

Universidade de Brasília

Faculdade de Ciência da Informação

Curso de Graduação em Biblioteconomia

FLÁVIO BORDALO CALIXTO

METADADOS PARA DESCRIÇÃO DA INFORMAÇÃO CINEMATOGRAFICA

Brasília

2014

FLAVIO BORDALO CALIXTO

METADADOS PARA DESCRIÇÃO DA INFORMAÇÃO CINEMATOGRÁFICA

Monografia apresentada à Faculdade de Ciência da Informação da Universidade de Brasília como requisito para obtenção do grau de Bacharel em Biblioteconomia.

Orientador: José Antônio Machado

Brasília

2014

C153

Calixto, Flávio Bordalo

Metadados para descrição da informação cinematográfica / Flávio Bordalo Calixto. – Brasília, 2014.

XX f. : il.

Monografia (Curso de Graduação em Biblioteconomia) – Universidade de Brasília, Faculdade de Ciência da Informação, 2014.

1. METADADOS. 2. REPRESENTAÇÃO DESCRITIVA 3. DUBLIN CORE 4. INFORMAÇÃO CINEMATOGRAFICA. I. Título



Título: Metadados para descrição da informação cinematográfica.

Aluno: Flávio Bordalo Calixto.

Monografia apresentada à Faculdade de Ciência da Informação da Universidade de Brasília, como parte dos requisitos para obtenção do grau de Bacharel em Biblioteconomia.

Brasília, 15 de julho de 2014.

José Antonio Machado Nascimento - Orientador
Professor da Faculdade de Ciência da Informação (UnB)
Mestre em Ciência da Informação

Sérgio Peçanha da Silva Coletto – Membro
Professor da Faculdade de Ciência da Informação (UnB)
Mestre em Ciência da Informação

Thayse Natália Catanhede Santos – Membro externo
Mestre em Ciência da Informação

Para a minha família.

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus pais por toda a dedicação e paciência que me deram. Obrigado pai, por tudo que me ensinou, você sempre foi e sempre será o meu maior exemplo, não tem uma vez que olho para o senhor e não sinto orgulho de tê-lo como pai, obrigado por se preocupar tanto com meu futuro e com os meus estudos. Obrigado mãe, por ter sido tão carinhosa e atenciosa, sempre se esforçou o máximo para dar tudo aos seus filhos, com a senhora eu me sinto seguro e a sua ternura não tem tamanho.

Obrigado Dedé, você é o meu maior ídolo e exemplo de sucesso, desde criança sempre quis ser como você e suas atitudes sempre me marcaram como exemplo de como eu devo agir. Não poderia ter um irmão melhor e mais querido, obrigado por ter me ensinado tanto, me educado e me protegido.

Às minha amigas do coração Maria Clara, Natália e Bruna. Passamos por muitos momentos, sendo eles bons ou ruins, tristes ou engraçados, o importante é que cada momento foi inesquecível e me ajudou a ser o homem que sou hoje, crescemos juntos, amadurecemos juntos e envelhecemos juntos. Vocês são meu orgulho e estarão sempre no meu coração.

Obrigado Marquinhos, por ser uma das pessoas mais bondosas que já conheci, você me mostrou que alguém pode ser realmente bom e fazer algo pelo simples fato de querer fazer o bem e ver as pessoas que você ama feliz. Você me mostrou a como dar um valor a um sorriso. Você é um exemplo de maturidade e superação.

Aos colegas e professores do curso de Bibliotecomia, sem vocês o curso não seria a mesma coisa.

Ao Professor José Antônio por toda ajuda e conselhos dados, obrigado pela paciência e dedicação. Fico feliz que tenha sido o senhor a fazer parte nesse momento importante da minha vida

Obrigado você moça bonita que veio de longe, que conheci de um jeito inusitado na hora errada e no lugar errado quando eu menos esperava. Você se tornou o meu porto seguro, você é o meu refugio e com você eu me sinto calmo e a salvo de qualquer coisa, você cuida de mim e se preocupa por mim. Me vi fazendo coisas que nunca imaginei por você e hoje se tem alguém que eu tenho que agradecer pelas minhas conquistas é você, obrigado por me dar a chance de fazer parte de sua vida. Cada momento com você é inusitado e intenso. Nós nos completamos de um jeito peculiar e de forma singular. Obrigado por tudo e, meu bem, somos nós contra o mundo....

"Hodor, Hodor."

Hodor.

RESUMO

Pesquisa e análise de informações cinematográficas no Brasil para elaboração de descritores que visem a disseminação, conservação e conscientização da importância da informação cinematográfica, especificamente na área de curtas brasileiros. Foi visado a idealização de descritores de dados cinematográficos junto com o uso da tecnologia *streaming*, por isso, foi analisado, também, a criação e uso da tecnologia *streaming* e suas principais vantagens perante a reprodução de curtas. Para a criação dos descritores, foi importante ter observado o fator histórico, desde a criação das imagens em movimento que originam a tecnologia utilizada para a reprodução de filmes até a ascensão do cinema no Brasil e sua influência nos dias de hoje. Dentro do nicho da pesquisa cinematográfica, foi observada a proporção existente, dentro do resultado, no que se refere sobre a análise e tratamento da informação cinematográfica e os outros assuntos. Por fim, foi proposto descritores usando o padrão Dublin Core, que foi observado sua criação e feito a análise dos seus campos, e a partir disso foi exemplificado usando os descritores criados em curtas disponíveis em bases que oferecem o serviço de streaming, mas que não possuem a análise e tratamento adequado do seu conteúdo.

PALAVRAS-CHAVE: Metadados. Representação descritiva. Dublin Core. Informação cinematográfica. Cinema. Curtas. Biblioteconomia.

ABSTRACT

Research and analysis of cinematographic information in Brazil to develop descriptors aimed at dissemination, conservation and awareness of the importance of cinematographic information, specifically in the area of Brazilian short, aiming use of streaming technology. Historical factor will be observed since the creation of moving images that lead to technology used for movie playback until the rise of cinema in Brazil and its influence today. Will be observed the available content today that addresses information about the film and what exists in terms of the analysis and processing of cinematographic information ratio is observed. Will also be analyzed the creation and use of streaming technology and its main advantages before playing short. Be proposed descriptors using the Dublin Core standard, which pursue the objectives mentioned above and which will be used to catalog shorts for digital databases and examples will be given using shorts that are available on streaming sites, but do not have the analysis and treatment of its contents aiming at preservation and dissemination.

KEYWORDS: Metadata. Descriptive representation. Dublin Core. Movie info. Cinema. Short. Librarianship.

