *science-fiction* retrospectiva. Teria adorado imaginar com vocês a cena deste outro arquivo depois do sismo e no a posteriori dos seus “aftershocks”. Pois é no que estamos. Como não posso fazê-lo devido a organização ainda arcaica dos colóquios, do tempo e do espaço de que dispomos, limito-me a uma declaração de princípio: este sismo arquivável não teria limitado seus efeitos ao registro secundário, a impressão e a conservação da história da psicanálise. Teria transformado inteiramente esta história e no interior mais inicial de sua produção, nos seus próprios eventos. É outra maneira de dizer que o arquivo, como impressão, escritura, prótese ou técnica hipomnésica em geral, não é somente o local de estocagem e de conservação de um conteúdo arquivável passado, que existiria de qualquer jeito e de tal maneira que, sem o arquivo, acreditaríamos ainda que aquilo aconteceu ou teria acontecido. Não, a estrutura técnica do arquivo arquivante determina também a estrutura do conteúdo arquivável em seu próprio surgimento e em sua relação com o futuro. O arquivamento tanto produz quanto registra o evento. É também nossa experiência política dos meios chamados de informação. (DERRIDA, 2001, p.28)

“O arquivamento tanto produz quanto registra o evento. É também nossa experiência política dos meios chamados de informação” (DERRIDA, 2001, p. 29). Essa afirmação sobre o registro e produção dos eventos através do arquivo e do arquivamento é o ponto forte da introdução dessa conferência. Desse modo, é pertinente, para entender e contextualizar as ações por de trás da ciência dos arquivos e da políticas em torno disso, voltar aos costumes e práticas que ocorreram na história das sociedades ocidentais, visto que os modos de organização de documentos na Grécia antiga são refletidos até hoje na cultura de uma modo geral. A partir disso, vale lembrar que na Grécia antiga existia o *arkheion*, a Casa dos Arcontes. Os arcontes eram os guardiões dos arquivos, responsáveis pela segurança física do depósito de documentos oficiais, de seus suportes e pela interpretação dos documentos. Na casa residiam os magistrados, cidadãos que detinham o poder político, representavam a lei e tinham a autoridade reconhecida publicamente. De acordo com Derrida, para a lei ser executada através do arquivo era necessário lugar, guardião e localização; e os “documentos

<sup>22</sup> Conferência pronunciada em Londres, no dia 5 de junho de 1994, no colóquio internacional "Memória, a questão dos arquivos", organizado por René Major e Elizabeth Roudinesco e patrocinada pela Sociedade Internacional de História da Psiquiatria e da Psicanálise, do Museu Freud e do Instituto de Arte Courtauld. In DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Tradução Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.



nunca podiam prescindir de suporte e nem residência”. Desse fato surgiu a necessidade de até os dias atuais existir uma estrutura centralizada para depósito dos arquivos.

Portanto, Arquivo vem da palavra Arkhe, que além da caso dos arcontes, significa também lugar e comando. Essa concepção do arquivo nasceu do cruzamento entre o topológico e o nomológico, lugar e lei, suporte e autoridade. “É preciso que o poder arcôntico que concentra também as funções de unificação, identificação, classificação, caminhe junto com o que chamaremos o poder de consignação”. (DERRIDA, 2001, p.13). A esse poder, Derrida chamou de princípio arcôntico, aspecto de reunião, visto que num arquivo nunca deveria ocorrer a dissociação absoluta, a heterogeneidade ou um segredo que separe essa associação. “*Corpus* Único em um sistema ou uma sincronia na qual todos elementos articulam a unidade de configuração” (DERRIDA, 2001, p.14).

Desse modo, toda aplicação do arquivo diante dessas características citadas sobre a origem da arquivística, sofre um sismo, um abalo conceitual, quando se expõem as leis, os privilégios e os direitos que fazem parte do poder arcôntico. Incluindo as relações entre Estado e direitos civis, entre o secreto e não-secreto, privado e público, direitos de propriedade, de acesso, de publicação, de reprodução, processos classificatórios e de ordenação. “Em todos estes casos os limites, as fronteiras, as distinções terão sido sacudidas por um sismo que não poupa nenhum conceito classificatório e nenhuma organização do arquivo. A ordem não esta mais garantida.” (DERRIDA, 2001, p.15)

Para Derrida, em direção oposta ao princípio de consignação (Poder Arcôntico), em “*Mal Estar na Civilização*” Sigmund Freud revela uma força de destruição pela qual seria conduzida a civilização, de nome *Ananke*, a necessidade invencível, que estaria ligada a uma pulsão de morte, agressão e destruição, que destrói seus arquivos antes mesmo de produzi-los. Essa força " trabalha, mas uma vez que trabalha sempre em silêncio, não deixa nunca nenhum arquivo que lhe seja próprio. Ela destrói seu próprio arquivo antecipadamente, como se ali estivesse a motivação de seu movimento mais característico” (DERRIDA, 2001, p.20). Essa pulsão leva ao esquecimento, a amnésia, a aniquilação da memória como *mneme* ou *anamnesis*, “pois o arquivo não será jamais a memória nem a anamnese em sua experiência espontânea, viva e exterior” (DERRIDA, 2001, p.22).

O fato do arquivo não ser jamais a anamnese espontânea o torna hipomnésico, necessitando um espaço exterior (suporte) para imprimir sua consignação e possibilitar sua repetição, reimpressão, continuidade, assim como por exemplo ocorre com a necessidade constante de mudança de suportes num arquivo. Paradoxalmente o **arquivo** trabalha sempre *a priori* contra si mesmo: é da destruição que surge a necessidade do arquivo, da ameaça de

destruição. Lembrar é esquecer. Sem um lugar exterior (suporte) que assegure a possibilidade de repetição, memorização, reprodução ou da reimpressão não existe arquivo. “O arquivo tem lugar em lugar da falta originária e estrutural da chamada memória” (DERRIDA, 2001, p.22). A acumulação exaustiva de dados e arquivos que marcam a civilização, evidencia a fragilidade de articular uma memória voluntária, uma anamnese espontânea, de tal forma que os arquivos desmascaram a artificialidade do poder arcôntico e da narração vigente da história. Isso ocorre ao se expor essa pulsão de destruição e a partir da irrevogável necessidade de existir um lugar exterior, de um suporte para que aquela história ou fato narrado seja criado, lembrado e transmitido.

No capítulo intitulado de “Enxergo” aparecem os termos arquivamento, conservação, repetição, reimpressão, memorização, reprodução, unificação, identificação, classificação, acesso, publicação, ordenação, depósito, registro, mas não se refere a palavra preservação. Mas essa palavra e atividade esta intrínseca em todos os outros conceitos. Somente a preservação e o poder arcôntico podem garantir o “princípio de consignação”, o “*corpus unico* do arquivo. (DERRIDA, 2001, p. 14)

As transformações em cursos dessa revolução técnica do arquivo estão abalando todas as fronteiras da produção, impressão, conservação, preservação. “Não se vive mais da mesma maneira aquilo que não se arquivava da mesma maneira. O sentido arquivável se deixa também, e de antemão co-determinar pela estrutura arquivante. Ele começa no imprimente” (DERRIDA, 2001, p.31).

A partir da análise propiciada pelo pensador francês, é possível refletir: se não se vive mais da mesma maneira aquilo que não se arquivava da mesma maneira, o que muda quando não se tem exclusivamente um depósito centralizado de arquivos físicos, catalogados, organizados e gerenciados dentro dos padrões internacionais de normatização, mas também um repositório com dados numéricos, digitais, com informações localizadas em datacenters? O que se transforma quando “não há mais elemento material a explorar: não se poderá mais apreender um documento pelo tato, manipulando-o ou examinando-o, nem ter a experiência de sua reprodução pela tecnologia original?” (EDMONDSON, 2013) O que ocorre quando no processo de envelhecimento da imagem não será mais prioritariamente o abaulamento do rolo de negativo fotoquímico? Ausência do papel para suporte de registros? O que muda com a introdução do digital?

De modo geral muitas coisas mudam referente a introdução do cinema numérico (digital) junto ao fotoquímico, mas em relação a preservação, conservação e difusão audiovisual, as características principais da arquivística, consolidada desde da Grécia antiga

sofrem alterações: a exigência de centralização não é mais necessariamente em um lugar e localização físicos, únicos e específicos, podendo estar um acervo localizado em um banco de dados, mas ao mesmo tempo disponível em rede em diferentes localidades. Devido a isso, a topologia e a topografia não são mais o que denominam a autenticidade, autoridade e lei de um arquivo, já que a disponibilização em bancos de dados, em redes de internet, a migração de suportes e o compartilhamento são procedimentos já adotados ou em vias de adoção pelos arquivos públicos ou privados. Dessa maneira, existe a transferência e o trânsito de informação entre arcontes de diferentes instituições, também entre arcontes e usuários de acervos, assim como entre produtores e usuários e entre produtores e arcontes. Como exemplo, em relação a questão da topografia, no analógico existia apenas uma centralização e localização física, mas como exposto acima algumas instituições, como *National Film Preservation Foundation*, *British Pathé Archive*, estão disponibilizando seus acervos na internet, através de seus próprios websites ou do serviço do *youtube*. Além disso a migração de suportes mostra-se como uma necessidade para o não desaparecimento desses arquivos, como consequência o original não é mais o que necessariamente garante o poder e autoridade de um documento, questão que já tratada em relação reprodutibilidade técnica da arte desde século passado.

Desse modo, se no sistema analógico as iniciativas das instituições eram isoladas e as diferenças entre suportes (papel, filme, fotografia, fita magnética, disco óptico) faziam com que cada instituição ou arquivo tivesse seu próprio repositório, no contexto atual o desejo é que isso se altere e a palavra de ordem é rede. As iniciativas caminham para a unificação e integração cada vez maior de acervos, criando-se redes interconectadas, o que Derrida denominou princípio arcôntico, o "corpus unicus" do arquivo. Essa se consolida como alternativa para os riscos trazidos pela tecnologia digital de acordo ao seu armazenamento, preservação e recuperação de informações. A possibilidade de integração dos acervos de diversas instituições trazida pela idéia de rede e pela tecnologia digital, surge como alternativa para suprir as futuras fragmentações nos acervos, para evitar o risco da falta de comunicação entre os diversos conteúdos, provocada pela ausência de padronizações e da interoperabilidade técnica.

Algumas experiências de integração de acervos já podem ser encontradas na Europa e nos Estados Unidos da America como a rede Europeia<sup>23</sup> e a DLPA (Digital Public Library of America)<sup>24</sup>, iniciativas que o governo do Brasil tem como referência. Consequentemente,

---

<sup>23</sup> Rede EUROPEANA. Disponível em: <http://www.europeana.eu> Acesso em: nov.2014

<sup>24</sup> Rede DPLA. Disponível em: <http://dp.la> Acesso em: agos.2014

governos de vários países, entre eles o Brasil, buscam usar as possibilidades trazidas pelas redes de alta velocidade. As necessidades são de sistematização, unificação, identificação, catalogação padrão e protocolos, entre os arquivos que estão espalhados. As iniciativas seguem uma lógica de bancos de dados na estruturação e recuperação do conteúdo. Valendo-se de formatos para comprimir informação, sistemas de busca, introdução de licenças contratuais de Direitos Autorais nas ações de difusão e ao acesso aos bens culturais.

No Brasil existe, algumas iniciativas relacionadas à pesquisas e ao desenvolvimento de tecnologias e de serviços de preservação digital, assim como ações referentes a digitalização, a integralização de acervos e as respectivas políticas públicas para sistemas de informação e de acervos digitais. Entre essas iniciativas existe as executadas pela Rede Nacional (RNP), que entre outras atividades, desenvolve tecnologias em rede para difusão e preservação de conteúdos digitais. Dentre os projetos na área cultural da RNP estão o Centro de Referência Audiovisual (CRA), realizado junto a Cinemateca Brasileira e o Projeto Rede de Cinemas desenvolvido junto ao Ministério da Inovação, Ciência e Tecnologia e ao Ministério da Educação. Outra iniciativa nesse sentido é a Rede Cariniana, que pertence ao Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia, uma rede de serviços de preservação digital de documentos eletrônicos brasileiros, com o objetivo de garantir seu acesso contínuo a longo prazo. A Rede Cariniana estabelece parceria com as Universidades e dentro das linhas de pesquisa está a de Patrimônio Artístico, Audiovisual e Sonoro.

### **Preservação Proliferativa**

As atividades de armazenamento, conservação, preservação e difusão, passam de uma relação de protocooperação para a de simbiose, misturam-se de forma vital, estabelecendo uma simbiose eletrônico-digital. O desejo agora é que o poder arcôntico se estabeleça no seu mais alto grau de unificação, *corpus* único de um conjunto de arquivos. Sobre a centralização, integralização e a lógica do algoritmo e do banco de dados Quaranta cita:

Memórias que até recentemente poderiam ressurgir apenas em nossos sonhos, ou com a intervenção providencial de uma santa ou ainda com os serviços profissionais de um psicanalista, agora podem confundir os sonhos dos outros e se encontram a mercê dos caprichos de outra memória: a do mecanismo de busca, com sua compulsão censória. O mecanismo de busca é o equivalente ao novo superego, e sua compulsão censória. O compartilhamento de dados - isto é, o fato de que uma memória pessoal possa ser recuperada, manipulada e usada por outros- é apenas um lado da história, e o menos problemático. O outro é que nossa memória pessoal e coletiva é regulada e controlada pela lógica do algoritmo e do banco de dados e, assim, torna-se parte de um enorme arquivo que é antes e acima de tudo um sistema de poder (QUARANTA, 2011 apud HEFFNER)

Se por um lado existe esse movimento conservador que é radical no sentido de criar um grande arquivo com todos os sub-arquivos, que antes não dialogavam, e colocá-los em consignaço, reunião, que assegure a possibilidade da memorizaço, repetiço, da reproduço unificada entre os variados acervos, arquivos, museus e instituiçoes de diferentes suportes. Por outro lado, pode-se dizer que o poder arcôntico é desconstruído pelos “surfistas profissionais”, conforme a apropriada expresso de Quaranta; surgindo os novos colecionadores que desestabilizam a consignaço e desfazem a reuniço institucional dos arquivos, ao se apropriarem de imagens de baixa qualidade ou da difusço para remixar, reorganizar, criar coleçoes particulares ou dar um novo sentido a antigos conteúdos:

eles preservam essas memórias, mas de forma não natural, uma vez que aqueles que os desenharam descuidadamente confundiram memórias com informaço. Além disso, aqueles que gerência bancos de dados são investidos de enorme poder, não porque sabem tudo sobre nós, como a paranóia de privacidade teme, ou porque podem nos impedir de recuperá-la de qualquer outra forma a exceço do “estou com sorte”. São eles, e não mais nós, que decidem o que podemos esquecer e que devemos lembrar. Neste ponto, a função social extraordinária dos chamados “surfistas profissionais” entra em jogo. Refiro-me a esta vasta comunidade de pessoas que coleta, reorganiza, vota, rotula, remixa, manipula e redistribui o conteúdo da internet. É sua tarefa reintroduzir o elemento humano na gestão de uma memória exteriorizada. Além disso, em última análise, cabe a eles lutar contra o sistema de poder que lhes proporciona a força vital, dia após dia, não para destruir esse sistema, por qualquer meio, mas para redirecioná-lo, discipliná-lo e torná-lo menos matemático e mais aleatório. Em uma palavra, eles precisam adaptá-lo a memória humana, invertendo a dinâmica descrita pelo Professor Parda.(...) o que significa que é a comunidade -mais do que o algoritmo - que organiza e gerência sua própria memória. (QUARANTA, 2011 apud HEFFNER)

O hibridismo de tecnologias audiovisuais analógicas e digitais no contexto das redes presentes na internet cria duas forças distintas relacionadas a preservaço, que se contrapõem e que também em alguns momentos dialogam: é possível identificar um movimento institucional de preservaço, conservaço e difusço audiovisual que tem na linha de frente instituiçoes, governos e setores privados, assim como é possível identificar um movimento que surge a partir do açço de usuários da rede, amadores, colecionadores privados.

Os efeitos do “Mal de Arquivo”, expostos acima, fazem parte da característica da preservaço audiovisual institucionalizada, pois há a necessidade de uma reuniço dos arquivos dentro de um contexto e de leis e políticas que se aplicam ao acervo contra a destruiço e desaparecimento natural que atinge todos os arquivos. Já a preservaço proliferativa, não se dá de forma institucionalizada, não é possível sistematizar ou antecipar os processos, ela ocorre de forma espontânea, o oposto da preservaço institucional que ocorre pelo agenciamento e estabelecimento de regras.

## PARTE 2- Captatio Benevolentiae

"A crise concreta da arte na nossa época é, na realidade, uma crise da poesia, da "poiesis", pergunta-se se haverá "uma zona (a qual permanece ainda na sombra) onde a actividade produtiva do homem se possa reconciliar consigo mesma" (Agamben, 1996: 103) .

A reflexão teórica desenvolvida até agora faz parte intrínseca dos objetivos específicos imprescindíveis para a realização do objetivo geral. De modo que, inspiradas no livro de Walter Benjamin, "Magia, Técnica, Arte e Política", acreditamos que os limites excessivos e as fronteiras rigorosamente demarcadas entre técnica, arte e ciência são politicamente perigosos. Uma linguagem filosófica e reflexiva não deve impedir a realização e coexistência numa mesma pesquisa de uma linguagem dentro dos limites exigidos pela técnica, ambas reflexões podem dividir o mesmo espaço. A arte não é feita só de metáforas e de abordagens críticas, filosóficas e políticas sobre a estética, mas também de situações pragmáticas, pontuais e demandas técnicas. Esse fato torna-se maior referente ao cinema, que teve seu ápice na revolução industrial e é totalmente dependente das máquinas; visto que o surgimento e expansão no século XX do design, da produção abundante da imagem tecnicamente reproduzível (fotografia, cinema, vídeo, imagem digital) e ainda, das chamadas "artes eletrônicas e digitais", são hoje processos de grande importância na cultura contemporânea. Desse modo, a divisão valorativa entre linguagem técnica e reflexão filosófica e estética é uma abordagem muito perigosa em relação à profundidade crítica e política de qualquer pesquisa ou trabalho acadêmico, como exemplo temos todas as relações entre a matemática, a oratória, a arquitetura com a filosofia grega, também as relações entre *ars* e *techné*, além de muitos outros exemplos na história da arte que problematizaram esse tema. Dessa forma, a relação entre o gesto técnico e o gesto artístico tem estado no centro de inúmeras reflexões e debates, mesmo assim artistas, professores, pesquisadores, desconhecem o próprio meio em que habitam, criando projetos e laboratórios, mas desmerecendo e ignorando os contextos técnico e tecnológico que estão inserido, crendo que a arte é feita apenas de inspirações românticas. Sendo assim, esses primeiros capítulos de reflexão teórica são para evitar a ingenuidade de acreditar que a preservação institucional e as mudanças que estão ocorrendo não necessitam de uma reflexão política e filosófica aprofundada, mas também é necessário lembrar que algumas pessoas fazem o trabalho que é visto como técnico, não artístico, burocrático e institucional e que isso está intrínseco ao meio artístico e a essa reflexão crítica. Nenhuma reflexão crítica, estética e filosófica é possível sem o conhecimento da técnica, autores como Walter Benjamin, Epstein, Eisenstein, Bazin, entre tantos, foram profundos

conhecedores da técnica, dos aparatos técnicos, do funcionamento dos sistemas da cultura e da arte que estavam inseridos. E foi apenas por estarem munidos desses conhecimentos que esses autores puderam formular teorias e filosofias importantíssimas para seu tempo.

Como as mudanças expostas nessas primeiras páginas em relação às práticas de preservação e arquivamento são extremamente recentes, optamos em expor pesquisas e iniciativas que ainda estão em seus projetos pilotos. Dessa forma, não é possível encontrá-las em livros, artigos ou sistematizadas. Muitos dos procedimentos e experiências que estarão dispostos no trabalho foram selecionados por se apresentarem como formas e alternativas de investigação e pesquisa para o curso de cinema da UFSC. Esses conhecimentos tiveram que ser obtidos através da transcrição de eventos, vivências em conferências e entrevistas, já que são os primeiros passos de experimentos e alternativas, principalmente sobre preservação e arquivamento digital.

Um fato importante que deve ser ressaltado é que esse é um trabalho de graduação sobre um tema totalmente novo, que ainda não possui sedimentação teórica, por esse motivo entendemos que é importante a descrição dos programas e pesquisas permitindo ao leitor fazer a relação com a parte reflexiva do trabalho. É necessário o descobrimento desses conhecimentos, de uma forma que talvez possa ser acusada de pragmática e técnica, para tatear as previsões de mudanças e as intervenções temporárias dessas transformações que estão em curso. A intenção é possibilitar futuras abordagens teórico-filosóficas dentro de metodologias que não colocam em pacotes diferentes magia, técnica, arte e política, como fizeram Walter Benjamin e Derrida, entre outros.

Nesse sentido, as tensas relações entre *ars* e *techné* nos fazem acreditar que um primeiro passo para o curso de cinema da UFSC é se posicionar política e pedagogicamente frente a essas questões ( problemática que vai além de estar ciente dos efeitos do Mal de Arquivo e das ligações políticas e sociais que trazem um acervo), a partir do confronto com o que está no interior desses processos. Ou seja, com conhecimento técnico dos procedimentos por detrás dessas atividades e das políticas públicas do setor. Dessa forma, o curso de cinema estará apto a responder e desenvolver não só as demandas do Ministério da Educação e dos fóruns e entidades de cinema universitário, mas também aos questionamentos éticos e às transformações políticas em curso no mundo.

## **2. Motivações para pesquisas de preservação para o Curso de Cinema da UFSC**

O interesse em pesquisas para criar um acervo para o Curso de Cinema da UFSC

nasceu mais da vontade de poder intervir e atuar em um acervo audiovisual, do que da preocupação em si com o futuro dos conteúdos produzidos pelo curso. O desejo de literalmente botar a mão na massa em um acervo foi o motivo principal; e a característica do acervo ser totalmente digital pareceu um desafio maior. Por esse fato, nos primeiros passos da pesquisa e pela falta de conhecimentos e acesso a bibliografias específicas, ingenuamente ao ter acesso ao material comecei a fazer experimentos de migrações, conversões de formato e uploads do material na página do Repositório Institucional da Universidade Federal de Santa Catarina. O conhecimento que foi sendo adquirido mostrou que essas ações eram esforços dispensáveis, visto que antes de poder "botar a mão na massa", existem vários fatores e exigências de ordem institucional que necessitam urgentemente serem resolvidos e que fogem ao meu campo de atuação. Como por exemplo, a criação de um plano de preservação, a organização institucional em relação ao acervo, um regimento de TCCs que contemple de forma responsável essa questão, além de o estabelecimento de normatizações técnicas para as produções do curso de cinema. Assim, nesse trabalho, optou-se pela abordagem dessas questões, já que as tentativas de ações efetivas não provocaram efeitos reais, como foi visto durante os dez anos do curso de Cinema.

Desse fato, foi decidido fazer um levantamento básico sobre a atual situação, com a criação de dados e de variáveis de trabalho, para que possam ser executados procedimentos institucionais. A realidade é que desejava muito poder agir sem passar pelas burocracias institucionalizadas e não depender de outras pessoas, mas como pontua Ray Edmondson, um dos maiores estudiosos da arquivística audiovisual e autor do livro "Filosofia e princípios da arquivística audiovisual", por uma questão de **ordem institucional** não é possível fazer isso sem passar pela coordenação do curso de cinema, pela criação de um conselho e o estabelecimento de políticas; princípios que também foram ressaltados por uma das mais importantes referências viva em preservação audiovisual do Brasil, Hernani Heffner. Além do fato de nos cursos de ensino superior em audiovisual o MEC exigir a organização das produções e a disciplina de preservação (pontos falhos aos quais o Núcleo Estruturante Docente e a coordenação do curso de cinema da UFSC devem estar atentos). Sobre isso Edmondson discorre:

Na ausência de políticas e regras claramente estabelecidas, a tomada de decisões corre o risco de se tornar arbitrária, contraditória e escapar a qualquer controle. As políticas servem de guias e estabelecem restrições, o que é duplamente útil. Na falta de documentos que definam os princípios de seleção, incorporação e preservação de um arquivo, o grupo que o apoia não terá nenhuma garantia da competência do arquivo para reunir e preservar seu acervo. Além disso, a formulação de políticas permite aos arquivos avaliar suas próprias competências, assim como suas práticas e seu rigor intelectual<sup>78</sup>.(EDMONDSON, 2013)



Por tais motivos, na segunda parte desse trabalho serão expostos as metodologias e os resultados realizados na pesquisa de iniciação científica sobre o acervo do curso de cinema da Universidade Federal de Santa Catarina e sobre o uso de repositórios digitais para a difusão e preservação audiovisual. Essa segunda parte terá uma linguagem descritiva de processos que estão ocorrendo e que têm relação com a preservação audiovisual de cursos de ensino superior, mas acima de tudo têm relações com novas ordens institucionais, políticas e programas de governo relevantes para a preservação digital. A intenção é que essa exposição possa servir de norte para futuras pesquisas e ações no referido curso de cinema.

## **2.1- O contexto do curso de cinema da UFSC**

A reflexão crítica iniciada nos capítulos anteriores torna-se pertinente em relação ao objetivo geral desse trabalho que é analisar e disponibilizar saberes para a construção de um plano de preservação para o curso de Cinema da UFSC; visto que o contexto apresentado reflete diretamente nos cursos de audiovisuais do Brasil, pois, pelo fato de intensa produção, os tipos de acervos que existem são muito dinâmicos e estão sempre em ressonância com as transformações que estão ocorrendo no setor do audiovisual.

O curso de cinema foi iniciado em 2005 e seu contexto tecnológico é a produção digital. O desenvolvimento do curso acompanhou o início da popularização de câmeras digitais de alta resolução, a explosão da edição, da cultura do remix de vídeos e a introdução em massa do audiovisual na rede de internet. Essas mudanças trazidas pelo digital fizeram com que o Curso de Cinema da UFSC fosse introduzido no contexto apresentado nos primeiros capítulos desse trabalho, o chamado de dilema digital em relação a preservação audiovisual. Visto que os acontecimentos discutidos nos primeiros capítulos deste trabalho, como foi exposto acima, refletiram-se diretamente nas práticas de todas as instituições de arquivos, entre eles os arquivos audiovisuais.

No curso de cinema da UFSC atividades relacionadas à arquivística e à preservação audiovisual de modo institucional não existem de modo efetivo na rotina da carreira de estudos, nos planos pedagógicos, assim como também não estão presentes no currículo, ou seja não há nenhuma ação no sentido da preservação dos conteúdos produzidos, possuindo apenas uma reunião, não sistematizada e não completa, de Trabalhos de Conclusão de Curso, todos armazenados em discos ópticos.

### **3. Preservação Audiovisual no Curso de Cinema da Universidade Federal de Santa Catarina: Metodologia de Pesquisa.**

A atenção ao acervo do curso de cinema surgiu do interesse pelo tema preservação audiovisual e memória, porém ao decidir abordar esse tema tive dúvidas como pesquisar, visto que não tive nenhuma disciplina específica sobre preservação audiovisual durante o curso, além de que o tema abrange outros campos, como a ciências da informação, arquivologia, ciências da computação, políticas públicas, entre outros, e a literatura sobre preservação audiovisual digital é muito recente.

Por isso, o tipo de pesquisa escolhida para o trabalho foi a pesquisa aplicada, com vistas a investigar quais são os procedimentos necessários para efetuar a preservação dos conteúdos produzidos pelo curso de cinema da Universidade Federal de Santa Catarina; para que os conhecimentos adquiridos fossem utilizados para aplicação prática e voltados para a solução de problemas relacionados ao arquivamento, conservação, preservação e difusão do trabalhos realizados no curso de cinema. A pesquisa também foi exploratória por fazer levantamentos bibliográficos de difícil acesso e entrevistas sobre temas muito recentes. Além disso a pesquisa foi qualitativa e descritiva.

O problema encontrado foi a ausência de ações relacionadas à preservação, sistematização e difusão dos conteúdos produzidos pelo curso de cinema da Universidade Federal de Santa Catarina; além da presença de irregularidades em relação à demandas das diretrizes curriculares do MEC e das recomendações do FORCINE- Fórum Brasileiro de Ensino de Cinema e Audiovisual.

Diante desse quadro, as hipóteses levantadas foram que um levantamento qualitativo básico preliminar da situação atual dos TCCs possibilitaria em um primeiro momento iniciar a discussão a respeito da problemática destacada acima; ensejaria a criação de um plano de preservação; e que o oferecimento do conhecimento obtido com o levantamento de pesquisas, ferramentas e projetos que estão ocorrendo no Brasil e no mundo, impulsionaria o curso de cinema da UFSC a buscar soluções frente à ausência de ações relacionadas à preservação e adequação às diretrizes do MEC.

O objetivo geral da pesquisa foi realizar uma descrição técnica do contexto dos TCCs audiovisuais, além de realizar um mapeamento quantitativo do material com indicações básicas para os primeiros procedimentos em relação a uma construção futura de um acervo. além de efetuar uma compilação de ferramentas, pesquisas e conferências sobre repositórios e serviços digitais que estão disponíveis ou em construção, em destaque foi investigado o serviço oferecido pela UFSC, chamado Repositório Institucional.

A coleta de dados da pesquisa foi pautada na análise do conjunto de trabalhos de conclusão de curso: como são cancelados, como são armazenados, se existe catalogação, indexação, padronização técnicas, em quais formatos e suportes são entregues e a realização de um mapeamento dos trabalhos entregues. O referencial teórico do trabalho se deu a partir da bibliografia especializada em preservação, a maioria dos textos disponíveis na internet; entrevistas com profissionais da área; participação em eventos relacionados ao tema; e a transcrição do áudio desses eventos

Desse modo, foi decidido fazer um levantamento básico sobre a atual situação dos trabalhos de conclusão de curso audiovisuais, enumerando alguns pontos referentes ao contexto em que estão inseridos, para que isso possa ser transformado em dados. Visando que, a partir da criação de dados e de variáveis de trabalho, possam ser executados procedimentos de ordem institucional.

Assim, em setembro de 2012 me inscrevi no Programa Bolsista Voluntário em Iniciação Científica, com a pesquisa intitulada: "Repositório Audiovisual do Curso de Cinema da UFSC" sob a orientação do prof. Clélia Maria Lima de Mello e Campigotto. A motivação da pesquisa veio de questões relacionadas a arquivística e preservação audiovisual e o futuro do acervo de TCCs do curso de cinema. A partir disso, realizei a pesquisa aplicada, como etapa de investigação da Iniciação Científica, sobre o Repositório Institucional da UFSC, pois constatei que Repositórios Digitais em rede para preservação estavam sendo usados e pesquisados em diversas instituições. Dessa forma, experimentei o serviço disponível na Universidade, o Repositório Institucional da UFSC e o software usado por ele, chamado **Dspace**, software livre desenvolvido pelo Massachusetts Institute of Technology (MIT) e Laboratórios Hewlett-Packard.

A pesquisa aplicada além de tratar do Repositório Institucional investigou:

1. Critérios e procedimentos para a preservação audiovisual à longo prazo, de acervos e arquivos digitais em coerência com as políticas públicas.
2. Aptidões e formações necessárias para a preservação e gestão de arquivos audiovisuais digitais.
3. s e planejamentos necessários para efetuar a preservação audiovisual no curso de Cinema da UFSC.
4. Difusão dos trabalhos do Curso de Cinema da UFSC.

5. Indicações para um plano de preservação digital do Curso de Cinema.

6. Preservação e direito autoral.

### **3.1 Contexto do Acervo de TCCs do Curso de Cinema da Universidade Federal de Santa Catarina**

Durante a pesquisa levantou-se as características contextuais em que os TCCs do curso de cinema estavam inseridos, bem como a infra-estrutura e as políticas empregadas.

Constatou-se que:

- ≡ Não há cinemateca, videoteca ou midiateca.
- ≡ Não existe uma reserva técnica para possíveis matrizes.
- ≡ Não há espaço físico razoável disponível para armazenar o material entregue pelos alunos.
- ≡ Inexiste catalogação dos trabalhos de acordo com os padrões da arquivística audiovisual.
- ≡ Não há instruções aos professores e alunos sobre a preservação digital dos materiais.
- ≡ Faltam critérios para a entrega e chancelamento do material recebido.
- ≡ Falta de critérios (normalização técnica) para os padrões de saída dos TCCs.
- ≡ Os materiais entregues pelos alunos estão em uma estante dentro da secretária.
- ≡ Os TCCs audiovisuais são entregues sem nenhuma descrição técnica.
- ≡ Os arquivos não são replicados - apenas uma cópia.
- ≡ Os trabalhos audiovisuais são armazenados somente em discos ópticos (DVD);

Ate aquele momento, não havia nem mesmo o mapeamento dos trabalhos audiovisuais em relação aos trabalhos discursivos. Diante desse quadro, foi possível realizar as seguintes ações:

- ≡ Organização em prateleira, do material, fisicamente por ano de apresentação,
- ≡ Organização do material em uma planilha por ano de apresentação,
- ≡ Levantamento dos TCCs com mídia em relação aos somente discursivos,
- ≡ Verificação da integridade das mídias (DVDs)

- ≡ Catalogação e **indexação** de alguns trabalhos para estudar modelos
- ≡ Verificação dos TCCs faltantes.