LISTA DE SIGLAS

ABCDM – Arquivologia, Biblioteconomia, Ciência da Informação e Museologia

BI-RM - Banco de Imagem Rural Mídia

BRAPCI - Base de dados referencial de artigos de periódicos em Ciência da Informação

EMME - Escola de Ministério de Música e Evangelismo

FIAF - Federação Internacional dos Arquivos de Filmes

HTML - *Hypertext Markup Language*

INC – Instituto Nacional de Cinema

INCE – Instituto Nacional do Cinema Educativo

Mam – Museu de Arte Moderna

OAI – *Open Archive Initiative*

SOD – *Service on Demand*

URL - *Uniform Resource Locator*

XML - *eXtensible Markup Language*

SUMÁRIO

1. CONTEXTUALIZAÇÃO.....	10
2. PROBLEMA	13
3. OBJETIVOS	15
3.1 OBJETIVO GERAL	15
3.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS	15
4. REVISÃO DE LITERATURA.....	16
4.1 Cinema e informação: perspectiva histórica	16
4.2 Preservação da informação cinematográfica	19
4.3 Cinematecas	20
4.4 Cinematecas brasileiras.....	24
5. METADADOS E INTEROPERABILIDADE	30
5.1 Histórico evolutivo e conceitual	30
5.2 Dublin Core	33
5.3 Sistemas de gestão de conteúdos e streaming.....	35
5.3.1 Youtube e o serviço de <i>Streaming</i>	38
6. METODOLOGIA.....	40
6.1 RESULTADOS.....	45
6.1.1 LEVANTAMENTO BIBLIOGRÁFICO.....	45
6.2 Aplicação da tabela Dublin Core	48
7. CONCLUSÃO	51
8. REFERENCIA	52

1. CONTEXTUALIZAÇÃO

A oferta de conteúdos multimídia via *streaming*, tecnologia que permite o consumo da informação multimídia por usuários sem necessidade de armazenamento de arquivos, revolucionou a forma como filmes são disponibilizados na *web*. Embora ofereçam novas perspectivas para a divulgação de obras cinematográficas e tendo em vista a popularização do youtube e o vimeo, os sistemas de *streaming*, em sua maioria, não apresentam padrões de descrição de conteúdos, gerando problemas na recuperação da informação.

A perda de obras cinematográficas, pesquisas ineficientes de obras multimídias e desvalorização do profissional da área cinematográfica são algumas dos problemas gerados pela falta de padronização na recuperação de conteúdos cinematográficos. Uma das obras exemplificadas neste trabalho é o curta brasileiro “O artista” que foi produzido pela cineasta Natália Brandino, caso um usuário queira pesquisar todas as obras já produzidas, ou que tenha Natália Brandino no desenvolvimento das obras, não será possível encontrar, pois os curtas já desenvolvidos por ela são curtas poucos conhecidos e publicados principalmente em festivais de Brasília onde não possuem o apoio e nem o desenvolvimento de profissionais e de bases competentes para tratar e catalogar tais obras.

Caso seja feita uma pesquisa livre com o nome de “Natália Brandino” Youtube irá encontrar em seus primeiros 5 resultados:

- Tico Tico no Fubá – Centro de Artes Ivankovich: Possui o nome Thais Brandino entre as integrantes da apresentação;
- Grupo EMME em linhares 24/10/2008: Publicado por Erielton Brandino;
- Masterclass Tímpanos com Pierre-Oliver (França): Apresentação onde possui Heri Brandino como professor;
- Treino Jiu Jitsu: Postado por Ana Paula Brandino;
- Tom-boy: Vídeo de Rock dirigido por Natalia.

A pesquisa não obteve nenhum resultado de acordo com o desejado, o resultado obteve de maneira randômica o sobrenome Brandino e o primeiro nome Natalia de forma separada.

Caso seja feita a pesquisa livre “Natalia Brandino o artista” o resultado será coincidentemente o mesmo do anterior.

Caso seja feita a pesquisa de maneira livre “Natalia Brandino cinema” e “Natalia Brandino curta” não obterá nenhum resultado no Youtube.

Se a pesquisa for feita no Google com os termos “Natalia Brandino”, “Natalia Brandino curta” e “Natalia Brandino o artista” os principais resultados serão sobre paginas de perfis de Facebook da própria produtora.

O impacto da utilização dos sistemas de *streaming* é mais sentido no mercado de curtas-metragens. Grande parte da produção cinematográfica desse segmento é publicada na Internet pelos próprios usuários e empresas responsáveis pelas obras, que desconhecem a importância da descrição de conteúdos para a recuperação de informações.

Por isso, se torna essencial o desenvolvimento de um modelo de metadados para descrição da informação cinematográfica baseado no Dublin Core que permita o registro de curtas brasileiros em sistemas de *streaming* de forma eficiente, sendo uma iniciativa que atenda a demanda do público, preserve a informação digital fílmográfica e que proporcione a recuperação informacional adequada.

A Biblioteca Digital de Teses de São Paulo é uma das diversas bases que adotaram o uso do Dublin Core e que obteve sucesso. A base foi disponibilizada em junho de 2001 e, de acordo com Rosetto (2002), o seu objetivo é facilitar o acesso remoto de produção intelectual da Universidade de São Paulo. É interessante ressaltar que na Biblioteca Digital de Teses de São Paulo as informações são cadastradas pelo próprio autor da tese, ou seja, o responsável pela publicação é o próprio autor, tendo dessa maneira a liberdade de registrar as suas publicações da forma que acharem mais interessante:

Dentre as atividades desenvolvidas para a implementação da biblioteca digital, constou a definição do conjunto de elementos metadados necessários à

descrição dos recursos bibliográficos a serem introduzidos na base de dados. Essas informações são digitadas pelo próprio autor da Tese, durante o processo de submissão do documento em formato eletrônico ao programa para armazenagem de dados (ROSETTO, 2002, p. 6).

A Embrapa Informática Agropecuária: Banco de Imagem Rural Mídia (BI-RM) é outra base que adotou o Dublin Core devido, principalmente, à crescente necessidade de padrões nas descrições dos seus dados. A BI-RM foi criada com o intuito de armazenar e disponibilizar o seu acervo de fotos, ícones, gravuras e qualquer outro tipo de informação em forma eletrônica e disponibiliza-la na Internet.

A criação do Banco de Imagem consistiu em uma oportunidade pioneira para a discussão e o estabelecimento de uma metodologia de tratamento de quaisquer recursos eletrônicos de informação, sejam estes recursos visuais ou outros tipos de documentos eletrônicos em seus variados formatos, com vistas a assegurar um padrão mínimo de descrição (SOUZA, 2000, p. 94).

2. PROBLEMA

A organização e a análise da informação cinematográfica são temas pouco abordados por bibliotecários que

Ainda não detém conhecimento do processo articulado de geração e fluxo das informações sobre filmes (CORDEIRO, 1996, p. 2).

O processo de organização e recuperação da informação na área de filmes em curta metragem brasileiros é pouco abordado sendo que pode resultar na recuperação ineficaz da informação, ocorrendo, assim, a perda e/ou o esquecimento de diversos materiais cinematográficos, além de resultados pouco eficientes comparados à demanda existente nessa área.