No levantamento do Trabalhos de Conclusão de Curso audiovisuais em relação aos somente escritos constatou-se que, em nove anos de existência do curso, quase metade dos alunos apresentaram trabalhos audiovisuais. O levantamento final ocorreu em maio de 2014. Foram apresentados 88 Trabalhos de Conclusão de Curso, sendo 45 títulos audiovisuais.

**Tabela 1: Trabalhos de Conclusão de Curso com produtos e títulos audiovisuais apresentados no período compreendido entre os anos 2008 a 2013 pelos alunos matriculados no Curso de Cinema da UFSC.**

Aluno(a)	Título do TCC	Ano/ TCC	Formato
Carolina da Silva Gesser	As chaves, o Mímeógrafo e a Prova de Matemática	2008	DVD
Alessandra Collaço da Silva	Cinema e Educação: Uma experiência na “Escola da Ilha”	2009	DVD
Eveline Leite	O Banquete	2009	DVD
Lourenço Sant’Anna de Araújo	Pré-produção	2009	DVD
Joana Bedin Silva	Não Há	2009	DVD
Renan Blah C. Fontoura	Intercambista	2009	DVD
Bruno Aguilera	Viagens Partidas	2010	DVD
Carla Alice Apolinário Italiano	Retorno	2010	DVD
Christian Abes	Quando você me olha	2010	DVD
Denise Szabo	Clepsidra	2010	DVD
Fábio Menezes	Notas do Itinerário: A realização de Adeus, Thierry	2010	DVD
Felipe Mendonça Moraes		2010	DVD
Francisco Orlandi Neto	Reflexões acerca do Curta em Vídeo “O trabalho final”		
Karina Kopko			
Luiza Kemp de Mattos	Olhos Abertos para ouvir: Memorial Reflexivo	2010	DVD
Naara Fontineli dos Santos	Rumo ao Norte	2010	DVD
Saulo França Rosa	Outra Margem	2010	DVD
Fernando Tefliglio Tomaz			
Halina Hardman	Procura-se uma secretária	2010	DVD
Natália Pinto Petrechen			
Daniel Kroll	Sem retorno	2010	NL
Fabiane da Silva de Souza	Amores suspensos: reflexões	2011	
Luísa Madureira Novo	Memorial reflexivo sobre o Curta em vídeo “Manuela”	2011	
Louise Krieger	Nó	2011	
Barbara Emanueli de A. Néri	Ovoloscope	2011	Instalação
Rafael A. Motta Boeing	Entre Possibilidades e Escolhas: a realização de O Milho e O Novo	2011	DVD
Alessandro Danielli			
Clarice Barbosa Dantas	Menino Bosque: Reflexões	2012	DVD
Maria Cecília Castiñeira Garcia			
Marcos Blasius Pavei	Pai Feroz	2012	DVD
Thais Gonçalves de Aguiar	Ficção aqui na Terra: o gesto inescapável	2012	DVD
Rafael de Lima Grigoletto	O Relógio	2012	DVD
André Vichara Barcellos	Memorial acerca de corpo aberto	2012	DVD
Marlon Kruger Santos			
Guilherme Britto Fernandes	Pokomy	2012	DVD
Rania Suwidan	BUG	2012	DVD
Jonatan dos Santos			
Rhaissa Monteiro Pinto	Noite de Estrelas (Proposições)	2012	DVD
Danilo da Silva de Mello	Ultimus Moriens	2013	MOV
Lucas Tesser Rodrigues de Lima	Albergue de Carnaval	2013	MOV
Gabriel F. Horbatiuki Dantas	Ultimus Moriens	2013	DVD
Moara Fernanda Rigo Costenaro	Cidade Aquário	2013	MOV
Julian Alexander Brzozowisk	Kruk	2013	DVD
Ana Carolina Martins Alho	Passos e Tintas	2013	NL
Branca Maciel Monteiro Bastos	Nuvem	2013	DVD

Legenda: DVD=Disco Optico MOV= formato de vídeo NL= Não Localizado

---

### 3.2 Pesquisa Aplicada: O Repositório Institucional

---

A estrutura do Repositório Institucional da UFSC que foi investigado na pesquisa está organizada a partir de um modelo baseado em “comunidades” e coleções, estruturas que formam o conjunto de unidades administrativas da UFSC e aceitam variados tipos de documentos, como vídeos, fotografias, textos, entre outros. O Repositório executa backups, extração de metadados e migrações de formato. A investigação do repositório partiu da busca por modos alternativos de preservação em relação às formas de preservação audiovisual tradicionais, que são o uso de fita digital de dados e a aquisição de gravadores/players correspondente.

A partir do estudo do tema pude verificar que existem s e técnicas que estão mais centradas na preservação do objeto lógico e outras na preservação do objeto conceitual, mas segundo FERREIRA (2006) o ideal é que a preservação contemple todos os níveis de abstração que são os objetos físicos, objetos lógicos e objetos conceituais. A preservação audiovisual tradicionalmente está mais centrada na preservação do objeto lógico, ou seja, na dependência do hardware, nas regras decretadas pelo software que foi utilizado para produzir o objeto digital, na conservação do contexto tecnológico utilizado originalmente na concepção, mas uma preservação que contemple todas essas etapas é característica de acervos já desenvolvidos, maduros e com investimentos. Assim, concluí que o Repositório da UFSC apresenta dois pontos críticos, à saber :

**Formato e Resolução de Vídeo:** O padrão de saída do vídeo indicado pelo SETIC para fazer o *upload* no repositório institucional é Mp4 com resolução para internet, o que não contempla a preservação, por ser de baixa resolução. A ferramenta faz upload de arquivos em alta resolução, mas desse modo, o player de visualização é omitido, sendo liberado apenas o download da obra. Uma tática encontrada é realizar upload de dois arquivos do mesmo TCC, um em baixa resolução para abrir o player de visualização, promovendo a difusão e, outro arquivo em alta resolução, para contemplar a preservação. Mas pra isso é necessário apresentar ao SETIC as questões tratadas aqui, já que isso demanda maior custo de armazenamento, processamento e transmissão, entre outros.

**Licença de distribuição Creative Commons:** o repositório institucional da UFSC tem como pré-requisito para submissão de item (trabalho) o compartilhamento através da licença creative commons bby.nc/3.0, pois existe uma portaria<sup>25</sup> n° 1853/ 2013/GR, de 26 de

---

<sup>25</sup> <http://www.repositorio.ufsc.br/files/2013/08/Portaria-nº-1853-de-26-de-setembro-de-2013-.pdf>

Setembro de 2013 da UFSC que regula essa questão do *creative commons* e dos TCCs no repositório. Ao usar obra licenciada pela licença *creative commons by.nc/3.0*, a pessoa está livre para compartilhar e remixar o conteúdo, desde que dê crédito apropriadamente ao autor, além de ter que indicar o link para a licença e também indique as mudanças feitas na obra e que o uso não seja comercial. Pela natureza da licença se deve contribuir para que as pessoas encontrem a obra original (local), indicando o local, além disso em nenhum momento a pessoa pode se citar como o autor original:

Portaria nº 1853/ 2013/GR, de 26 de Setembro de 2013:

A REITORA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA, no uso de suas atribuições estatutárias e regimentais, tendo em vista o que consta no processo 23080.058017/2012-51,

RESOLVE:

Art.1º Sistematizar os trabalhos de Conclusão de Curso dessa Universidade (TCC), por meio do seu Repositório Institucional.

Art.2º O depósito dos referidos trabalhos no Repositório é opcional, ficando a decisão sob responsabilidade dos colegiados dos cursos de graduação.

Art. 3º compete aos coordenadores dos cursos de graduação:

I – designar pessoa responsável pelo cancelamento, ou não dos trabalhos submetidos pelos alunos ao Repositório.

II- informar o nome da pessoa designada a equipe do Sistema de Bibliotecas, conforme indicado no inciso I do art.3º

Art 4º Compete aos acadêmicos dos cursos de graduação:

I- realizar a submissão dos seus trabalhos em PDF/A(sem proteção), na coleção de seu respectivo curso, reservada para TCCs, no Repositório Institucional;

II- autorizar o acesso ao conteúdo, mediante uma licença *Creative Commons*, do tipo Atribuição Não comercial 3.0 (CCBY-NC 3.0). (Universidade Federal de Santa Catarina, 2013)

Em caso do colegiado do curso decidir usar o Repositório Institucional, devem ser pontuados na decisão a publicação em rede e o uso da licença *creative commons*, pela seguintes considerações: alguns trabalhos são enviados para festivais, dessa forma, deve-se estipular um tempo razoável para publicação, mas não muito prolongado, apenas em exceções, visto que isso atrasaria o processo, sendo a difusão é parte essencial da preservação.

Por último, é importante considerar que o direito autoral é um ponto que faz parte da conservação e preservação audiovisual e ao mesmo tempo, que os gestos de compartilhar e remixar informações, fazem parte do novo paradigma do século trazido pela internet. Vale destacar que, ao contrario do pensamento comum, a licença *creative commons* reforça a figura do autor, buscando formas de dar créditos e direitos para autores sobre suas obras, pois é muito possível que em algum momento essas obras foram ou serão remixadas e compartilhadas em rede sem esses cuidados garantidos pelo uso da licença, o que é comum na cultura da internet. Ou seja, a licença ainda é uma forma conservadora em relação a cultura do remix e da propriedade sobre a criação.



A portaria da UFSC citada indica que para a Universidade o conhecimento produzido dentro dela deve ser estendido – ensino, pesquisa e extensão. Essa também é a filosofia dos grupos *open source* que criam ferramentas como a usada no repositório, que é de compartilhar o conhecimento e não a de privação.

Já na pós-graduação, segunda a portaria<sup>26</sup> nº 013, de 15 de fevereiro de 2006 do ministério da Educação, o depósito dos trabalhos no repositório institucional é compulsório, exceto em casos devidamente justificados e homologados, como em caso de segurança de pesquisas e informações: “indicando que a produção científica discente é um relevante indicador da qualidade dos programas de mestrado e doutorado, não aferível apenas através da publicação seletiva nos periódicos especializados”

O fato do Repositório não prever vídeos em alta resolução e ter a premissa da licença *Creative Commons*, mostra que o ambiente não foi pensado para contemplar as especificidades de cursos como artes cênicas, cinema, (design, jornalismo, ciência humanas, arquitetura, engenharia), que além do objeto texto, produzem também outros objetos, não só o PDF (texto escrito), na criação de seus TCCs. O Repositório Institucional pode ser um espaço mais dinâmico em relação a essas questões, ou seja, deve contemplar os aspectos culturais da UFSC e de seus cursos.

As produções artísticas demandam ferramentas com interface de acordo a seus objetos de pesquisa. No caso do audiovisual, a difusão faz parte da preservação. Ter uma interface que converse com o público e que os aspectos culturais e artísticos estejam refletidos na navegação, na forma de interagir com o conteúdo, é uma necessidade acadêmica de difusão e de extensão universitária. Mas pelo texto citado da portaria nº 1853/ 2013/GR, de 26 de Setembro de 2013 da UFSC, nota-se que nessa decisão de sistematizar os trabalhos a partir do Repositório Institucional foi considerado somente o texto final em PDF.

O SETIC tem um formulário para solicitar a criação ou adaptação de plataformas com demanda acadêmica. Ao pontuar a necessidade, a SETIC indicará o uso de alguma ferramenta já existente. Por isso a importância que essa solicitação venha do Departamento através de documentação, justificativa coerente, relatório, baseados em legislação e na própria missão da SETIC, conforme a página da mesma no website da UFSC.

De acordo com o exposto, fica a cargo da coordenação do curso analisar se irá utilizar o repositório institucional como ferramenta de preservação e sistematização dos TCCs ou se utilizará outra de preservação da memória do curso.

---

<sup>26</sup> <http://www.repositorio.ufsc.br/files/2013/08/Portaria-nº-013-de-15-de-fevereiro-de-2006.pdf>

### 3.3 Conclusões sobre a Gestão e Política do Acervo de TCCs

Pelo contexto narrado pode-se perceber que a de conservação, preservação e difusão dos trabalhos audiovisuais do curso de cinema, precisa ser interdisciplinar e com a participação ativa do Departamento de Artes. Entre os aspectos não contemplados referentes à conservação e à preservação audiovisual, destacam-se os seguintes motivos:

- ≡ Ausência de políticas institucionais e de gestão para o acervo.
- ≡ Não há uma e um plano de preservação para o acervo e nem disciplina de preservação audiovisual.

As condições institucionais e políticas na infraestrutura do acervo refletem-se na não difusão dos trabalhos, na não concordância com as normas do MEC, na falta de recursos e de laboratórios/pesquisa.

Outro aspecto verificado com relação a conservação e preservação é o suporte de armazenamento dos Trabalhos de Conclusão serem em disco óptico. O Sub-Comitê de Tecnologia do Programa Memória do Mundo da UNESCO encomendou um estudo<sup>27</sup> sobre o uso de discos ópticos graváveis, como portadores digitais confiáveis. O resultado alertou para o perigo de usar exclusivamente este suporte que não passou por testes exaustivos.

Uma constatação importante da pesquisa, é que o armazenamento de grande quantidade de arquivos digitais necessita ser gerido por um software, uma ferramenta inteligente, que faça backup, migrações, extração de metadados, que esteja ligada a um servidor e não apenas depositado em servidores e esquecidos. Por isso a criação de um ambiente virtual fixo (como um blog, site) hospedado num servidor, sem a interdisciplinaridade e a participação de competências de Tecnologias de Informação(TI), não são viáveis. O acervo necessita de inteligência e conhecimento em TI, arquivologia, computação, preservação, para fazer algo seguro e seguir os protocolos. Agir sem os devidos conhecimentos técnicos coloca em risco o acervo audiovisual digital.

Fatores como os citados acima impossibilitam a criação da memória institucional do curso de cinema e conseqüentemente da instituição que pertence, no caso à UFSC.

### 3.4 Indicações para o Curso de Cinema

---

<sup>27</sup> BRADLEY, K. Risks Associated with the Use of Recordable CDs and DVDs as Reliable Storage Media in Archival Collections - Strategies and Alternatives. Canberra: National Library of Australia, Paris, 2006. Disponível em: <http://unesdoc.unesco.org/images/0014/001477/147782E.pdf>. Acesso em: agost.2014

O mais urgente é a criação de políticas institucionais para os Trabalhos Audiovisuais do Curso a partir da criação de uma comissão de preservação para a criação de um acervo do curso de cinema. Essa comissão deve ter como competência as seguintes ações:

- ≡ Escolher a de preservação mais adequada dentro do contexto da instituição, para iniciar as atividades de conservar, preservar e difusão.
- ≡ Criar condições para a sistematização dos Trabalhos de Conclusão de Curso.
- ≡ Fazer a mediação entre o Departamento, o Centro e demais instâncias da Universidade e fora dela.
- ≡ Auxiliar ações relacionadas ao acervo.
- ≡ Mapear a demandas do acervo e sua preservação.
- ≡ Investigar e acompanhar o contexto tecnológico de produções de TCCs do curso.
- ≡ Buscar recursos para infraestrutura, laboratórios, pesquisa e demais demandas.
- ≡ Indicar pessoa responsável pelo recebimento e chancelamento dos TCCs.
- ≡ Criar um estatuto, regimento de preservação que contemple:
  1. Criação de critérios (Normalização Técnica) para entrega dos trabalhos.
  2. Garantia da **sistematização** e do **chancelamento** na entrega dos TCCs audiovisuais.
  3. Estabelecer e definir para os TCCs , critérios de conservação, preservação, infraestrutura, gestão, catalogação, indexação, armazenamento e difusão que estejam de acordo com procedimentos estipulados pelos órgãos competentes, como MEC, UNESCO, ABPA e CONARQ.
  4. Estimular a preservação, a difusão, a interdisciplinaridade e ações de pesquisa e extensão do acervo audiovisual.
  5. Garantir a salvaguarda e o acesso aos arquivos audiovisuais.
  6. Garantir que a instituição cumprirá com as condições para a criação, manutenção e continuidade do acervo.

Como o curso nunca teve uma política e de preservação e o conjunto de trabalhos possui um número muito pequeno de títulos, a iniciativa pode ser retroativa e inserir os trabalhos que já foram entregues. Para isso será necessário entrar em contato com os egressos e solicitar o trabalho em conformidade com a normalização técnica estabelecida pelo Departamento.

O plano aplicado deve ser a que o Departamento decidir como a mais adequada para o contexto e rotinas do curso de cinema, sendo necessários ações interdisciplinares com outros centros e cursos, como a ciência da informação, computação e arquivologia.

Também dialogar com o a Reitoria, SETIC, RNP e Fundações para obtenção de recursos para as atividades como plataformas, laboratórios, equipamentos e recursos humanos.

Será preciso contratar bolsistas de arquivologia e cinema, além de técnicos para realizar a catalogação, indexação, organização e alimentar o banco de dados do curso, entre outras atividades.

É possível fazer um projeto de extensão que contemple bolsas para alunos iniciarem as pesquisas e as ações de catalogação, indexação, input.

### **3.4.1 Preservação Audiovisual/ Escolas de cinema**

Em relação a preservação no curso de Cinema da UFSC, o perfil acadêmico institucional e o aspecto pedagógico e curricular, estão em desacordo a legislação dos cursos de cinema. Para exemplificar isso é necessário recorrer às Diretrizes Curriculares Nacionais do Curso Superior de Cinema e às recomendações do FORCINE – Fórum Brasileiro de Ensino de Cinema e Audiovisual.

#### **3.4.1.1 Diretrizes curriculares do MEC**

Nas referências do MEC está descrito o perfil do egresso:

O Bacharel em Cinema e Audiovisual é formado para conhecer e compreender os mecanismos de representação da sociedade pelas Artes Audiovisuais. Sua atividade demanda conhecimento e domínio artístico cultural, que relacione teoria e prática com aspectos técnico-criativo, estéticos, culturais, históricos e sociais. Apresenta competências inter-relacionais e crítico-interpretativo e noções de história crítica do cinema, que possibilitam o pensamento científico para as atividades que requeiram as Artes Audiovisuais como base. Elabora e executa projetos de produção de conteúdos e obras de diferentes gêneros destinados em plataformas que trabalhem com a linguagem audiovisual. Em sua atuação, considera as Artes Audiovisuais como prática social que compõe a identidade nacional.<sup>28</sup> (Ministério da Educação, 2010)

Diretrizes Curriculares Nacionais do Curso Superior de Cinema os termos **preservação, acervo e restauração** aparecem nas diretrizes no Art. 3º, citadas nas áreas que o egresso do

---

<sup>28</sup> referenciais curriculares nacionais dos cursos de bacharelado e licenciatura

curso de Cinema e Audiovisual deve estar capacitado:

Art. 3º O egresso do curso de Cinema e Audiovisual deve estar capacitado nas seguintes áreas:

- a) Técnica e formação profissional – voltada para a formação prática, habilita o aluno a atuar profissionalmente nas áreas de Direção, Fotografia, Roteiro, Produção, Som, Edição\Montagem, Cenografia e Figurino, Animação e Infografia.
- b) Realização em cinema e audiovisual – voltada para o desenvolvimento de projetos de produção de obras de diferentes gêneros e formatos, destinados à veiculação nas mídias contemporâneas.
- c) Teoria, análise e crítica do cinema e do audiovisual – voltada para a pesquisa acadêmica nos campos da história, da estética, da crítica e da **preservação**.
- d) Economia e política do cinema e do audiovisual – voltada para a gestão e a produção, a distribuição e a exibição, as políticas públicas para o setor, a legislação, a organização de mostras, cineclubes e **acervos**, e as questões oriundas do campo ético e político. (grifo meu)

No Art. 6º, que trata o que deve estar contemplado nas atividades acadêmicas, aparecem no eixo relacionado à Economia e Política se refere a Ética, legislação e políticas de preservação e restauração de acervos:

Art. 6º O currículo do curso de Cinema e Audiovisual de cada IES deve conter atividades acadêmicas que contemplem os seguintes eixos:

1. Realização e Produção – eixo que contempla o desenvolvimento de obras audiovisuais de diferentes gêneros e formatos, destinados à veiculação nas mídias contemporâneas; incorpora ainda o uso e o desenvolvimento de tecnologias aplicadas aos processos de produção e difusão do audiovisual.
2. Teoria, Análise, História e Crítica – eixo que proporciona que o exercício da análise do objeto aborde o pensamento histórico e estético acerca do cinema e do audiovisual por meio do exame das diferenças e das convergências entre os processos históricos dos diferentes meios, e que incide também sobre o campo da organização de acervos.
3. Linguagens – eixo que abarca a análise da imagem em seus diferentes suportes, apontando para a especificidade estilística de cada meio e contribuindo para a elaboração de juízos críticos dos produtos audiovisuais.
4. Economia e Política – eixo pautado pelas questões ligadas à gestão e à produção, à distribuição e à exibição, levando-se em conta o potencial de inovação tecnológica da área. Contemplam ainda as questões referentes à ética e à legislação, como também as políticas públicas para o setor, incluindo as de **preservação e de restauração dos acervos**.
5. Artes e Humanidades – eixo interdisciplinar, voltado para as Artes (teatro, artes plásticas, etc.) e as Humanidades (história, literatura, comunicação, etc.).(grifo meu)

O artigo que trata da validação do curso pelo MEC reforça a demanda de centralização, gestão e organização dos materiais produzidos pelos alunos e professores, pois o “conjunto de produção de obras audiovisuais e de atividades de cultura e extensão realizadas pelo aluno ao longo do curso”, nada mais é que o acervo do curso, assim como diz no Art. 8º :

Art. 8º O sistema de avaliação dos cursos de Cinema e Audiovisual deve

contemplar, dentre outros critérios:

- 1) o conjunto da produção de obras audiovisuais e de atividades de cultura e extensão realizadas pelos alunos ao longo do curso;
- 2) o conjunto da produção de obras audiovisuais realizadas pelos professores;
- 3) a difusão do conjunto de obras produzidas pelo curso em festivais, mostras e diferentes mídias;
- 4) o parque técnico de equipamentos específicos para as atividades do curso;(grifo meu)

### 3.4.1.2 FORCINE

As Diretrizes para os cursos da área tiveram a atuação do FORCINE na aprovação integral do texto da resolução nº 10, de 27 de junho de 2006, do Conselho Nacional de Educação do Ministério da Educação. As diretrizes foram estabelecidas a partir de uma proposta do FORCINE - Fórum Brasileiro de Ensino de Cinema e Audiovisual, formulada através de ampla discussão com o setor. A carta do 1º Congresso do FORCINE, no eixo sete, Preservação e Memória do Acervo, já contemplava a preservação audiovisual: “a Instituir uma política de preservação de acervos das IES de cinema e audiovisual em conjunto com as Cinematecas, as Fimotecas, MIS e instituições afins”.

O FORCINE (Fórum Brasileiro de Ensino de Cinema e Audiovisual) é uma sociedade civil sem fins lucrativos que congrega e representa de forma permanente as instituições e os profissionais brasileiros dedicados ao ensino de cinema e audiovisual.<sup>29</sup> (Fórum Brasileiro de Ensino de Cinema e Audiovisual)

A criação de disciplinas relacionadas à área de preservação está presente nas resoluções aprovadas pela plenária final do IX Congresso do FORCINE, reunida no dia 17 de agosto de 2013, no Instituto de Artes da Unicamp, na resolução de número 14, indica entre as Políticas Gerais “que haja valorização na preservação e conservação nos currículos e ações das escolas, como a criação de disciplinas relacionadas à área”<sup>30</sup>

Essa resolução do FORCINE foi incorporada à Carta de Ouro Preto 2013<sup>31</sup>, realizada no Encontro Nacional de Arquivos que ocorre todo ano em Ouro Preto na Mostra de Cinema de Ouro Preto (CINEOP) com o seguinte texto: “Reiterar o cumprimento da determinação do Conselho Superior de Educação do Ministério da Educação - MEC e da recomendação do Fórum Brasileiro de Ensino de Cinema e Audiovisual - FORCINE de inclusão da disciplina

<sup>29</sup> FORCINE. Disponível em: <http://www.forcine.org.br/site/>. Acessado: 2014

<sup>30</sup> UNICAMP. Disponível em: <http://www.ggte.unicamp.br/transmissao/eventos/evento/ia-forcine/>. Acesso: 2014

<sup>31</sup> Associação Brasileira de Preservação Audiovisual. Disponível em: <http://preservacaoaudiovisual.blogspot.com.br/2013/06/carta-de-ouro-preto-2013.html>. Acesso em: 2014

de preservação audiovisual na grade curricular dos cursos universitários de cinema e audiovisual do país”.

Segundo a pesquisa disponibilizada no site do FORCINE, MAPA DOS CURSOS DE CINEMA NO BRASIL, de um total de cinquenta e dois cursos de graduação em audiovisual (bacharelado e técnico), apenas cinco cursos possuem a disciplina de preservação em sua grade curricular obrigatória: UFF (Universidade Federal Fluminense), UNESA (Universidade Estácio de Sá), UNA-MG (Centro Universitário Privado de Minas Gerais), UESB (Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia), UFPA (Universidade Federal).

As disciplinas oferecidas pelos cursos são:

- ≡ UFF: Preservação, Memória e Política de Acervos Audiovisuais.
- ≡ UNESA: Preservação, Memória e Política de Acervos Audiovisuais.
- ≡ UMA: Preservação e Recuperação de Acervo Fílmico.
- ≡ UESB: Preservação, Memória e Política de Acervos Audiovisuais
- ≡ UFPA: Conservação Preventiva de Acervos Audiovisuais

### **3 Possibilidades estratégicas para a organização institucional e Preservação Audiovisual do Acervo Audiovisual do Curso de Cinema da Universidade Federal de Santa Catarina.**

No caso de não ocorrer nenhuma ação institucional de preservação dos conteúdos digitais produzidos no curso de cinema, não ocorrerá a criação de políticas de preservação desses conteúdos produzidos e não será formada a memória institucional científica e cultural do curso. Mas ainda assim, existirá a preservação proliferativa, feita pelos alunos, docentes, comunidade científica e sociedade, através do compartilhamento e de ações isoladas.

A seguir será apresentado e descrito possibilidades estratégicas para a criação, organização institucional e preservação audiovisual de um possível futuro acervo audiovisual do Curso de Cinema da Universidade Federal de Santa Catarina. A descrição das s foram relacionadas ao contexto do curso de cinema e partiram de experiências vivenciadas em seminários, eventos, além do uso de bibliografias especializadas e da realização de entrevistas sobre preservação audiovisual para enumerar e descrever nesse campo. Para realizar isso, foi descrito pesquisas e iniciativas do campo da preservação digital que tratam de redes de serviço de preservação digital, além de incluir programas de governo interministeriais

relacionados ao audiovisual e a cultura brasileira. Esses exemplos descritos podem ser usados como norteadores para alternativas, exemplos e referências de pesquisa dentro do curso de cinema, já que dialogam com os cursos audiovisuais de ensino superior.

Dessa maneira, foi realizado uma compilação de ferramentas, pesquisas e conferências sobre repositórios digitais que estão disponíveis ou em construção, e que respondem a demanda de ferramentas, pesquisas e de procedimentos técnicos para a criação de um plano de preservação para o curso de cinema.

Essas ferramentas e pesquisas apresentadas foram realizadas para operar a salvaguarda de conteúdos digitais e ainda estão em sua fase de experimentações, a maioria são projetos pilotos, não alcançando nem uma década de existência, alguns foram iniciados em 2014.

A primeira a ser desenvolvida é uma entrevista com orientações do conservador audiovisual Hernani Heffner. Essa se aproxima do que algumas instituições estão executando e também possui um acúmulo de experiência maior em relação as outras, pois seus processos são mais conhecidos, por serem a mais tempo aplicados.

A segunda é o uso de Repositórios Digitais criados a partir da ferramenta DSPACE. Esse tipo de repositório é utilizado pela Universidade Federal de Santa Catarina no Repositório Institucional; ferramenta que foi objeto de estudo da Iniciação Científica tratada no capítulo anterior. Nesse capítulo a plataforma foi tratada em separado e aprofundada sua análise, visto que esse software pode ser vinculado às práticas do Cinema da UFSC de forma independente do Repositório Institucional da UFSC, ou seja criar o próprio ambiente virtual a partir do software Dspace.

A última parte foram analisadas as séries de programas de governo com características interministeriais, envolvendo cultura, educação e tecnologia nas áreas de criação, preservação e difusão de acervos em rede.

#### **4.1 Primeira**

##### **Conversa com Hernani Heffner sobre Preservação Audiovisual e o Curso de Cinema da UFSC**

Hernani Heffner, preservador chefe do MAM-RJ e da Cinédia, fundou o curso de preservação na UFF. Era o presidente da ABPA - Associação Brasileira de Preservação, quando veio a Florianópolis em junho de 2014 para ministrar uma oficina de preservação audiovisual e um seminário sobre preservação na América Latina no FAM-Festival Audiovisual Mercosul. Ele também deu consultoria e orientações quanto aos acervos das



instituições Cinemateca Catarinense e Museu de Imagem e Som. Atendendo aos pedidos da professora Clélia e meu, ele gentilmente concedeu-nos uma entrevista de algumas horas. A representante do C.A. do Cinema, Samara Hartt, também estava presente. Os temas foram a preservação e o acervo de TCCs do curso de Cinema da UFSC. A transcrição de parte da conversa será anexada ao trabalho. Abaixo segue a resenha da entrevista.

A primeira questão da entrevista foi sobre os critérios de entrega dos trabalhos e matrizes de preservação do curso de cinema da UFSC. Sobre a normalização técnica dos trabalhos destacou-se o fato de não ser viável padronizar a etapa de realização dos trabalhos porque limitaria as escolhas e o processo de criação por parte do aluno, como por exemplo, o desejo de usar película ou fazer uma instalação. Mas esses são casos extremos, pois geralmente a produção vai estar conformada pela tecnologia que a universidade oferecer ou a que estiver vigente no momento da realização. Atualmente, a maioria das escolas filmam, usando câmeras fotográficas DSLR Canon 5D. O melhor caminho é estipular um padrão conforme o que a grande maioria faz ou em acordo com os equipamentos do curso.

Foi pontuado que para a preservação o correto é não guardar em HD (Hard Disk) ou cartão de memória, mas ter como matriz de preservação um objeto físico independente do hardware, uma fita. No caso dos TCCs, o correto é armazená-los em fita, acompanhado de um arquivo digital em *pen drive*, cartão de memória ou HD. Esse arquivo digital é imputado (INPUT) num servidor do departamento e feito um backup para fins de distribuição, difusão, consulta. Para realizar esses procedimentos é preciso indicar um padrão de saída que seja fullHD para a imagem e o áudio para ser codificado na finalização da obra. Nesse caso, a obrigação do aluno é renderizar o filme dentro do padrão estabelecido pelo Departamento e entregar o arquivo digital num suporte adequado, como pen drive ou HD. Já o Departamento é o responsável pelo cancelamento da entrega, através de documentação e de declaração para o recebimento da nota. Outra responsabilidade do Departamento é migrar de suporte, o trabalho do aluno, para a Fita Digital de Dados.

Cabe ao curso de cinema definir critérios para a resolução, codec, áudio e imagem, bitrate, janela e a saturação de cor. Prestando a atenção ao fato de que a compressão de um arquivo audiovisual altera principalmente a cor do filme, chega-se à conclusão que as melhores opções são os formatos de saída Apple proRes e h.264 – por sinal, os mais difundidos em termos de exibição, podendo variar o valor de *chroma subsampling* entre 4:2:2 e 4:4:4.

Será produtor ter um arquivo em um padrão menor para fins de consulta. Tais recomendações, tem em vista que a versão da obra para preservação, deve ser sempre com o

padrão mais alto de imagem e maior circulação, evitando formatos desconhecidos e pouco usados. A decisão pode estar a cargo dos professores de som, de fotografia e do professor responsável pelos TCCs, que deverão analisar quais são os padrões que eles apresentam para os alunos e quais deveriam ser unificados como padrão de referência do curso.

Hernani Heffner explicou a importância de reforçar a submissão das notas a entrega do trabalho dentro dos parâmetros e não emitir nota aos alunos irregulares, pois pela experiência de todos os cursos de cinema do Rio de Janeiro, chegou-se a essa conclusão, caso contrário os alunos não entregariam dentro do padrão estabelecido.

No mundo digital a mudança é grande, é muito veloz, a obsolescência é muito rápida e é preciso ter a preocupação para com o futuro e escolher formatos de arquivos digitais que sejam facilmente conversíveis para quando for necessário migrar para outro padrão. Pois a indústria está sempre em constante transformação e o conteúdo dos trabalhos do curso precisa ser consultável à longo prazo, ou seja, por décadas.