Hernani Heffner, atual presidente da Associação Brasileira de Preservação Audiovisual, conservador-chefe da Cinemateca do Museu de Artes Modernas e curador de preservação da Cine Ouro Preto, afirma em uma entrevista feita à Revista Cinética que o Brasil ainda está muito longe de uma excelência em preservação audiovisual, mesmo que possua instituições bem preparadas e com grande potencial, ainda mais no Brasil onde possui uma vasta diversidade cultural e linguística, cinematográfica e audiovisual. Mas o Brasil não possui uma política de desenvolvimento de qualidade, onde atualmente a distribuição de recursos é totalmente defasada e inapropriada, onde existem as instituições mais avançadas e as mais atrasadas, sendo que as mais atrasadas e carentes continuam não tendo direito à verbas e investimento apropriados.

Todos os estados brasileiros, sem exceção, produzem filmes digitais. Vamos cometer o mesmo erro que aconteceu com a película, e não pensar a sua preservação? A produção é enorme e já se perderam várias coisas. Com esta produção intensa, vamos realmente mandar tudo para um lugar só? Me parece um contrassenso absoluto. Até por esta questão histórica, da transição da película para o digital e a mudança de toda cadeia do audiovisual, a esta altura, não há mais como ignorar o fato de que, para preservar este conjunto, você precisa desenvolver regionalmente (HEFFNER, 2013).

Heffner ainda afirma sobre a ideia de preservação se tornou significativa no contexto da vida social:

Ao perceber aquele elemento como significativo, você, para ter acesso a ele, acesso no tempo – ou seja, fazê-lo durar -, acesso histórico – você compreender a natureza daquele artefato -, e acesso tecnológico – você ter capacidade de fazê-lo se multiplicar (HEFFNER, 2013).

Atualmente um dos movimentos que podem ser considerados influentes sobre a preservação de recursos audiovisuais são as edições da CineOP – Mostra de Cinema Ouro Preto onde seus projetos visam a luta da preservação cinematográfica no Brasil.

3. OBJETIVOS

3.1 OBJETIVO GERAL

Gerar um modelo de metadados para descrição da informação cinematográfica em sistemas de streaming.

3.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Realizar levantamento bibliográfico sobre a informação cinematográfica para identificar conceitos e contribuições relevantes sobre cinema, preservação, metadados, interoperabilidade e gestão de conteúdos.
- Descrever as orientações para a descrição dos conteúdos dos metadados.

4. REVISÃO DE LITERATURA

4.1 Cinema e informação: perspectiva histórica

Informações permeiam frequentemente na sociedade com um significado. Aquilo que consideramos útil, que interpretamos e escolhemos registrar, torna-se conhecimento. Existem diversos meios para armazenar a informação e o conhecimento presente, o material onde são armazenados tais conteúdos podem ser intitulado de documento. Para que tal informação seja registrada em um meio, armazenada e futuramente disseminada, necessita-se de diversas análises e estudos do ambiente para que todo este processo ocorra de maneira eficiente.

Informação é o dado com significado, faz sentido e é compreendido por alguém; e conhecimento são as novas ideias criadas pelo indivíduo a partir do conjunto de informações, base para a ação (ALESSIO, 2004).

Portanto, na área cinematográfica, as informações registradas em diferentes momentos em documentos cinematográficos de diversas naturezas, como imagem, som e escrita, apresentam uma gama de informações que foram armazenadas por profissionais que optaram, dentro de um vasto nicho de dados, disponibilizar um documento contendo informações dos mais diversos tipos ao público. O público irá receber, interpretar e tratar a informação contida naquele filme, podendo influenciar a sociedade de diversas maneiras dependendo do conteúdo que o filme deseja expor.

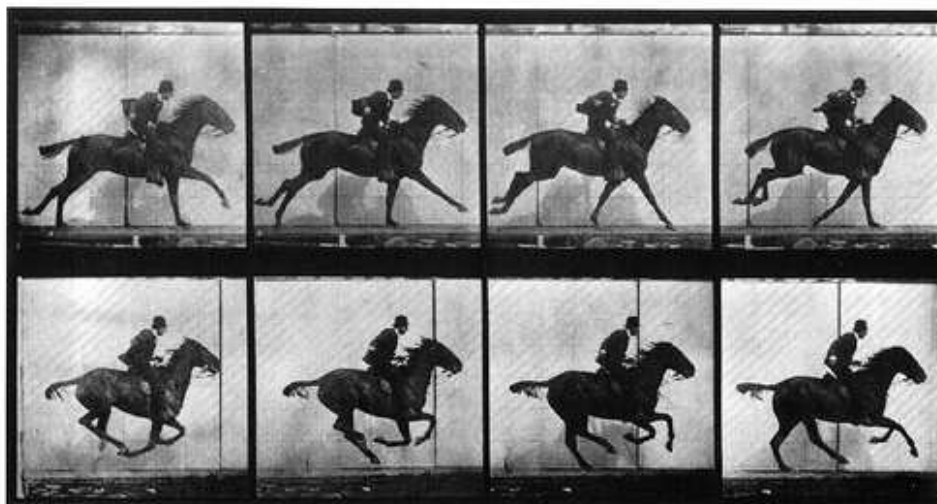
Numa avaliação embasada principalmente em fatores cognitivos é esperado que o conhecimento sobre atributos técnicos intrínsecos ao produto, como som, nível de produção, atualidade do tema, dramaticidade, sofisticação, desempenho dos atores, enredo, direção e trilha sonora, exerçam maior influência sobre a formação das atitudes dos consumidores (PESSOA, 2007).

De acordo com Pessoa (2007), um filme pode conter diversos atributos culturais, sociais e políticos de um país, podendo trazer seus costumes, religiões, valores e histórias. Com isso, acaba ocorrendo em um filme uma troca de saberes sociais onde os filmes apresentam informações relevantes sobre diversas partes do mundo. Um exemplo a ser dado é do filme “Beasts of

the Southern Wild” (Indomável sonhadora) onde a personagem principal é uma menina que vive com o seu pai doente no interior do estado de Luisiana onde são vítimas de uma forte tempestade que inunda uma comunidade carente mostrando um lado pobre e desfavorecido da principal potência mundial dos Estados Unidos que até então pouco conheciam, que vem nas últimas décadas usando sua forte influencia cinematográfica para expor o seu estilo de vida.

Como pode ser visto, a indústria cinematográfica possui um alto peso informacional com diversos conteúdos que tratam de variados assuntos. O armazenamento e distribuição dessas mídias, hoje em dia, é algo fácil e prático devido ao diversos suportes tecnológicos existentes. Mas, no começo, os profissionais não podiam contar com a tecnologia de hoje e nem tinham a conscientização informacional que a sociedade tem hoje – devido principalmente ao *boom* informacional que ocorreu após a Segunda Guerra Mundial – consequentemente não tinham a ideia de preservação das obras produzidas na época.