Para o curso entrar no ramo do mundo profissional de preservação, a é usar fita LTO, uma fita recomendada para fins de preservação digital. Ela não grava codecs específicos, só grava *data* (grava números) e fazer o armazenamento em uma reserva técnica com as condições ideais de temperatura e umidade que são 12 a 16 graus e 40 por cento de umidade até no máximo 50, pra não fungar. Essa seria a opção ideal principalmente se mudasse o contexto tecnológico do curso e fosse adotado largamente pelos alunos o uso de câmeras de 2k, 4k em diante, ou seja, a produção de negativos digitais (raw). Mas essa opção de preservação profissional requer altos recursos com infraestrutura, recursos humanos e manutenção.

Outra de preservação para o curso de cinema seria o armazenamento em fita DVCAM ou HDCAM e a aquisição dos players e dos gravadores correspondentes para fazer migrações. Mas é preciso refletir se a adoção desse procedimento seria a melhor opção, pois estaríamos correndo o risco de investir recursos em uma tecnologia de vídeo sem garantia de continuidade e que não efetua a função de preservação. A fita DVCAM tem baixa amostragem de cor, baixo valor de bit rate e resolução de vídeo. Já a fita HDCAM tem formato de vídeo maior definição, bit rate e amostragem de cor.

Sendo a UFSC uma instituição com a opção de buscar recursos públicos, o mais ético e profissional é buscar formas profissionais e inteligência institucional para criar laboratórios e espaços de produção intelectual, um ambiente que atue na formação do aluno e na difusão da preservação audiovisual, no contexto da UFSC e da sociedade. Por isso a importância de acompanhar as mudanças no contexto tecnológico do audiovisual, pois como exemplo citado

sobre a diferença entre preservar formatos de vídeo ou negativos digitais, a popularização de formatos de maior resolução acontece muito rapidamente, e atualmente já existem alunos do curso que gravam seus filmes usando câmeras com 2K de resolução, é preciso se criar uma inteligência institucional em relação às tecnologias.

A responsabilidade sobre o acervo é do curso de cinema, assim como a guarda do material. É necessário, no mínimo, um armário climatizado para guardar as fitas e um computador para ser o servidor, para imputar os filmes. Após um tempo, é possível transferir o acervo para alguma outra instância da Universidade, um centro de documentação da Universidade, que se comprometeria legalmente a preservar a memória institucional da UFSC.

a obra é recolhida pelo Departamento, fica no Departamento por um período de dez anos, depois de dez anos o Departamento pode considerar recolher esse acervo à uma outra instância, se ele achar que deve. Na UFF fica no Departamento de cinema, na PUC fica no Departamento de cinema, na Estácio de Sá não, vai para a Biblioteca Central. Hernani Heffner (2014).

A opção de retirar do curso o material é uma escolha que só o desenvolvimento do acervo vai decidir, mas no presente momento a melhor opção é que o acervo fique dentro de um laboratório do curso de cinema, um espaço para conservação, preservação, difusão e principalmente a formação, capacitação dos alunos, através de pesquisa, bolsas de estudo, projetos no campo da preservação audiovisual, pois assim, a preservação se inclui nos hábitos culturais do curso.

A preservação audiovisual requer custos com infraestrutura, recursos humanos, equipamentos, insumos e manutenção para realizar a preservação de forma profissional e eficiente no curso de cinema. Um caminho possível é realizar um projeto para a criação de um Centro de Preservação Audiovisual da Produção Docente e Discente do Curso de Cinema da Universidade Federal de Santa Catarina e um professor doutor apresentá-lo em dois órgãos de financiamento, a Fundação de Amparo a Pesquisa e ao o edital CTinfra do Ministério de Ciência e Tecnologia específico para Universidade. HERNANI HEFFNER (2014) discorreu sobre os componentes do projeto:

O que é necessário construir nesse projeto? o projeto de um lado é eventualmente para a formação de uma infraestrutura, então você vai ter players, gravadores, visionadores, vai ter eventualmente algum material para interação sobre as fitas, você tem luva, você tem álcool isopropílico. Do outro lado você tem uma infraestrutura de TI, você precisa de um servidor, você precisa de um backup, você precisa de um terminal de consulta, por outro lado você tem uma de catalogação disso, então você precisa eventualmente um funcionário ou um bolsista da área de documentação, de arquivística, etc., que vai lá imputar, um banco de dados etc.

Além dessa opção, outra possibilidade, para opções de valores mais altos, cujo valor mínimo para um projeto é R\$100.000,00 (cem mil reais). O fato do projeto pertencer a área de ciências humanas, onde raramente existem projetos com altos valores. O cinema dentro do campo da Arte é aquele que trabalha com valores altos e os editais específicos para artes e humanidades geralmente prevêem essa fato. Então o projeto deve prever e pontuar a interdisciplinaridade, pois faria parte desse centro de preservação, especificidades da ciências da informação e da computação.

O processo de arquivamento dos TCCs segue as práticas da arquivística audiovisual. E para possibilitar o acesso as obras é necessário coletar e sistematizar informações que ajudam na hora de consultar ou buscar a obra num banco de dados.

É fundamental nesse processo a descrição técnica na entrega dos TCCs, ou seja, os metadados, que é o conjunto de informações sobre a obra que é agregado no ato do arquivamento. Essas informações podem vir em uma ficha física ou virtual. Essa ficha do banco de dados deve conter basicamente os dados artísticos da obra, como título, autor, técnica, bitola, padrão de cor, formato de tela, mixagem, stéreo, 5.1.

A sinopse do filme deve acompanhar essas informações que são anexadas à obra e deve ser feita por uma equipe de profissionais de arquivística, que terão uma visão muito diferente da do autor, pois a descrição de uma equipe especializada segue outros interesses.

Como o curso de cinema não tem políticas e nem ações de preservação, existe um volume de títulos de TCCs, produzidos durante esses nove anos, que não estão conformados de acordo a nenhum padrão de formato, pois nesses trabalhos os alunos renderizaram o filme de acordo com suas escolhas pessoais.

Como o número de títulos é baixo, é viável contatar as pessoas por e-mail, iniciando pela lista dos alunos que já entregaram os trabalhos. Descobrir o controle por nota, se ela já foi emitida e entrar em contato com a pessoa. Segundo o entrevistado, no primeiro ano de trabalho será um grupo de pessoas apenas para fazer levantamento de campo: pegar contato, entrar em contato, negociar o material e fazer a cópia do material.

O entrevistado é docente na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, assim surgiu o tema da preservação e os aspectos da gestão e da preservação. Foi frisado que só depois de quatro anos de curso, a PUC resolveu reunir todos os trabalhos dos alunos e levou dois anos pra fazer isso.

Na PUC/RJ a área de preservação audiovisual conta com um bolsista que trabalha quatro horas por dia, que tem a responsabilidade de receber o material e mostrá-lo ao professor responsável. É somente após o recebimento e verificação do material que o aluno

recebe a declaração e a nota.

A PUC tem uma central técnica onde são feitos os procedimentos relacionados ao suporte de vídeo, como cópias, migrações, gravações, alimentação do servidor e backup. A de preservação é armazenamento em DVCAM. Na universidade há dez ilhas de edição MAC, final cut e pro tools autorizados em todos os computadores. Lá quando o aluno finaliza o filme ele renderiza no padrão de saída que quiser. Disse Hernani Heffner (2014) que “A obrigação dele com a universidade é entregar num determinado padrão e uma vez feita essa obrigação ele pode fazer o que ele quiser, ele pode botar num HD e sai exibindo a partir do HD dele. Ele não tem obrigação nenhuma de colocar aquilo numa fita.”

Na PUC, por ser uma universidade privada, existe o interesse do Departamento em difundir ao máximo os filmes da PUC. Assim, ela atende a todas as demandas externas, enviando cópias às instituições que solicitarem o material. Também atende as demandas dos alunos e envia quantas cópias forem necessárias para os festivais que eles se inscreverem.

Para a difusão audiovisual existe um site chamado Portal PUC Digital, que funciona como uma distribuidora gratuita do conteúdo audiovisual produzido pela universidade e não só pelo curso de audiovisual. Esse portal segue o espírito de *video on demand*, mas sem fins comerciais. Na ocasião da entrevista não foi explicado se para a gestão desse material no Portal é adotado algum software de preservação e protocolos de comunicação e metadados.

A divulgação dos trabalhos da PUC na plataforma Portal PUC Digital e a questão do ineditismo das obras que é solicitado pelos festivais de cinema, ele explicou que lá o filme universitário não tem ineditismo. Há um contrato entre o aluno e o Departamento: o filme é do aluno, ele quem registra o filme na ANCINE, mas a PUC tem o direito de exibir esse filme em seu portal. Em relação a janelas de exibição dos/nos festivais e os filmes universitários, o que a universidade faz é esperar e permitir o filme fazer sua carreira em festivais ao circular pelo mundo.

O importante para formar a memória institucional do curso é começar o quanto antes. Compreender o contexto e a realidade institucional do curso é fundamental, pois em caso de que não se consiga apoio financeiro institucional e problemas políticos dificultem o processo de construção de um ambiente satisfatório, e termos somente a opção de armazenamento em discos ópticos, já estará iniciando o acervo, a memória institucional e já é possível formar a série histórica, isso se for criada uma política de preservação para esse material.

Hernani Heffner (2014) exemplificou com o curso de cinema da UFF, que surgiu em 1968 e só em 1993 foi se fazer a filmografia do curso, demorou quase 10 anos para levantar tudo em termos de título e muitos filmes não foram encontrados até hoje. Ele também

ressaltou a importância de preservar todos os trabalhos audiovisuais e não somente aqueles realizados para a conclusão de curso, ilustrando a respeito da importância da memória audiovisual com o cineasta Eduardo Coutinho, quando este era um estudante de cinema:

Vou dar um exemplo o quanto isso é importante: infelizmente ele não pode ver, o que é muito triste, mas estava-se planejando lançar os filmes do Eduardo Coutinho em DVD, acaba de sair o *Cabra* (*Cabra* marcado para morrer) etc., e no *Cabra* o extra principal foi o encontro dele com a Elisabeth, mas se localizou os filmes de faculdade do Coutinho na França, os filmes que ele fez no IDEC, porque ele foi aluno de cinema, ele não terminou o curso, mas ele fez filmes lá. E ele não dizia isso para ninguém... e ele estudou cinema sim, como quase todos eles (cineastas da época), que sempre negaram isso, mas estudaram, fizeram os filmes de faculdade e alguns são muito bons. Hernani Heffner (2014).

A entrevista foi finalizada com o tema de que sobre as três instituições catarinenses que possuem acervo audiovisual, MIS, Cinemateca-Catarinense e Cinema-UFSC e a importância de ações de preservação para a história e a memória de Santa Catarina. E que o curso ganha uma importância enorme porque o trabalho dos alunos documenta muito mais a cidade do que um cineasta eventual que às vezes faz uma co-produção e não necessariamente filma em Santa Catarina.

Para Hernani Heffner (2014): “Aquilo que o MIS e a cinemateca catarinense tem é a história do cinema catarinense nos últimos vinte e trinta anos. Esta quase tudo ali naquelas dias instituições se não esta tudo, mas esta quase tudo.”

O que o entrevistado disse não tem nada de novidade, no sentido de serem conhecidas e já aplicadas em alguns setores do audiovisual, mas prima por chamar à atenção para aspectos óbvios e primordiais da preservação que são ignorados pela maioria dos cursos de cinema, entre eles o da UFSC.

Através da entrevista mais uma vez é ressaltado porque a conservação e preservação dos TCCs estão diretamente relacionados aos critérios de entrega dos trabalhos audiovisuais do curso. Verificou-se que é necessário não somente criar critérios, padrões e negligenciar o assunto, para que funcione é preciso que as decisões do Departamento sejam sempre revistas e atualizadas, pois a falta de planejamento e pesquisa, dificulta o processo ou até mesmo inviabiliza o acesso futuro ao acervo, por causa das mudanças tecnológicas.

Por isso, deve se estabelecer parcerias com outras áreas, como a ciência da computação, arquivologia, biblioteconomia, ciências da informação e de se criar um projeto de extensão, grupo de estudos e uma comissão. Estabelecer um plano de preservação e criar uma política de preservação para o curso de cinema e decidir critérios de entrega na reformulação do Regimento de TCCs visando a preservação à longo prazo. E pensar em tirar

o acervo do escuro seguindo as tendências de difusão em rede.

#### 4.2 Segunda : Repositório institucional open source, Dspace e o Programa Memória do Mundo da UNESCO.

Durante a primeira fase da Iniciação Científica foi pesquisado formas alternativas de preservação digital, assim foi investigando o Repositório Institucional da UFSC e, conseqüentemente, o software utilizado, o **Dspace**, desenvolvido pelo Massachusetts Institute of Technology (MIT) e Laboratórios Hewlett-Packard:

Dspace é o software de escolha para a construção de repositórios digitais abertos na academia, nas organizações sem fins lucrativos e comerciais. É gratuito e fácil de instalar e completamente personalizável para atender às necessidades de qualquer organização. DSpace preserva e permite acesso fácil e aberto a todos os tipos de conteúdo digital, incluindo texto, imagens, imagens em movimento, mpegs e conjuntos de dados. E com uma crescente comunidade de desenvolvedores, comprometida com a contínua expansão e melhoria do software. (Site Dspace Oficial<sup>32</sup>, tradução do autor).

O DSPACE é o software gratuito e open-source mais usado e conhecido no mundo para a criação de repositórios relacionados a universidades e pesquisas acadêmicas. Sua estrutura provê um modelo de informação organizacional baseado em “comunidades” e coleções, que formam o conjunto de unidades administrativas de uma instituição.

Os tipos aceitos de documentos no formato digital podem ser desde artigos, relatórios, normas, projetos manuais, fotografias, revistas, livros, vídeos, entrevistas, anais de congresso, apresentações de eventos, palestras, papers, arquivos de áudio, entre outros. Repositórios são sistemas que armazenam, preservam, divulgam e dão acesso à produção intelectual de comunidades universitárias.

No **Brasil**, segundo o website oficial do Dspace, existem 85 instituições que usam o Dspace como ferramenta de seus repositórios. Os tipos de instituições são as acadêmicas, as sem fins lucrativos, governamentais, entre outras. Entre essas citamos:

- ≡ Instituto Tom Jobim: <http://portal.jobim.org>
- ≡ Biblioteca de obras raras, especiais e documentação histórica da USP: <http://www.obrasraras.usp.br>
- ≡ Repositório MEC Objetos educacionais: <http://objetoseducacionais2.mec.gov.br>
- ≡ Biblioteca Digital da Produção Intelectual da USP: <http://www.producao.usp.br>
- ≡ Repositório da Fundação Getulio Vargas: <http://bibliotecadigital.fgv.br/dspace/>
- ≡ Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin: <http://www.bbm.usp.br> (projeto financiado

<sup>32</sup> DSPACE. Disponível em: <http://www.dspace.org>. Acessado em: abr. 2014

pelo BNDES e lei rouanet)

- ≡ Repositório Institucional da Fiocruz: <http://www.arca.fiocruz.br>
- ≡ Biblioteca Digital Câmara Deputados: <http://bd.camara.gov.br/bd/>

Algumas Instituições de Ensino Superior registradas no DSPACE são:

[Universidade Federal do Maranhão: http://www.repositorio.ufma.br/xmlui/](http://www.repositorio.ufma.br/xmlui/)

[Universidade de Brasília: http://repositorio.unb.br](http://repositorio.unb.br)

[Universidade de São Paulo: http://www.producao.usp.br](http://www.producao.usp.br)

[Universidade de São Paulo, Acervo Histórico FMVZ: http://www.acervohistorico.fmvz.usp.br](http://www.acervohistorico.fmvz.usp.br)

[Universidade de São Paulo, Brasiliana Digital: http://www.bbm.usp.br](http://www.bbm.usp.br)

[Universidade Estadual de Ponta Grossa: http://ri.uepg.br:8080/riuepg](http://ri.uepg.br:8080/riuepg)

[Universidade Estadual Paulista: http://www.acervodigital.unesp.br](http://www.acervodigital.unesp.br)

[Universidade Federal da Bahia: https://repositorio.ufba.br/ri/](https://repositorio.ufba.br/ri/)

[Universidade Federal de Goiás: http://repositorio.bc.ufg.br](http://repositorio.bc.ufg.br)

[Universidade Federal de Santa Catarina \(UFSC\): https://repositorio.ufsc.br](https://repositorio.ufsc.br)

[Universidade Federal de Sergipe: https://ri.ufs.br](https://ri.ufs.br)

[Universidade Federal de Uberlândia: http://repositorio.ufu.br](http://repositorio.ufu.br)

[Universidade Federal do Ceará: http://www.repositorio.ufc.br](http://www.repositorio.ufc.br)

[Universidade Federal do Espírito Santo \(UFES\): http://repositorio.ufes.br](http://repositorio.ufes.br)

[Universidade Federal do Para: http://repositorio.ufpa.br/jspui/](http://repositorio.ufpa.br/jspui/)

[Universidade Federal do Rio Grande do Sul: http://www.lume.ufrgs.br](http://www.lume.ufrgs.br)

O DSPACE está na relação de softwares analisados no estudo encomendado pela UNESCO sobre Repositórios Open Source, realizado pelo Sub-Comitê de Tecnologia do Programa Memória do Mundo da UNESCO, a fim de examinar Repositórios e softwares de Preservação Open Source. O objetivo do estudo da UNESCO foi analisar as lacunas existentes e fazer recomendações para o desenvolvimento e acondicionamento de um Sistema de Preservação Open Source nas instituições. Ele foi publicado com o título *Towards an Open Source Repository and Preservation System - Recommendations on the Implementation of an Open Source Digital Archival and Preservation System and on Related Software Development*<sup>33</sup>.

<sup>33</sup>

BRADLEY, K. *Towards an Open Source Repository and Preservation System - Recommendations on the Implementation of an Open Source Digital Archival and Preservation System and on Related Software Development*. Paris, 2007: National Library of Australia, Canberra, 2007.



O relatório destina-se a fornecer recomendações práticas para o desenvolvimento de sistemas de preservação digital de pequena escala e também analisa “a gama de software de código aberto disponíveis adequados para as responsabilidades de arquivamento de pequeno a médio porte de arquivos digitais ou coleções, também identifica possíveis vias de código aberto para a preservação sustentável e identifica as falhas na tecnologia disponível e recomenda um caminho para a UNESCO incentivar as comunidades digitais para resolver essa deficiência.” (BRADLEY, 2006, tradução do autor). O relatório se diferencia de outras pesquisas por ter o foco específico em preservação digital e instituições culturais. Arquivos e instituições de ensino superior estão participando de comunidades desse software, dessa forma influenciando o desenvolvimento desse software. A intenção da UNESCO é unir-se a esses grupos e criar soluções conjuntas.

A escolha do repositório institucional da UFSC foi pelo motivo dos TCCs estarem em discos ópticos. O Sub-Comitê de Tecnologia do Programa Memória do Mundo da UNESCO encomendou um estudo (BRADLEY, 2006, tradução do autor) sobre o uso de discos ópticos graváveis como portadores digitais confiáveis.

O estudo alertou para o perigo em usar exclusivamente esta tecnologia, pois ainda não existia testes extensivos e nem informação sobre o uso à longo prazo. Segundo o comitê, com a crescente digitalização, principalmente no setor de patrimônio cultural, o volume de arquivos gerados pelas instituições ficou além do suportado pelos softwares já usados, principalmente os materiais de áudio e vídeo.

Ainda de acordo, pouquíssimas instituições conseguiram responder a essa demanda de forma profissional, a maioria delas tiveram que recorrer ao uso de discos ópticos para armazenar seu material. A partir dos anos 2000, o orçamento de instituições estavam compatíveis com estruturas de armazenamento de Tecnologias da Informação (TI), sendo o repositório uma alternativa para essas instituições.

O Relatório da UNESCO sobre Repositórios também prevê que para o armazenamento de uma grande quantidade de dados digitais com sucesso é necessário um **software de gestão**, que na pesquisa foi o DSPACE. E que ao contrário dos componentes de hardware e armazenamento, o custo de um software comercial mantém um elevado nível de preço e que por isso estão sendo desenvolvidas em projetos colaborativos de softwares open source soluções para as ferramentas necessárias.

É necessário reconhecer que qualquer solução digital deve ser baseada em padrões abertos e automatizados, pois essas soluções digitais devem contemplar a questão da mudança

---

técnica. E que é inevitável na preservação digital que em algum momento a tecnologia, o suporte e a informação, terão que ser migrados para um formato, sistema operacional ou hardware. A para a preservação digital não é a construção de sistemas permanentes, fixo, mas sim sistemas inteligentes que respondam frente à mudança.

A UNESCO ainda pontua a necessidade e a importância do compartilhamento de informações, do trabalho em conjunto entre as várias instituições e de se criar formas para que esses repositórios mais simples, possam resolver os problemas citados no relatório. E assim, o comitê concluiu que naquele momento nenhuma ferramenta open-source executava todas as etapas de preservação, mas que é uma saída para as instituições que não tem condições de comprar um software comercial.

Recentemente, em 2014, a UNESCO publicou outro estudo sobre Repositórios Abertos, o *Institutional Repository Software Comparasion*. É um estudo comparativo entre alguns softwares de repositórios abertos e entre eles estão os softwares Dspace, Feron, entre outros. Esse relatório, diferente do de 2007, apesar de contemplar a preservação, não se foca exclusivamente nela e nem em instituições de patrimônio cultural, mas na evolução que essas ferramentas tiveram em relação a difusão e acesso a pesquisas acadêmicas com o passar de quase uma década desde o primeiro relatório em 2007. O relatório diz como alguns problemas de preservação, descritos anteriormente, foram solucionados através de pesquisas nas instituições.

Assim, o universo de repositórios institucionais de Instituições de Ensino Superior é uma realidade que passado quase uma década já se pode sentir alguns efeitos, mas ainda é muito cedo para responder pela eficiência na preservação à longo prazo, devido a motivos como a possibilidade da manutenção de pesquisas e recursos dessas instituições. Pois nada garante que essas instituições terão recursos para seguir.

O audiovisual contempla algumas diferenças em relação aos outros objetos digitais e para a tradição de preservação audiovisual, o repositório seria apenas uma etapa de preservação. Mas, as políticas públicas no Brasil e os projetos de inovação que estão sendo desenvolvidos para o audiovisual brasileiro nas áreas de exibição, distribuição e preservação, estão todos seguindo esse movimento de pensar banco de dados open source e do compartilhamento de informações e tecnologias. Isso ocorre para competir com a obsolescência tecnológica e para o país não ser totalmente dependente de tecnologias estrangeiras.

### **4.3 Terceira : Preservação e Programas de Governo.**

No Brasil, no campo da preservação e difusão de acervos culturais está ocorrendo eventos acerca de políticas públicas, de investimentos em pesquisas e desenvolvimento de tecnologias em redes. Desse modo, existem espaços de debates e de consultas públicas, e também está ocorrendo as primeiras experiências, através de projetos pilotos, para a sistematização e automatização de acervos, a partir do uso de protocolos e compartilhamentos de metadados e informações correlatas entre as instituições.

Para tanto, realizou-se uma síntese da apresentação do Coordenador de Cultura Digital SPC/MINC da Secretária de Políticas Culturais, José Murilo, no seminário “*Preservação de acervos e o desafio do digital*”, durante o II Fórum RNP (Rede Nacional de Pesquisa)<sup>34</sup>, ocorrido em 2013.

A preservação de acervos digitais ganhou espaço nos debates e políticas públicas de cultura digital, pois o governo está alinhado às ações e políticas que estão ocorrendo nos países da Europa e nos E.U.A.

Esses países já estão definindo os padrões e protocolos que irão possibilitar a interoperabilidade entre os diversos repositórios digitais. Dois importantes desenvolvimentos que norteiam a esse alinhamento são a criação dos projetos internacionais Europeia<sup>35</sup> e *Digital Public Library of America – DPLA*.<sup>36</sup>

O diagnóstico dessas ações que estão ocorrendo no mundo, mostra a necessidade de integrar os diversos repositórios, criar protocolos abertos, usar software livre na criação das plataformas, a colaboração na adoção de protocolos e plataformas, a abertura ao acesso qualificado do usuário, para que ele possa reutilizar conteúdos e a inserção de aplicativos móveis na interpelação desses conteúdos. O caminho para essas demandas é uma política integradora de todos os processos, desde digitalização, catalogação, preservação, difusão, sem iniciativas isoladas, mas de colaboração. (MURILO,2013)

A partir de um diagnóstico do setor, a intenção é formular uma política nacional de acervos digitais, que não seja uma política de governo, mas uma política de Estado. Ou seja, é preciso garantir a continuidade das ações e a inserção disso na cultura e na sociedade.

O diagnóstico da Secretaria de Políticas Públicas, feito a partir do Fórum Cultura Digital, em 2009 e do Seminário Internacional Sistemas de Informação e Acervos Digitais de Cultura, realizado pela Secretaria de Políticas Culturais, em 2013, é que entre os diversos

---

<sup>34</sup> II Fórum RNP (Rede Nacional de Pesquisa)-Artes, Cultura, Humanidades, 2013. Disponível em: <https://portal.rnp.br/web/forum-2013/programacao>. Acessado em: jul.2014

<sup>35</sup> Rede EUROPEANA. Disponível em: <http://www.europeana.eu> Acesso em: nov.2014

<sup>36</sup> Rede DPLA. Disponível em: <http://dp.la> Acesso em: agos.2014

acervos, as ações estão dispersas, os projetos não conversam entre si, não existe uma ligação para usuário entre um acervo e outro.

Nesse sentido nos aspectos técnicos que necessitam ser aplicados são (MURILO,2013): a articulação de metadados, protocolos de integração, plataformas comuns de gestão e compartilhamento, que já venham com padrões e protocolos de comunicação integrados, para facilitar a integração das diversas instituições, equipes permanentes, multidisciplinares, integrar a catalogação de instituições distintas. Uma questão levantada foi que apesar do caráter técnico dessas ações, o campo das humanidades não pode estar ausente na reflexão e na construção dessas etapas.

Assim, segundo o Coordenador de Cultura Digital SPC/MINC da Secretária de Políticas Culturais do Ministério da Cultura, o governo estabeleceu como frente de trabalho:

1-estabelecer junto com campo um Comitê de governança para padrões e plataformas em diálogo com o Comitê Gestor da Internet, a Biblioteca Nacional, a Rede Memorial, o IBRAM, IPHAN, FUNARTE, Casa Rui Barbosa.

2-a partir do Comitê, definir aspectos técnicos, plano de trabalho, o uso de metadados, a introdução *opendate* para comunicação das instituições.

METAS: uma interface integrada de busca para os vários repositórios, museus, bibliotecas e arquivos e promover a convergência de metadados, catalogação, plataformas e protocolos de comunicação e cadastro de equipamentos culturais no Sistema Nacional de Informações e Indicadores Culturais (SNIIC), promovendo articulação dos vários acervos.

#### **4.3.1 Projeto do Centro de Referência Audiovisual (CRA)**

Dentro do contexto relacionado a acervos e sistemas de informações surgiu a parceria da Secretária do Audiovisual do Ministério da Cultura com a RNP (Rede Nacional de Ensino e Pesquisa), do Ministério da Ciência, Tecnologia e Inovação para a implantação do Projeto do CRA (Centro de Referência Audiovisual) na Cinemateca Brasileira, dessa forma foi criada uma Unidade Técnica para o gerenciamento executivo do projeto.

Os objetivos gerais são o planejamento e estruturação do CRA-Centro de Referência Audiovisual, como repositório brasileiro de conteúdos audiovisuais e informações conexas, que estão dispersos nas diversas instituições, como Cinemateca Brasileira, Biblioteca Nacional, FUNARTE, etc, além de acervos estaduais e municipais.

Outro objetivo geral é o mapeamento, catalogação e monitoramento dos conteúdos audiovisuais, realizando a concentração de conteúdo no CRA e desenvolvimento de soluções

técnicas para o acesso a acervos, midatecas e bancos de dados remotos. "Desenvolver conceitos e soluções para um modelo integrado e sustentável de preservação e acesso aos acervos culturais, materializando uma política nacional de digitalização de acervos." (Website de consulta do Centro de Referência Audiovisual)

A intenção é que a implantação do CRA seja progressiva, tendo como objetivo específico o estudo do modelo jurídico-institucional adequado para o projeto e a regulação de seu relacionamento com os demais órgãos públicos de arquivamento e gestão de dados, assim como instituições privadas. Também a instrução de uma Portaria Interministerial, entre Ministérios da Cultura e da Ciência, Tecnologia e Inovação, instituindo e regulamentando o Centro de Referência de Audiovisual.

Como a implementação do centro depende da participação dos acervos e do mapeamento de informações e monitoramento de conteúdos foi criada uma plataforma para sensibilizar as instituições e órgãos da missão e objetivos do CRA.

Para tanto, foi criado um website<sup>37</sup> para o Repositório de Dados Sobre Conteúdos Audiovisuais Brasileiros e Informações Correlatas, com a intenção de coletar informações junto as instituições. Na plataforma contém um questionário que pode ser respondido on-line ou enviado impresso. Nesse questionário é pedido o detalhamento do material do acervo da instituição. Para película é pedido as seguintes informações: Bitola, Negativo original, Contratipo (internegativo), Máster (interpositivo), Cópia e materiais correlatos. Para vídeo as informações são sobre o tipo: VHS, Umatic, Betamax, Betacam, Digital, DVD e materiais correlatos. Além de questões sobre catalogação, Banco de Dado e tipo de Depósito.

Na página principal do website são feitas três perguntas direcionadas as instituições de acervo, os temas das perguntas são: sobre a importância da criação de um centro de Referência Audiovisual que abrigue um banco de dados dos acervos audiovisuais, também sobre o papel das instituições, questionando se a instituição admite que sua participação é uma contribuição essencial para a formulação do projeto e por último, há a pergunta se na exposição do projeto está claro que as informações transmitidas ajudarão na elaboração de um futuro plano de negócios que permitirá ao Centro de Referência Audiovisual "viabilizar uma série de iniciativas úteis a todos os que trabalham com acervos audiovisuais e/ou dependem dos mesmos para novas linhas de ação."

O website criado sobre o projeto "tem a função de apresentar ao visitante um pouco dos objetivos do projeto e convidar aos diferentes agentes, gestores, responsáveis e

---

<sup>37</sup> Centro de Referência Audiovisual (CRA). Disponível em : <http://programadorabrazil.gov.br/cra/home>. Acessado em nov.2014

arquivistas, detentores e preservadores de acervos audiovisuais para se cadastrarem preenchendo um questionário sucinto, que nos permitirá efetuar um primeiro levantamento com o mapeamento inicial de todos os possíveis acervos audiovisuais existentes em nosso país."

#### 4.3.2 Projeto Rede de Cinemas

O projeto Rede de Cinemas faz parte do contexto das políticas de digitalização de acervos e desenvolvimento de sistemas de distribuição digital, é parte do plano de trabalho assinado entre o MINC (Ministério da Cultura.) e MCTI (Ministério da Ciência, Tecnologia e Inovação). No MINC, a Secretária de Políticas Culturais (SPC) é a responsável pela iniciativa, e junto com ela está a Cinemateca Brasileira. O MCTI indicou a Rede Nacional de Pesquisa, RNP, para ser a responsável pela gestão e execução do projeto:

A RNP é uma Organização Social Sem Fins Lucrativos qualificada como Organização Social (OS) pelo governo federal, que opera com um contrato de gestão com o Ministério da Ciência e Tecnologia, com base num programa interministerial que envolve Ministério da Educação, Ministério da Cultura, Ministério da Ciência e Tecnologia e Ministério da Saúde. A missão da RNP é promover o uso inovador da infraestrutura da rede de tecnologias de informação para o desenvolvimento de tecnologias de educação superior, ciência e inovação do país, foi a primeira rede de acesso a internet no Brasil, integrando mais de 800 instituições de ensino e pesquisa do país.<sup>38</sup> (Rede Nacional de Pesquisa)

O projeto Rede de Cinemas estabeleceu uma rede de salas de exibição não-comercial, a maioria das salas são em espaços universitários, permitindo o compartilhamento de conteúdo entre si; seja na realização de eventos, como exposições, mostras e festivais, seja por meio de uma infraestrutura de Internet avançada (fibras ópticas). Para isso é usado um software de gerenciamento de conteúdo (chamado ICD) que permite que as salas de exibição compartilhem conteúdo de forma colaborativa e montem *playlists* da programação.

Também é disponibilizado uma interface gráfica (chamado Controlador de Cinema) que permite que o projetorista visualize a programação e *playlists* da sessão. Essas instituições, além de compartilharem conteúdo entre si, terão acesso ao acervo da Cinemateca Brasileira, que é o nó principal da rede.

Atualmente, já estão conectados em rede a ECA- Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo e a Biblioteca Brasilianas (USP/São Paulo), a Sala Redenção (UFRGS, Porto Alegre), além da Cinemateca Brasileira, a sala de cinema da UFBA (Salvador) e o Cinema da Fundação Joaquim Nabuco (Recife). A intenção é expandir a rede integrando outras universidades federais do país.