Para se ter uma ideia, a origem arcaica do cinema teve como principal causa um teste feito por Eadweard Muybridge em 1878, a pedido do governador da Califórnia, Leland Stanford, que queria provar que todos os quatro cascos de um cavalo deixavam a terra ao mesmo tempo durante o galope. A partir daí, Muybridge conseguiu captar uma série de imagens de um cavalo galopando e as ordenou, como consequência acabou provocando a sensação de movimento de quem via a sequencia das imagens (LESLIE, 2010).



Cavalo em movimento. Fonte: <http://yeguadavalle.es/el-caballo-en-movimiento/>

Já em 18 de dezembro de 1895, a primeira exibição cinematográfica foi apresentada ao público pelos irmãos Auguste e Loius Lumière no subterrâneo do Grand Café. Nesta apresentação constava a projeção de diversas imagens ampliadas em uma tela específica onde a exibição dessas imagens em conjunto e continuamente formavam sensações de movimento e continuidade (CASAGRANDE, 2009). Nesta época, os filmes mais famosos eram "A saída dos operários da Fábrica Lumière" e "A chegada do trem à Estação Ciotat", onde, neste último, a plateia se assustou pensando que o trem que fora filmado iria sair da tela e atropelá-los.



Exibição de filme no Grand Café. Fonte: <http://tireotubo.blogspot.com.br/2011/09/quem-inventou-o-cinema.html>

Devido a limitação tecnológica da época, esta exibição caracteriza-se também como o primeiro curta a ser apresentado pelo fato do filme ser de baixa duração, com isso, tem se inicialmente a definição de curta-metragem apresentado logo no início da origem cinematográfica.

Temos então, inicialmente, a definição de curta-metragem associada a uma limitação técnica, ou seja, produzir filmes curtos não era uma questão de escolha, mas sim a única forma possível de produção (CASAGRANDE, 2009).

No Brasil, a normatização do curta foi pela Lei Nº 8.401, de 8 de Janeiro de 1992 onde institui no Art. 2º Inciso V: “Obra audiovisual de curta metragem é aquela cuja duração é igual ou inferior a 15 minutos”. A Lei foi revogada mas o conceito foi mantido até os dias de hoje pela Medida Provisória 2.228 de 6 de Setembro de 2001 no Art. 1º Inciso VII: “Obra cinematográfica ou videofonográfica de curta metragem: aquela cuja duração é igual ou inferior a quinze minutos”.

4.2 Preservação da informação cinematográfica

Com o tempo, os curtas metragens acabaram se tornando um complemento às produções cinematográficas devido, principalmente, ao início da produção de longas metragens que acabaram se expandindo rapidamente e que desenvolveram com um cunho de entretenimento e diversão. Tais longas metragens acabaram se popularizando no mundo todo e ganharam características principalmente dos moldes americanos (CASAGRANDE, 2009).

Já em 25 de março de 1898, o cinegrafista polonês Boleslav Matuszewski publicou em Paris um artigo denominado “Uma nova fonte histórica”, que já introduzia a ideia da criação de um local destinado a guarda de filmes denominado Depósito de Cinematografia Histórica. Naquela época, Matuzewski, operador cinematográfico dos irmãos Lumière, teve seu interesse despertado para o valor dos filmes etnográficos. Segundo D’Alessio (2001), a paixão pelos filmes que tinham caráter estritamente documental fez de Matuszewski o precursor do conceito de cinemateca como espaço para a preservação de filmes destinados às futuras gerações.

Para a produção das películas era usado o suporte de nitrato de sódio, que de acordo com Oliveira (2013) “deteriora-se rapidamente quando exposto a variações climáticas, além de ser auto-inflamável e tóxico, daí o grande número de incêndios em cinematecas e arquivos de filmes”. Por isso, os filmes começaram a serem distribuídos sob a forma de tiras de papel com os fotogramas impressos do primeiro ao último, conhecidos como *Paper Prints*. Anos após, durante a Segunda Guerra Mundial, ocorre a primeira experiência de restauração devido a este material, graças ao naturalista, cineasta, professor e inventor das câmaras de filmes Carls Louis Gregory, que criou uma truca capaz de reverter os fotogramas de papel em imagem em movimento registrado em película.

4.3 Cinematecas

Segundo Correa Júnior (2012), o começo das cinematecas foi difícil principalmente pelo fato de que a maioria da sociedade cinematográfica não conseguia entender a importância do manuseio e guarda adequados dos documentos que compunham as obras cinematográficas, eles não conseguiam entender o principal trabalho das cinematecas e, com isso, diversas obras sofreram danos irreversíveis e outras foram perdidas para sempre.

Para tanto, cita as clássicas querelas entre cineclubes e cinematecas, quando muitas vezes os primeiros queriam apenas projetar filmes, sem outras preocupações com o trabalho das cinematecas empenhadas em, ao mesmo tempo, evitar o desaparecimento dos filmes e salvaguardar os direitos legais de produtores e distribuidores (CORREA JUNIOR, 2012).

Paralelo às iniciativas de Matuzewski, a *Library of Congress*, nos Estados Unidos, começou a receber, a título de depósito legal, os *Paper Prints*, em face da necessidade do copyright que as obras de ficção exigiam.

Não fossem os *papers prints*, a filmografia norte-americana seria infinitamente menor, abreviando o conhecimento de autores inaugurais como David Wark Griffith, Ralph Ince e Edwin S. Porter (HEFFNER, 2001).

Após a Primeira Guerra Mundial, inicia-se a coleção de filmes do Imperial War Museum da Inglaterra, instituição responsável pela preservação, em grande parte, de filmes produzidos em 1900 e 1910.

No entanto, pela falta de diretrizes que visassem a preservação do patrimônio cinematográfico naquela época, ocorreu a deterioração da maioria dos filmes produzidos entre 1895 e 1950. Segundo Brito (2001), a cinematografia mundial sofreu três golpes rigorosos em três momentos distintos. O primeiro, de 1915 a 1926, quando o cinema se torna entretenimento preferido do grande público e dissemina-se a prática de reaproveitamento da película para a fabricação de piaçava para vassoura. O segundo, com o advento do cinema falado, a partir de 1927, que tornou obsoleto a arte do cinema mudo e o terceiro a partir de 1950, quando se extingue o uso da película de nitrato, inflamável, pela película de acetato, não inflamável, exigindo a implantação de novas tecnologias para a projeção de filmes.

A estimativa de Flávio Brito é de que menos de 20% dos filmes mudos produzidos até aproximadamente 1930 e cerca de 50% dos produzidos até 1950 em todo o mundo estejam conservados, e que embora não existam estimativas precisas para o Brasil, elas provavelmente revelariam um quadro ainda mais precário (HOLLÓS, 2003, p. 104).

Ao longo desses períodos, as cinematecas proliferaram apenas na Europa e nos Estados Unidos. A primeira foi a *Svenska Filmsamfundets Arkiv* (Cinemateca Sueca), criada em 1933. No ano seguinte, surgiu o *BundesArchiv* (Cinemateca Alemã). Em 1935, o *British Film Institute* e o *Museum of Modern Art of New York* (MoMA). Ainda em 1935, pode-se destacar a criação da *Film Library of Museum of Modern Art of New York* pelas mãos de Iris Barry e em 1936, a *Cinémathèque Française*, instituição que influenciou as atividades de preservação em todo o mundo sob a proteção de Henri Langlois (Tosi, 2001).

Langlois não foi somente o fundador e o incansável diretor da Cinemateca (falava-se em Cinemateca do Langlois); foi ele quem iniciou, nos anos 30, todo movimento de criação das cinematecas que culminou no

estabelecimento dos principais arquivos de filmes do mundo, influenciando as atividades desde o Japão até aqui no Brasil (TOSI, 2001).

Os supracitados foram dois importantes fundadores de grandes instituições que fundamentavam pela preservação do material cinematográfico, mas, além disso, eles foram responsáveis também pela fundação da Federação Internacional dos Arquivos de Filmes – FIAF, que foi criada em 1938 pelas cinematecas da Suécia, Alemanha e Nova Iorque e tal instituição estava longe de ser apenas uma associação burocrática, ela se consolidou como pilar da preservação de filmes. Segundo Horak (2001), a FIAF surgiu do interesse de um grupo de colecionadores que tinham interesse em formar cinematecas nacionais. Esse grupo ressaltava também a preservação dos documentos que acompanham o filme como roteiros, boletins de marcação de luz, cartazes e fotos de publicidade das películas, o que veio a confirmar a informação cinematográfica como base para a evolução cultural das nações.

Nos primeiros anos de atuação, a FIAF fixou sua atuação na produção de diretrizes para a máxima eficiência na preservação dos filmes, definiu cada processo e todas as passagens que os documentos cinematográficos tinham que passar e não era somente os rolos de filme que passavam pelo processo de preservação e guarda, continha também os documentos que gravitam em torno do filme, como o roteiro, boletins de continuidade, marcação de luz etc, além disso, foi a partir desse momento que se definiu o perfil institucional das cinematecas e o tratamento do cinema como documento (HEFFNER, 2001). As novas cinematecas criadas a partir de então, aliadas às já existentes e valendo das diretrizes da FIAF, privilegiaram a criação de acervos universais e nacionais, que tinham como prioridade a recolha e guarda do melhor que a arte cinematográfica produziu. Foi a época da procura por obras fundamentais como *Nosferatu*, *O Gabinete do Dr. Galigari*, *Coquete*, entre muitos outros títulos fundamentais. Pode-se destacar desse fato a importância que a FIAF acarretou na conscientização das cinematecas para o processo de guarda e manuseio de suas obras visando a sua preservação.

Entretanto, Heffner (2001) salienta que não eram todos os filmes que passavam por esse cuidado, existia uma seleção dos filmes que eram

destinados à preservação e que dependia exclusivamente de critérios de qualidade determinados pelos diretores de cinematecas, seus curadores e críticos de cinema. Esses critérios, também estavam vinculados à hegemonia comercial e tecnológica exercida pelos grandes estúdios e fundamentados nas ideologias cinematográficas da indústria do entretenimento.

Conservar neste momento era entendido quase sempre como guardar de maneira relativamente ordenada. Essa guarda desinteressada do passado não implicava padrões rígidos de armazenamento, não tinha fins lucrativos e não dava direitos sobre a exploração comercial das obras, que permaneciam com os produtores originais ou seus sucessores, tal como hoje. Práticas pouco profissionais como simplesmente empilhar latas somavam-se a conceitos importantes no relacionamento com a desconfiada comunidade cinematográfica. Mas o verdadeiro senão deste momento estava na continuação da guarda seletiva (HEFFNER, 2011).

Segundo Heffner (2001), essa política de critérios pré-determinados começou a perder força com o advento da Segunda Guerra Mundial. A destruição advinda do conflito fez surgir em países devastados a noção de memória da identidade cultural transformando o cinema em manifesto de luta pela democracia. É, esse contexto que surgem, no Brasil, a Cinemateca Brasileira em 1949 no Estado de São Paulo e a Cinemateca do Museu de Arte Moderna em 1955 no Rio de Janeiro.



Cinemateca Brasileira do Estado de São Paulo e Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Fonte: <http://www.conexaocultural.org/blog/2011/09/cinemateca/> ; <http://www.conhecendomuseus.com.br/museu-de-arte-moderna-do-rj/>

4.4 Cinematecas brasileiras

De acordo com Oliveira (2013), no Brasil, o início da criação de instituições que visavam a guarda do cinema brasileiro está estritamente relacionado à instalação da Cinemateca Brasileira do Estado de São Paulo e à criação da Cinédia.

A Cinédia, primeiramente uma produtora de sucesso gerida por Adhemar Gonzaga e fundada em 1930, foi transformada posteriormente por ele mesmo – dado o entendimento do risco que as películas cinematográficas corriam – em um grande arquivo de filmes que existe até os dias atuais, agora sob a gestão de sua filha, Alice Gonzaga (OLIVEIRA, 2013)

Adhemar Gonzaga foi o fundador da Produtora Cinédia e via nas cinematecas a continuidade de certas tradições, aspectos pitorescos da vida, que vão desaparecendo gradativamente.

Mas antes mesmo de Gonzaga, a primeira experiência brasileira neste campo começa com a Filmoteca do Museu Nacional em 1910, idealizada pelo antropólogo Edgard Roquette Pinto. Em 1912, segundo Roquete-Pinto (2002), Roquette Pinto trazia, da região da atual Rondônia, os primeiros filmes dos índios nambiquara. Porém, o acervo da Filmoteca do Museu Nacional não se restringia somente a filmes que revelavam a cultura dos índios do país. Estavam lá filmes que retratavam a evolução dos costumes urbanos como Circuito de São Gonçalo, de 1910. Durante anos, a Filmoteca do Museu Nacional conviveu com o descaso e a falta de políticas de preservação que destruíram quase todas as películas. Na década de 60, o pesquisador Jurandyr Passo Noronha resgatou alguns títulos mais antigos dessa filmografia.

No começo da década de 40, tem se início às origens da Cinemateca Brasileira, quando intelectuais como Paulo Emílio Salles Gomes, Décio de Almeida Prado e Antônio Candido de Mello e Souza, criam na Faculdade de Filosofia da Universidade de São Paulo, o Clube de Cinema. Infelizmente, o clube foi fechado pela polícia do Estado Novo, pois o via como uma forma de subversão, renasceu em 1949, tornando-se a Filmoteca do Museu de Arte de São Paulo, e em 1954 a Cinemateca Brasileira.