<sup>38</sup> Rede Nacional de Pesquisa. Disponível em: <http://www.rnp.br/acesso-informacao>. Acessado em: agost.2014

Durante a 9ª Mostra de Cinema de Ouro Preto - Cinema Patrimônio (CineOP), onde acontece o Encontro de Arquivos ocorreu o seminário: “*A difusão como de preservação*”, no qual participou como convidado um representante da Rede Nacional de Pesquisa (RNP), Jose Luiz Ribeiro Filho, Diretor de Serviços e Soluções da RNP e membro do Comitê Gestor da Internet brasileira. Foram apresentados três projetos iniciais desse programa interministerial, entre eles o projeto Cinema em Redes.

Segundo Ribeiro Filho (2014), a RNP tem a de preservação de conteúdos digitais por meio da difusão, entendendo que a difusão é uma das formas mais antigas de preservação de memória. Para entender a importância do projeto, ele citou que atualmente se está discutindo sobre o direito de se apagar informações da internet, porque a internet se transformou na grande memória universal de tudo que se coloca lá. Ele acredita que a forma apresentada de difusão se caracteriza naturalmente como preservação pelas características próprias da rede.

Um dos problemas a ser resolvido com esses métodos é o desenvolvimento da tecnologia nacional, para não utilizar exclusivamente a tecnologia pronta estrangeira, mas valorizar os pesquisadores e os laboratórios universitários brasileiros. Segundo Ribeiro Filho, (2014.):

O Projeto Cinema Digital tem por objetivo inicial viabilizar a implantação de uma **rede de salas não-comerciais**, então utilizando os cinemas universitários como um esforço para a ampliação de uma janela de exibição dos conteúdos audiovisuais(...) como a nova onda de exibição digital na rede comercial, sabemos as dificuldades que terão nos pequenos cinemas, de adesão, dos custos, com essa imposição mercadológica que vem acontecendo. Então nós buscamos aqui uma alternativa, tanto em nível tecnológico quanto em locais, sendo cinema Universitário nosso foco inicial, para que a gente possa explorar as possibilidades aberta pelas redes de computadores, ou seja, a própria internet, para circulação de conteúdos e ampliação desses bens culturais como forma de contribuir para dotar o país de recursos técnicos e humanos necessários à iniciativa, investigação e experimentação no campo do cinema e outros meios audiovisuais digitais.” (transcrição da palestra –grifo meu)

A Rede de Cinemas acontece a partir da conexão da rede Ipê, que é o *backbone* nacional da RNP, possibilitando que o conteúdo circule nessa rede e que esses cinemas possam programar a exibição de seus conteúdos.

Para isso foram desenvolvidas soluções tecnológicas para distribuição e exibição desse conteúdo. A primeira foi um player, um software para exibição desse material, que se diferencia do que tem disponível hoje no mercado, como os *media block* (conjunto projetor, caixa de exibição que não se dissocia). A tecnologia desenvolvida por pesquisadores brasileiros dentro desse projeto são formadas por componentes simples como computadores normais, servidores, desktops e projetores simples.

O plano inicial era que a cinemateca mantivesse o repositório dos acervos audiovisuais e distribuisse o conteúdo audiovisual para os cinemas universitários. Mas, com o processo de contato com as próprias universidades conscientizou-se que os cinemas universitários mantêm seus próprios acervos, sendo viável a disponibilização e o intercâmbio de material.

A plataforma para a distribuição desse conteúdo em rede é o ICD, um sistema não só para audiovisuais. A intenção é qualificar a customização da aplicação através das demandas das instituições.

A Rede de Cinema é formada por três aplicações:

- ≡ ICD
- ≡ Player
- ≡ Sistema de gerenciamento para fazer as *playlists*

Existem publicações da Escola Superior de Redes da RNP sobre o projeto Rede de Cinemas e outra sobre a plataforma de Intercâmbio de conteúdo (ICD) usada no projeto. Nelas estão contidas as informações técnicas, operacionais e de infraestrutura para aderir ao projeto.

O ICD é uma plataforma distribuída que tem como foco o intercâmbio de conteúdos digitais através de uma infraestrutura de rede IP (como internet). São oferecidos vários recursos, como catalogação, armazenamento, classificação, compartilhamento, busca e transmissão de ativos digitais. A organização da plataforma é distribuída, através de servidores dispersos (cidades diferentes), que se comunicam através da rede IP. É possível customizar a plataforma ICD, fazer a interação com os usuários associados, possui recursos de programação de canais, de montagem de *playlists*. Pode ser utilizado como ferramenta para gerenciar as informações locais da instituição, pois é um sistema de gerenciamento de ativos digitais. Possui interface web e dispensa instalação de qualquer aplicativo. (FILHO, EMERY, 2013, p.32)

Segundo o Material Didático do curso Administração de Salas de Cinema Digital<sup>39</sup> da Escola Superior de Redes, realizado para orientar as instituições participantes do projeto, os benefícios, objetivos e expectativas em relação aos participantes da rede e demais características do projeto são:

**Benefícios:**

- Catalogação e compartilhamento de conteúdo entre cinemas associados.
- Criação de uma comunidade usuária de Rede de Cinemas proposta no projeto.
- Desenvolvimento de players e tecnologia nacional para cinema digital.

---

<sup>39</sup> FILHO, Sindolfo Moranda.; EMERY, Osvaldo. Administração de Salas de Cinema Digital. Rio de Janeiro: Escola Superior de Redes, 2013. Disponível em: <https://pt.scribd.com/doc/159186886/Administracao-de-Salas-de-Cinema-Digital>. Acessado em: jul.2014



- Soluções para a distribuição de conteúdos audiovisuais por meio de rede ópticas.

**Objetivos:**

- Constituir uma rede de distribuição de conteúdos audiovisuais entre a Cinemateca Brasileira e os cinemas e salas de exibição das instituições conectadas a rede (backbone) operada pela RNP.
- Estruturar um círculo de salas compartilhadas para a exibição de conteúdos audiovisuais de caráter cultural/alternativo, com projeções de boa qualidade técnica.
- Oferecer um espaço para experimentação da comunidade de que vem trabalhando com problemas relativos à distribuição de conteúdos audiovisuais em rede.

**Expectativas em relação aos participantes da rede:**

- Alocar a sala para a utilização em eventos e programações do projeto (definir periodicidade mínima). Sugerir formas de utilização das salas participantes - filmes, mostras, eventos, festivais, ciclos, etc.
- Buscar a qualidade técnica - som, imagem, conforto, acessibilidade, etc- e de programação.

**Relação ao circuito de salas compartilhadas**

- Compromisso com qualidade técnica e de projeção.
- Janelas de exibição de conteúdo Full HD e 2K.
- Sugerir formas de utilização das salas de rede em conteúdos, eventos, etc.

No II Fórum RNP (Rede Nacional de Pesquisa), ocorrido em 2013, sobre Cultura Digital nas Artes, Cultura e Humanidades, a mesa “*Vídeo e Audiovisual Digitais: os desafios do armazenamento, circulação e consumo*”<sup>40</sup>, o convidado foi o professor Guido Lemos do LAVID, parceiros da RNP no desenvolvimento das tecnologias usadas no projeto.

A visão para o futuro é que não vai existir uma rede, como antigamente havia essa idéia de formação de uma única rede, mas que o conceito de internet é cada um com sua rede, e a partir disso se constrói uma inter-rede, uma rede de redes. Onde existem regras de trocas entre conteúdos de redes, a gestão de direitos de uso e contratos eletrônicos, com regras

---

40

II Fórum RNP (Rede Nacional de Pesquisa)-Artes, Cultura, Humanidades, 2013. Disponível em: <https://portal.rnp.br/web/forum-2013/programacao>. Acessado em: jul.2014

próprias entre os participantes da mesma rede e na interação com outras redes.

A questão do arquivo é uma questão recente na RNP, que já vem desenvolvendo essas tecnologias há alguns anos. E os arquivos para preservação entrariam nesse sistema como uma rede com regras próprias, como exemplo, armazenamento por 150 anos.

A RNP, segundo Lemos (2014), no momento estava iniciando a construção de um projeto mais concreto nessa parte de acervo e arquivo. E inicialmente construirão uma proposta para um arquivo nacional com conceito de rede. Usando conceito de recursos amortizados, discos livres, pagos pelo dinheiro público que não estão sendo utilizados, mas podem ser usados para armazenamento de arquivo, via software.

### **4.3.3 Redes de Cinemas e a UFSC**

A Rede de Cinemas acontece a partir da conexão através da Rede Ipê, backbone nacional da RNP. A UFSC é ponto avançado no mapa da rede, o que mostra que não há problemas de largura de banda. O Ponto de Presença da RNP em Santa Catarina (PoP-SC), fica em Florianópolis, localizado no campus da UFSC na SETIC.

A rede Ipê, operada pela Rede Nacional de Ensino e Pesquisa (RNP), é uma infraestrutura de rede Internet avançada. Financiada pelos Ministérios da Ciência e Tecnologia e da Educação, foi concebida para atender com excelência de qualidade à comunidade de ensino e pesquisa brasileira, interconectando instituições e redes regionais em nível nacional e oferecendo links próprios para a rede de produção (Internet commodity). Baseada em tecnologia de transmissão óptica, a rede Ipê está entre as mais avançadas do mundo e possui conexão com redes acadêmicas estrangeiras, tais como Clara (América Latina), Internet2 (Estados Unidos) e Géant (Europa). (Rede Nacional de Pesquisa)

No Encontro de Arquivos e no Seminário Difusão como de Preservação, na 9ª Mostra de Cinema de Ouro Preto (CineOP), segundo a exposição de Alvaro Malaguti,(2014) que é gerente de Projetos da RNP e faz a intermediação com as instituições associadas ao projeto Rede de Cinemas, um dos critérios de escolha dos seis primeiros cinemas participantes foi a existência prévia de sala de cinema no local, ou seja, salas de exibição que estivessem operando com inteligência de programação, com curadoria e atividades regulares de exibição.

Os critérios técnicos de controle estabelecidos para escolher as seis primeiras salas de exibição e respectivas instituições, foram a qualidade do áudio dos conteúdos e sistema de 5.1 de áudio apresentada nas salas, já terem uma programação existente e em full HD. O Projeto não contempla apenas um circuito para circulação de conteúdo restrito às Federais de Ensino Superior, mas também desenvolve soluções para distribuir e ampliar a oferta de conteúdo audiovisual através de rede. Na segunda etapa serão incorporados mais seis pontos, todos em

Universidades Federais e futuramente poderá se candidatar instituições que tenham ambientes de exibição que não sejam Salas de Cinemas, mas auditórios e semelhantes.

Sobre os conteúdos audiovisuais produzidos pelas Universidades Federais, Malaguti (2014) explicou que ao longo do contato com as instituições pode-se constatar que nos acervos universitários e conjuntos de títulos existem o mesmo problema detectado nas demais instituições, que são a ausência de políticas para adoção de formatos, de preservação e de armazenamento audiovisual. Além de que o conteúdo produzido não está sendo guardado e as Universidades não estão usando padrões de descrição do conteúdo. Segundo a RNP o projeto está servindo para pensar e aprender sobre essas questões e criar uma comunidade de comunicação entre os cinemas.

O curso de cinema da UFSC não possui uma sala de exibição e nem programação, mas uma primeira aproximação a esse projeto, que faz parte de um programa interministerial entre torna-se pertinente no contexto do curso de cinema e da UFSC, pois alinha-se à demandas de difusão, exibição, intercâmbio e a preservação. Visto que, também se alinha a reflexão crítica sobre o atual cenário técnico e político dos arquivos e da atividade de preservação. O alinhamento do curso a uma política pública deve ser um critério relevante para a mobilização de esforços institucionais nesse sentido e direção, mas a partir de pesquisas, grupos de estúdios e apontamentos críticos.

Em relação ao circuito de salas compartilhadas, de acordo a publicação Administração de Salas de Cinema (Filho, Emery, 2013), fazem parte do processo: o compromisso com qualidade técnica e de projeção, ter janelas de exibição de conteúdo Full HD e 2K e sugerir formas de utilização das salas de rede em conteúdos e eventos. Os equipamentos que serão distribuídos às instituições participantes na fase experimental do projeto, são dois exibidores, um desktop preparado para torna-se controlador de sessões, um monitor, Servidor do Sistema Intercâmbio de Conteúdo Digital (ICD).

Há necessidade de contrapartida da Instituição participante: com conectividade Gigabit ethernet, infraestrutura de rede física e lógica disponível no espaço (sala de exibição) em que os equipamentos serão instalados e ativados.

Um aspecto importante de se associar a esse projeto é poder articular ações e iniciativas de preservação com programas de pesquisa e extensão, além de receber recursos humanos na forma de bolsista e na forma de pesquisadores, envolvendo outros centros, cursos e instituições, mas para isso é preciso pensar os fatores de continuidade e manutenção do projeto e principalmente do acervo.



## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em relação as transformações técnico-políticas que estão ocorrendo no audiovisual, mais especificamente em relação a preservação, difusão e arquivística o Curso de Cinema, é preciso estar atendo as questões sociais, filosóficas e políticas presentes nos primeiro capítulos desse trabalho. Ao mesmo tempo é necessário conhecer os aspectos técnicos e o contexto tecnológico que está inserido para poder efetuar uma visão crítica e estabelecer métodos de ação e posicionamento perante isso.

Em relação a ordem institucional é fato que o Curso de Cinema da UFSC ainda não efetuou a criação de disciplinas relacionadas à área de preservação, demanda presente nas resoluções aprovadas pela plenária final do IX Congresso do FORCINE. Também não cumpre as Diretrizes Curriculares Nacionais do Curso Superior de Cinema, visto que as áreas em que o egresso do curso de Cinema e Audiovisual deve estar capacitado inclui a área de preservação e o curso não possui disciplinas relacionadas. Ainda nas diretrizes em relação ao eixo de Economia e Política, que se refere a Ética, legislação e políticas de preservação e restauração de acervos, esses temas não são abordados em nenhuma disciplina. O mais crítico é referente aos critérios de validação do curso pelo MEC, que apresenta demanda de centralização, gestão e organização dos materiais produzidos pelos alunos e professores, somente existe ações isoladas da parte do corpo docente e discente, mas não abrangem todo o conteúdo produzido, não esta centralizado e nem sistematizado.

A conclusão é a necessidade da realização de um plano de preservação, de uma comissão para cuidar desse tema, de grupos de pesquisas, da criação da disciplina e do maior envolvimento por parte da coordenação do curso de cinema e do núcleo docente responsável pela estruturação do curso.

Em relação as possibilidades estratégicas através do uso de ferramentas e do desenvolvimento de soluções técnicas por parte do governo que foram apresentadas no último capítulo, a questão mais evidente a respeito de um futuro acervo de curso de cinema foi a constatação do expressivo desejo de formação de redes nesse cenário, seja entre instituições, entre governo e instituições ou instituições e público. Com isso os acervos digitais estão relacionados a infra-estrutura de rede de internet, a integralização, padronização e a inserção de ferramentas das ciências da computação na gestão dos mesmos. Ou seja, a tendência atual que o curso deve investigar e focar é a profusão de bancos de dados como saída para a

preservação e difusão, visto que esse fato estava presente em todas as pesquisas, serviços, ferramentas pesquisadas.

Outra constatação importante da pesquisa é que de acordo as soluções que estão sendo desenvolvidas, o armazenamento de grande quantidade de arquivos digitais necessita ser gerido por um software, um sistema informatizado que faça backups, migrações, extração de metadados, que esteja ligada a um servidor.

Na pesquisa não ficou claro o modo como o uso de banco de dados será efetivamente inserido no contexto das instituições. Também não ficou resolvido como se dará a relação com os profissionais e com o acúmulo de inteligência institucional presente nessas atividades em relação a lógica de banco de dados, ao uso de softwares e de plataformas para gerir o conteúdo. Visto que, essas processos não substituem o envolvimento do profissional, de seres humanos. Mas as tecnologias que estão sendo desenvolvidas executam tarefas que costumam ser realizadas por recursos humanos e pelas respectivas inteligências de profissionais, além disso muita vezes esses softwares realizam tarefas sobre-humanas, já que os computadores executam operações e cálculos com volume de dados e rapidez impossíveis para um ser humano. O que a primeira vista parece óbvio, não está claro nos diversos processos e soluções apresentados em relação ao tema e estudados nessa pesquisa.

Também apareceram questões acerca da circulação de acervos através de redes de fibra ópticas e sobre direitos autorais, que são obstáculos para o estabelecimento dessas redes entre os arquivos, como por exemplo direito ao acesso de bens e patrimônios culturais e o caráter restritivo da legislação. A pesquisa também demonstrou que difusão não é o mero acesso aos conteúdos, mas um acesso de forma qualificada, através da interação do público com o acervo, através da interatividade, formação de colecionadores e curadores digitais, bem como nas ferramentas de restauração, no compartilhamento e na formação de redes.