Jurandyr Passos Noronha foi outro responsável por introduzir no Brasil a conscientização de preservação e integração cultural, ele organizou em 1954 a 1ª Mostra Retrospectiva do Cinema Brasileiro que teve repercussão internacional. A Mostra exibiu grandes clássicos da filmografia mundial, assim como preciosidades do cinema brasileiro, revelando para a comunidade cinematográfica internacional, a riqueza de um dos maiores acervos da América Latina na área de cinema e imagens em movimento.

A Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro iniciou suas atividades em 1955, como Setor Cinematográfico do Museu de Arte Moderna. Segundo o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (2002), este setor se transformou em cinemateca em 1957, cuidando assim, como a Cinemateca Brasileira, da guarda e preservação de filmes. Em 1964, outro grande avanço do desenvolvimento cinematográfico começava no Brasil: iniciaram-se os primeiros cursos da Cinemateca do Museu de Arte Moderna, essenciais na

formação de cineastas e técnicos que integrariam a segunda e terceira geração do cinema novo.

Infelizmente nas décadas de 30 a 50, onde a ideia de cinemateca começava a florescer e a conscientização de um grupo específico da sociedade para a conservação do material cinematográfico começava a aparecer no Brasil, o governo brasileiro nunca deu a atenção necessária à essa ideia, perdendo assim a maioria do conhecimento produzido naquela época e não tendo a infraestrutura necessária para armazenar os materiais.

As coleções floresceram sem planejamento, formação de pessoal especializado, conhecimento tecno-científico da matéria e armazenamento adequado. Como consequência a Filмотeca do Museu de Arte Moderna de São Paulo sofreu um devastador incêndio com menos de dez anos de existência, em 1957 (HEFFNER, 2001).

A perda de patrimônios culturais durante a Segunda Guerra Mundial contribuiu para o florescimento de cinematecas ao redor do mundo. O tráfico e a proibição de livros, filmes e obras de arte durante o conflito modificou a mentalidade em relação a preservação cinematográfica. Mais do que isso, possibilitou que a sociedade cobrasse do Estado um papel de agente político e financeiro decisivo na implementação de estratégias de preservação do patrimônio cultural nacional, que até então sofria com o descaso e falta de infraestrutura e investimento por parte do governo.

Segundo Heffner (2001), essa é a grande diferença entre a origem da preservação de filmes no Brasil e em países com características históricas, econômicas ou sociais similares como a Argentina, Portugal, Cuba e México. E segundo Correa Júnior (2012), era muito difícil tais instituições, que na época eram desconhecidas e incompreendidas pela sociedade, pedir por algum retorno do governo ou algum tipo de iniciativa popular quando ninguém dava a apropriada atenção para tal.

As cinematecas brasileiras eram frutos de iniciativas privadas, egressas quase sempre de círculos como cineclubes, associações de críticos e entidades cinéfilas (HEFFNER, 2001).

Heffner (2011) também ressalta que não havia real interesse por parte dos Museus de Arte que justificasse sérios investimentos nas cinematecas. Com isso, as coleções floresceram sem planejamento, formação de pessoal especializado e conhecimentos de tratamento técnico e armazenamento adequados. Exemplos como os o incêndios da Atlântida em 1952, da Cinemateca Brasileira do Museu de Arte Moderna de São Paulo e Brasil Vita Filmes em 1957 acabam por tornar concreto a afirmação de Heffner. Nestes casos, a falta de uma política de preservação e desconhecimento das formas de armazenamento de películas em nitrato e acetato contribuíram sobremaneira para a extinção de parte considerável da filmografia brasileira.

Na arquivologia, preservar filmes significa coletar, restaurar e disseminar a informação contida nos filmes. Os filmes são fontes de informações importantes para uma comunidade, mesmo que tenham sido realizados em condições precárias.

Mesmo a precariedade do tratamento da informação cinematográfica no Brasil não impediu que as cinematecas brasileiras participassem ativamente da construção da identidade do cinema nacional, atuando como centros culturais, promovendo eventos e incentivando jovens diretores a depositarem seus filmes voluntariamente. Para Heffner (2001), se esta atitude ajudou no fortalecimento das coleções, não melhorou as condições de guarda e muito menos promoveu, de início, uma mudança no trabalho realizado pelos profissionais que atuavam nas cinematecas. Logo, as cinematecas, por mais que visassem a preservação e a salvaguarda dos materiais cinematográficos, apresentavam ao público interessado um papel mais ligado ao incentivo e fomento do mercado cinematográfico.

A profissionalização e as melhorias nas condições de guarda dos filmes só vieram a acontecer em 1966, onde o Instituto Nacional do Cinema Educativo – INCE, idealizado por Roquete Pinto em 1936, se transformou em Instituto Nacional de Cinema – INC, em 1966. Segundo Monteiro (2002), nesse momento, cria-se a primeira reserva técnica climatizada no Brasil, destinada a abrigar a filmoteca educativa da instituição, mesmo longe dos parâmetros ideais de conservação já representava a primeira ação do Estado para a continuidade da preservação da produção cinematográfica brasileira.

Em 1976, com a fusão da Embrafilme e do Instituto Nacional do Cinema, foi possível a modernização das cinematecas através da restauração e duplicação de inúmeros títulos pelo Arquivo de Matrizes do Ctav/Funarte, idealizado por João Sócrates de Oliveira, chefe de restauração do laboratório da Fundação Cinemateca Brasileira. Para Heffner (2001), o Ctav representou um marco técnico importante e uma solução relativamente eficiente, considerando parâmetros rígidos e de baixo custo.

A institucionalização da Cinemateca Brasileira, que saiu da esfera privada e se tornou uma autarquia federal em 1984 e o estabelecimento da arquivística como ciência trouxeram novas contribuições para a guarda e preservação de filmes, mais precisamente o conhecimento sobre a deterioração de películas. Pode-se notar aqui que a arquivologia e a cinemateca começam a ganhar notoriedade e finalmente alcançam a possibilidade de intervir, analisar e normatizar sobre a preservação e restauração de documentos fílmicos.

O entendimento do processo como um todo e do grau de interferência de instâncias como a catalogação, o acompanhamento técnico rolo a rolo e a restauração, permitiram pela primeira vez um mapeamento preciso do estágio em que se encontrava o problema, sua natureza específica e as soluções adequadas para o acervo da instituição, o que permite planejamento a longo prazo e conseqüentemente controle de resultados (HEFFNER, 2001).

Contribuíram para o sucesso desses objetivos a ida de Francisco Sérgio Moreira, o Chico Moreira, em 1980, à cinemateca de Berlim Oriental, na Alemanha e à Universidade da Califórnia, nos Estados Unidos, para aprender novas técnicas de restauração. Moreira, que trabalhava na Cinemateca do MAM, no Rio de Janeiro, observou que a prioridade na exibição dos filmes ao invés de sua preservação não era problema exclusivo somente das cinematecas brasileiras:

Existem duas escolas, enfim: uma manda exhibir, exhibir, exhibir... outra manda preservar, preservar, preservar... não adianta nada guardar o filme e muvucar e não mostrar mais... Mas também exhibir a qualquer preço, a

qualquer custo... é difícil. Eu vi coisas absurdas lá... Como você exibir a posse do Juscelino em nitrato, o material já muito comprometido e o filme se desfazendo no projetor... eu vi isso! Isso em função de um programa para meia dúzia de pessoas. E a tese do conservador da época era: tem que exibir! Eu pensava, tá mas antes tem que preservar, depois exibir. Agora, exibir cópias únicas é um absurdo! (BRAGANÇA, 2001).

Entretanto, mesmo com as contribuições que a viagem proporcionou, a criação de uma unidade laboratorial para a higienização e duplicação, com ênfase na restauração dos originais, esbarrou no contexto econômico adverso dos anos 80, o que acabou por limitar a reformação na cinemateca brasileira.

Minha primeira luta foi essa: tentar convencer de que a cinemateca tem que ter uma unidade de restauração própria que não dependa de laboratório comerciais. Um dos motivos de minha saída MAM, foi isso... esbarrei nisso o tempo todo e fui sabotado de todo o jeito... (BRAGANÇA, 2001).

Paralelamente as impossibilidades de reformas estratégicas nas cinematecas brasileiras, o que se viu na década de 80 foi a morte da gerência paternalista das filmotecas em âmbito internacional. A modernização dos trabalhos intrínsecos a restauração, proporcionados pelos avanços da ciência e tecnologia, fez ruir o tradicionalismo na gerência das cinematecas. Em grande parte, devido a atuação do cineasta Constantin Costa Gavras a frente da Cinemateca Francesa, a partir de 1982. Gavras adotou a catalogação em banco de dados, que aliada ao processo de revisão periódica e sistemática do comportamento das películas frente ao seu micro ambiente, representaram o início da aplicação prática das tecnologias de informação nas cinematecas.

Essas evoluções tecnológicas no âmbito das cinematecas, só tomaram corpo no Brasil a partir da década de 90, quando questões como a preservação digital, a climatização dos acervos e a liberação de gases tóxicos e contaminantes pelas películas de acetato e nitrato, passaram a ser vistas como vitais à continuidade da filmografia brasileira.

5. METADADOS E INTEROPERABILIDADE

5.1 Histórico evolutivo e conceitual

Com a explosão informacional que se iniciou após a Segunda Guerra Mundial, as informações começaram a ser produzidas em uma escala que fugiu do controle das mãos dos profissionais de suas respectivas áreas e com o passar do tempo, além da informação ser produzida de forma desordenada, os meios por onde a informação tramitava se tornaram mais rápida e eficiente no quesito de tempo e praticidade, tudo isso graças ao advento da Internet, redes eletrônicas, aparelhos eletrônicos com fácil acesso à informação etc.

A tecnologia favoreceu a disseminação da informação, mas provocou a proliferação desta que, em muitos casos, ocorre de forma desordenada, complexa e nem sempre confiável. A falta de infraestrutura qualificada para o tratamento da informação pode prejudicar a recuperação da informação, mesmo quando está armazenada em base de dados (BENTANCOURT, 2012, p. 83).

A partir disso, os profissionais da informação começaram a agir no controle e organização do aumento desenfreado dessa produção que, além disso, começou circular documentos sem fontes confiáveis e sem uma infraestrutura qualificada de recuperação, além de serem documentos em formatos nunca ou pouco usados antes, com isso, o conceito de dados criados para definir dados começou a aparecer nesse universo totalmente novo: os metadados, que definem e do que se tratam um dado específico sobre um dado geral.

Porém, de acordo com Bentancourt (2012), só fornecer os metadados não é garantia de uma organização e disseminação eficiente para sua recuperação e acessibilidade de forma completa e no formato correto. Por isso, os metadados têm que ser desenvolvidos baseados em políticas e normas específicas para que as informações registradas estejam no lugar certo e na hora certa para o seu público.

Com a criação da Internet na década de 90, surgiu a idealização das bibliotecas digitais, onde os documentos seriam acessados pelos seus usuários de qualquer local, e o requisito mínimo para seu acesso seria um aparelho com acesso à Internet. De acordo com Oliveira (2009), a biblioteca digital tornou-se uma ideia essencial para a visibilidade dos centros informacionais, além da ampliação das atividades de pesquisas científicas, e das facilidades de acesso e disponibilização de diversos conteúdos pela Internet.

Com a evolução da Internet, várias bibliotecas digitais começaram a surgir, com a finalidade de expor a produção de teses e dissertações de grandes universidades de todo o mundo, principalmente dos Estados Unidos e de alguns países da Europa. Tudo isso resultou em grande avanço, onde informações científicas e acadêmicas já poderiam ser obtidas livremente pela Internet, caracterizando um processo de democratização da informação (OLIVEIRA, 2009, p. 2).

Mesmo com as informações sendo armazenadas em diversas bases de dados, surgiu a ideia de troca de informações entre as instituições para que assim pudessem economizar mão de obra, espaço, investimento e expandir consideravelmente a quantidade do conteúdo em seus acervos. A principal ideia da interoperabilidade entre centros informacionais é a de diversas bibliotecas digitais compartilharem seus acervos digitais entre elas, ocorrendo assim uma permuta de dados, onde as instituições terão/disponibilizarão os seus respectivos acervos para os outros membros da rede, podendo assim, um determinado documento que esteja disponível em seu formato digital em uma instituição estar disponível para todas as bibliotecas digitais conveniadas.

Outro fator importante da interoperabilidade acusado por Marcondes (2001) é a questão do usuário fazer a consulta desejada somente uma única vez, não precisando pesquisar em diversas bases de dados onde irá encontrar resultados repetidos e perdera tempo navegando entre as páginas.

A interoperabilidade de informações não traz somente comodidade ao usuário, de acordo com Marcondes (2001), a explosão informacional acarretou em uma grande quantidade de informação sendo produzida de diversas áreas do conhecimento. A busca em uma base de dado, e principalmente em sites de

busca, que tenham um acervo relativamente diversificado, provavelmente acarretará em diversos resultados onde a informação relevante representará uma parcela muito pequena do resultado. Por isso, o trabalho de selecionar, indexar e disponibilizar a informação é lento e trabalhoso e necessita de uma atenção especial dos profissionais da informação.

De nada adianta a informação existir, se quem dela necessita não sabe da sua existência ou se ela não puder ser encontrada (MARCONDES, 2001, p. 26).