Quando se pensa no futuro dos acervos da cultura no contexto digital, ficaram as seguintes perguntas: se a situação híbrida de tecnologias analógicas e digitais provavelmente irá diminuir, aparecendo uma porcentagem maior de “originais digitais”? Um sistema informatizado pode dar conta de uma série de atividades e ações que são executadas por recursos humano? Na lógica de centralização e armazenamento em datacenters, profissionais que num primeiro momento continuaram coexistindo com os bancos de dados, cada vez mais irão diminuir? Além de capacitar e formar novos recursos humanos, como é possível agregar esse acúmulo técnico e profissional que já existe nas diversas instituições? Como equalizar a distância técnica e tecnológica que separa a atividade de um profissional de acervo audiovisual, de um profissional de ciências da informação, ou seja, como vão interagir

profissionais de áreas diversas? O abalo provocado por essas questões são profundas e desestabilizam todos os processos da arquivística e conservação que foram sedimentados pelo tempo e acumulados em diversos estudos.

A distribuição e exibição digital estão em pauta nas discussões dos principais conselhos, comitês gestores do audiovisual e a preservação audiovisual aparece como etapa fundamental do processo. A preservação é uma etapa e não subproduto da cadeia produtiva do cinema, mesmo que a atividade de preservação ainda não esteja esclarecida nem nos direitos trabalhistas ou nas políticas públicas. Desse modo, no sentido econômico e estratégico não se tem como falar em distribuição e exibição audiovisual sem se falar de preservação, pois se antes a atenção dada ao trabalho de preservação e os benefícios financeiros que os detentores de direitos conseguiam através de seus ativos, só apareciam depois de algum tempo, no fim do ciclo de vida comercial, hoje esse paradigma se alterou, a preservação deve ser pensada antes mesmo da realização da obra, visto que a falta de planejamento pode inviabilizar o processo ou encarecer seu ciclo de vida e suas etapas de distribuição e exibição. Portanto, ações como aproveitar redundâncias de tarefas e de capacidades, contemplar a interoperabilidade, pensar a obsolescência tecnológica e no arquivamento, são processos indispensáveis para a atividade audiovisual, são etapas que cada vez mais necessitarão serem realizadas, mesmo que a intenção de preservação não esteja grifada em primeiro plano. Assim, juntar numa única plataforma as atividades do arquivo audiovisual, da midiateca e da distribuidora parece ser o caminho da indústria audiovisual, e isso acaba por influenciar as outras esferas do audiovisual e os demais níveis de atuação, como exemplo os cinemas universitários, pequenos cinemas e as instituições de salvaguarda.

O arquivo está inserido num sistema de poder e sua dimensão política se estende na esfera governamental (poderes legislativo, executivo e judiciário), na cultura, na arte, nas ciências em geral. A unificação do arquivo pelo poder arcônico representado nas políticas de Estado, alinhado com as demandas de instituições e da indústria acontece através de ações de acumulação, recolha e reserva e “neste contexto, o ato de montar, categorizando, manipulando e de redistribuindo o material, assume um papel social de destaque, uma vez que garante a sobrevivência de certas mensagens ao longo do tempo, enquanto que enviam outras para as profundezas do banco de dados global em que vivemos” (QUARANTA, 2011, p.12, tradução do autor).

As políticas de seleção, classificação que fazem parte da construção das leis, de narrativas históricas e mnemônicas, na medida que se distanciam do mundo atômico e analógico para os bits e pixels, são refletidas na impossibilidade de acesso escondida em

nuvens de dados e datacenters, e serviços de armazenamento privados. A catástrofe consolidada no eterno acúmulo e destruição dos bens culturais torna-se imaterial, virtual.



## 6. BIBLIOGRAFIA

BRADLEY, K. Risks Associated with the Use of Recordable CDs and DVDs as Reliable Storage Media in Archival Collections - Strategies and Alternatives. Canberra: National Library of Australia, Canberra, 2006.

BRADLEY, K. Towards an Open Source Repository and Preservation System - Recommendations on the Implementation of an Open Source Digital Archival and Preservation System and on Related Software Development. Paris, 2007: National Library of Australia, Canberra, 2007.

DERRIDA, Jacques. Mal de Arquivo Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001

EDMONDSON, Ray. Filosofia e Princípio da Arquivística Audiovisual . Rio de Janeiro: Associação Brasileira de Preservação Audiovisual/ Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 2013

EDMONDSON, Ray. Filosofia de Arquivos Audiovisuais, Uma / preparada por Ray Edmondson e membros do AVAPIN [para o] Programa Geral de Informação e UNISIST. - Paris: UNESCO, 1998.

FERREIRA, M. Introdução à preservação digital: conceitos, s e actuais consensos. Minho: Editora Escola de Engenharia da Universidade do Minho, 2006. Disponível em: <https://repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/1822/5820/1/livro.pdf>. Acesso em: jul.2014.

FILHO, Sindolfo Moranda.; EMERY, Osvaldo. Administração de Salas de Cinema Digital. Rio de Janeiro: Escola Superior de Redes, 2013. Disponível em: <https://pt.scribd.com/doc/159186886/Administracao-de-Salas-de-Cinema-Digital>. Acesso em: agost.2014

GAGNEBIN, Jeanne Marie. O que é a imagem dialética?. IV Colóquio de Historia e Arte-Imagem e Memória. Projeto Integração e Convergência de EAD. Florianópolis, 2010, vídeo, 56 min.

HEFFNER, Hernani. 9ª Mostra de Cinema de Outro Preto. Catalogo de Exibição. Belo Horizonte: Universo Produções, 2014

HEFFNER, Hernani. Entrevista. Florianópolis, 2014

QUARANTA, Domenico. Collect the WWWorld. The Artist as Archivist in the Internet Age. Exhibition Catalogue. Bréscia: LINK Center for the Arts of the Information Age , 2011

USAI, Paolo Cherchi. The Death of the Cinema: History, Cultural Memory and Digital Dark Age. London Reaktion Books, 2001

YATES, Frances A. A arte da memória. Campinas: Editora da Unicamp, 2007

## DOCUMENTOS ELETRÔNICOS

Carta para a Preservação do Patrimônio Digital da UNESCO. Disponível em:  
Disponível em: <http://www.conarq.arquivonacional.gov.br/media/carta.pdfunesco>. Acesso em:  
set.2014

Website do Arquivo Nacional

Disponível em:

<http://www.documentosaudiovisuais.arquivonacional.gov.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?sid=4>. Acesso em: out.2014

Moving Archive News

Disponível em: <http://www.movingimagearchivenews.org/>. Acesso em: set.2014

Harvard Library Audiovisual Preservation Bibliography

Disponível em: <http://library.harvard.edu/preservation/audiovisual-preservation-bibliography>.  
Acesso em: agost.2014

TAPE-Training for Audiovisual Preservation in Europe

Disponível em: <http://www.tape-online.net/>. Acesso em: fev.2014

Fundación Patrimonio Filmico da Colombia

Disponível em: <http://www.patrimoniofilmico.org.co/index.php/documentos-y-publicaciones/13-internet-archive>. Acesso em: set.2014

Warburg- Banco Comparativo de Imagens

Disponível em: <http://www.unicamp.br/chaa/warburg.php>. Acesso em: set.2014

Video Preservation Website

Disponível em: <http://videopreservation.conservation-us.org/index.html>. Acesso em: set.2014

Cine Reciclado

Disponível em: <http://cinereciclado.tumblr.com/>. Acesso em: set.2014

Manifesto da FIAF

Disponível em: [http://www.cinemateca.gov.br/content/docs/Manifesto\\_Fiaf\\_70.pdf](http://www.cinemateca.gov.br/content/docs/Manifesto_Fiaf_70.pdf). Acesso em: abril.2014

Image Permanence Institute

Disponível em: <https://www.imagepermanenceinstitute.org/>. Acesso em "out.2014

AMIA-Association Moving Image Archivist.

Disponível em: <http://www.amianet.org>. Acessado: set.2014. Acesso em: jun.2014

Popular Science Magazine.

Disponível em: [http://books.google.com.br/books?id=9SwDAAAAMBAJ&lpg=PA210&pg=PA96&redir\\_esc=y#v=onepage&q&f=false](http://books.google.com.br/books?id=9SwDAAAAMBAJ&lpg=PA210&pg=PA96&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false).

Acesso em: jul.2014

Festival do Rio 2014

Disponível em: <http://www.festivaldoriorio.com.br/br/programacao/eventos-especiais/> Acessado: nov.2014

Website do Festival de Brasília.

Disponível em: <http://www.festbrasil.com.br/programacao/20>. acesso em: set.2013

Website do Festival Audiovisual Mercosul.

Disponível em: <http://www.audiovisualmercosul.com.br>. Acesso em: ago.2014

Website do Festival Internacional de Cinema de arquivo.

Disponível em: <http://www.recine.com.br>. Acesso em : out.2014

Rede Brasileira de Serviços de Preservação Digital – Rede Cariniana.

Disponível em: <http://cariniana.ibict.br>. Acesso em: jun.2014

VI Seminario Internacional de Archivos Sonoros y Audiovisuales

Disponível em: <http://www.fonotecanacional.gob.mx/index.php/component/tags/tag/33-vi-seminario-internacional-de-archivos-sonoros-y-audiovisuales>. Acesso em: jun.2014

Call For Proposals, AMIA 2014 Lightning Talks

Disponível em: <http://www.avpreserve.com/news/call-for-proposals-amia-2014-lightning-talks/>. Acesso em: mar.2014

IASA 2014 Annual Conference

Disponível em: <http://2014.iasa-web.org>. Acesso em: fev.2014

SOIMA-LATAM 2014: Safeguarding Sound and Image Collections

Disponível em: <http://www.iccrom.org/soima-latam-2014-safeguarding-sound-and-image-collections/>Acesso em: jun.2014

Centro de Referência audiovisual/REPOSITÓRIO DE DADOS SOBRE CONTEÚDOS AUDIOVISUAIS BRASILEIROS E INFORMAÇÕES CORRELATAS.

Disponível em: <http://programadorabrazil.gov.br/cra/home>. Acesso em: jun.2014

Internet Archive

Disponível em: [http://archive.org/details/clgam\\_000018?start=629.5](http://archive.org/details/clgam_000018?start=629.5). Acesso em: abril.2014

FIAF Bulletin Online (9ª CINEOP ).

Disponível em: <http://www.fiafnet.org/uk/news/FBOdownload.html>. Acesso em: jul.2014

Moving Image Archive News

Disponível em: [https://www.facebook.com/MovingImageArchiveNews?fref=pb&hc\\_location=profile\\_browser](https://www.facebook.com/MovingImageArchiveNews?fref=pb&hc_location=profile_browser). Acesso em: jun.2014

ABPA - Associação Brasileira de Preservação Audiovisual

Disponível em: [https://www.facebook.com/abpa.preservacao.audiovisual?fref=pb&hc\\_location=profile\\_browser](https://www.facebook.com/abpa.preservacao.audiovisual?fref=pb&hc_location=profile_browser). Acesso em: jun.2014

Library of Congress

Disponível em: <http://www.digitalpreservation.gov>. Acesso em: fev.2014

California Audiovisual Preservation Project

Disponível em: [https://www.facebook.com/cavpp?fref=pb&hc\\_location=profile\\_browser](https://www.facebook.com/cavpp?fref=pb&hc_location=profile_browser). Acesso em: jun.2014

National Film Preservation Foundation.

Disponível em: [https://www.facebook.com/pages/National-Film-Preservation-Foundation/72966909031?fref=pb&hc\\_location=profile\\_browser](https://www.facebook.com/pages/National-Film-Preservation-Foundation/72966909031?fref=pb&hc_location=profile_browser). Acesso em: set.2014

World Day for Audiovisual Heritage

Disponível em: [https://www.facebook.com/pages/World-Day-for-Audiovisual-Heritage/173603979832?fref=pb&hc\\_location=profile\\_browser](https://www.facebook.com/pages/World-Day-for-Audiovisual-Heritage/173603979832?fref=pb&hc_location=profile_browser). Acesso em: jun.2014

Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano

Disponível em: [https://www.facebook.com/patrimoniofilmico?fref=pb&hc\\_location=profile\\_browser](https://www.facebook.com/patrimoniofilmico?fref=pb&hc_location=profile_browser). Acesso em: ago.2014

Cineteca di Bologna

Disponível em: [https://www.facebook.com/CinetecaBologna?fref=pb&hc\\_location=profile\\_browser](https://www.facebook.com/CinetecaBologna?fref=pb&hc_location=profile_browser). Acesso em: ago.2014

Anthology Film Archives

Disponível em: [https://www.facebook.com/AnthologyFilm?fref=pb&hc\\_location=profile\\_browser](https://www.facebook.com/AnthologyFilm?fref=pb&hc_location=profile_browser). Acesso em: set.2014

Film Heritage Foundation

Disponível em: [https://www.facebook.com/filmheritagefoundation?fref=pb&hc\\_location=profile\\_browser](https://www.facebook.com/filmheritagefoundation?fref=pb&hc_location=profile_browser). Acesso em: ago.2014

AMIA Education Committee

Disponível em: [https://www.facebook.com/AmiaEducationComittee?fref=pb&hc\\_location=profile\\_browser](https://www.facebook.com/AmiaEducationComittee?fref=pb&hc_location=profile_browser). Acesso em: out.2014

AMIA Student Chapter at NYU

Disponível em: [https://www.facebook.com/pages/AMIA-Student-Chapter-at-NYU/132152410291563?fref=pb&hc\\_location=profile\\_browser](https://www.facebook.com/pages/AMIA-Student-Chapter-at-NYU/132152410291563?fref=pb&hc_location=profile_browser). Acessado: nov.2014

Washington University Film & Media Archive

Disponível em: [https://www.facebook.com/pages/Washington-University-Film-Media-Archive/184778249183?fref=pb&hc\\_location=profile\\_browser](https://www.facebook.com/pages/Washington-University-Film-Media-Archive/184778249183?fref=pb&hc_location=profile_browser). Acesso em: set.2014

Moving Image Archiving and Preservation-tisch

Disponível em: <https://www.facebook.com/pages/Moving-Image-Archiving-and->

Preservation/111679706619?fref=pb&hc\_location=profile\_browser. Acesso em: out.2014

AudioVisual Preservation Solutions

Disponível em: [https://www.facebook.com/AVPreserve?fref=pb&hc\\_location=profile\\_browser](https://www.facebook.com/AVPreserve?fref=pb&hc_location=profile_browser). Acessado: nov.2014

Thanouser Company Film Preservation, Inc

Disponível em: [https://www.facebook.com/thanouser?fref=pb&hc\\_location=profile\\_browser](https://www.facebook.com/thanouser?fref=pb&hc_location=profile_browser). Acesso em: jun.2014

Film Preservation Society

Disponível em: [https://www.facebook.com/filmpres?fref=pb&hc\\_location=profile\\_browser](https://www.facebook.com/filmpres?fref=pb&hc_location=profile_browser). Acesso em: set.2014

Indiana University Libraries Moving Image Archive

Disponível em: [https://www.facebook.com/pages/Indiana-University-Libraries-Moving-Image-Archive/225205087493328?fref=pb&hc\\_location=profile\\_browser](https://www.facebook.com/pages/Indiana-University-Libraries-Moving-Image-Archive/225205087493328?fref=pb&hc_location=profile_browser). Acesso em: out.2014

Image Permanence Institute

Disponível em: [https://www.facebook.com/imagepermanenceinstitute?fref=pb&hc\\_location=profile\\_browser](https://www.facebook.com/imagepermanenceinstitute?fref=pb&hc_location=profile_browser). Acessado: nov.2014

George Eastman House International Museum of Photography & Film

Disponível em: [https://www.facebook.com/georgeeastmanhouse?fref=pb&hc\\_location=profile\\_browser](https://www.facebook.com/georgeeastmanhouse?fref=pb&hc_location=profile_browser). Acesso em: out.2014

American Film Institute

Disponível em: [https://www.facebook.com/AmericanFilmInstitute?fref=pb&hc\\_location=profile\\_browser](https://www.facebook.com/AmericanFilmInstitute?fref=pb&hc_location=profile_browser). Acesso em: mar.2014

World Cinema Foundation

Disponível em: [https://www.facebook.com/worldcinemafoundation?fref=pb&hc\\_location=profile\\_browser](https://www.facebook.com/worldcinemafoundation?fref=pb&hc_location=profile_browser). Acessado: nov.2014

Cinamateca Uruguaia

Disponível em: <http://www.cinamateca.org.uy>. Acesso em: mar.2014