De acordo com Baptista (2007), a interoperabilidade das instituições científicas teve grande auxílio graças ao *Open Archives Initiative*, constituída em 1999 por Paul Ginsparg, Rick Luce e Herbert Van de Sompel, que teve como principal meta exatamente a transformação da comunicação científica, criar padrões técnicos e suporte que auxiliasse na produção científica e sua permutação de maneira livre, ou seja, sem nenhum tipo de restrição ou que precise de algum pré-requisito para que seja liberado o seu acesso digital, ou seja, sua desburocratização a partir disso, a interoperabilidade de dados.

Essa convenção definiu as especificações técnicas e os princípios administrativos para se estabelecer um mínimo, mas potencialmente alto nível de interoperabilidade funcional entre esses repositórios (BAPTISTA, 2007, p. 9).

Ainda de acordo com Baptista (2007), a iniciativa da Open Archives tem os seguintes pré-requisitos de funcionamento:

- Mecanismo de submissão;
- Sistema de armazenamento a longo prazo;
- Uma política de gestão para a submissão e preservação de documentos;
- Uma interface aberta que permita a terceiros coletar os metadados dos respectivos arquivos.

Como pode ser visto, a OAI preza por uma política de padronização e preservação dos documentos onde somente o registro não é o suficiente para atender às demandas e necessidades dos usuários. Além disso, uma atenção especial tem que ser dada para o tópico que trata da interface aberta que

permite a possibilidade de disseminação dos metadados utilizados para registrar os arquivos dos centros informacionais, pois com tal interface, a padronização e a disseminação da informação será realizado de modo bem mais efetivo e irá chegar ao usuário de maneira bem mais rápida e fácil.

5.2 Dublin Core

Após o *boom* informacional, várias iniciativas com o intuito de desenvolver uma padronização e organização da produção de informações começaram a aparecer e uma delas foi a Dublin Core Metadata Initiative (SOUZA, 2000). A Dublin Core Metadata Initiative foi estabelecida por diversos profissionais, entre eles, bibliotecários, arquivistas e analistas. É uma instituição que desenvolveu um padrão desenvolvido para descrever diversos conteúdos da Internet, ser um meio de comunicação e pesquisa, que contem o mesmo nome da sua criadora, é “uma ferramenta de descrição para registro de objetos eletrônicos em rede: os metadados” (MEY, 2009).

O Dublin Core é caracterizado por 15 elementos padrões que são responsáveis por caracterizar, organizar e padronizar qualquer documento eletrônico produzido e, de acordo com Campello (2006), é um instrumento relativamente simples e fácil de ser usado e que foi arquitetado para ser usado pelo próprio criador do documento. Lembrando que o Dublin Core nunca foi um formato criado para sobrepôr ou concorrer com outros formatos no mercado, e sim, para complementar e auxiliar no registro e recuperação da informação. De acordo com Rodrigues (2010), o Dublin Core foi um projeto teve uma grande aceitação e cresceu rapidamente, contanto hoje em dia com a participação de mais de 20 países.

O Dublin Core, como já dito, é caracterizado por 15 elementos que são:

ELEMENTO	CARACTERÍSTICA
Contribuidor	Uma entidade responsável por fazer contribuição ao recurso. Exemplos de contribuidor incluem uma pessoa, uma organização ou um serviço. O nome do contribuidor, caracteristicamente, deve ser usado para indicar a entidade
Cobertura	O tópico espacial ou temporal do recurso, a aplicabilidade especial do recurso, ou a jurisdição sob a qual o recurso é relevante. O tópico espacial pode ser um lugar ou uma

	localização especificada em coordenadas geográficas. Um tópico temporal pode ser um citado período, data ou datas-limite. Uma jurisdição pode ser uma entidade administrativa ou um lugar geográfico ao qual o recurso se aplica. Quando apropriado, nomes de lugares ou períodos podem ser usados preferivelmente a identificadores numéricos, como as coordenadas geográficas ou datas-limites.
Criador	Uma entidade primariamente responsável por fazer o recurso. Exemplos de criador incluem uma pessoa, uma organização ou um serviço. O nome do criador, caracteristicamente, deve ser usado para indicar entidade.
Data	Uma ocasião ou período de tempo associados a um evento no ciclo vital do recurso.
Descrição	Uma exposição sobre o recurso. A descrição pode incluir, embora não limitada a tal, um resumo, um sumário, uma representação gráfica ou um texto livre sobre o recurso.
Formato	O formato do arquivo, o meio físico ou dimensões do recurso. Exemplos de dimensões incluem tamanho e duração. A prática recomendada é usar um vocabulário controlado sobre tipos de mídias.
Identificador	Uma referencia inequívoca para o recurso em dado contexto. A prática recomendada é identificar o recurso por meio de uma sequência de caracteres [<i>string</i>] de acordo com um sistema formal de identificação.
Idioma	Um idioma do recurso. A prática recomendada é usar um vocabulário controlado para idiomas.
Publicador/ editora	Uma entidade responsável por tornar o recurso disponível. Exemplos de publicador incluem uma pessoa, uma organização ou um serviço. O nome do publicador, caracteristicamente, deve ser usado para indicar uma entidade.
Relação	Um recurso relacionado. A prática recomendada é identificar o recurso relacionado por meio de uma sequência de caracteres [<i>string</i>] de acordo com um sistema formal de identificação.
Direitos	Informação sobre os direitos existentes no recurso e sobre o recurso. Informação sobre direitos inclui uma declaração sobre os vários direitos de propriedade associados ao recurso, inclusive direitos de propriedade intelectual.
Fonte	Um recurso relacionado do qual se deriva o recurso descrito. Um recurso descrito se pode derivar, no todo ou em parte, de um recurso relacionado. A prática recomendada é identificar o recurso relacionado por meio de uma sequência de caracteres [<i>string</i>] de acordo com um sistema formal de identificação.

Assunto	O tópico de um recurso. O assunto, caracteristicamente, será representado pelo uso de palavras-chave, frases-chave ou códigos de classificação. A prática recomendada é usar um vocabulário controlado. Para descrever tópicos espaciais ou temporais, usa-se o elemento cobertura.
Título	Um nome dado ao recurso. Um título, caracteristicamente, será o nome pelo qual o recurso é formalmente conhecido.
Tipo	A natureza ou gênero do recurso. A prática recomendada é o uso de vocabulário controlado, como o do próprio Dublin Core Metadata Initiative (DCMITYPE). Para descrever o formato do arquivo, o meio físico ou dimensões do recurso, usa-se o elemento formato.

Fonte: MEY, Eliane Serrão Alves. Catalogação no plural.

De acordo com Alves (2007), o Dublin Core pode ser inserido em uma página HTML (*Hypertext Markup Language*) e usa a linguagem XML (*eXtensible Markup Language*). O HTML é a linguagem responsável por criar uma página da *web* e é interpretada para os usuários através dos navegadores, enquanto que o XML é responsável pela criação do documento para ser formatado e exibido para os usuários, podendo ser uma base de textos, imagens e/ou dados. Além do uso do Dublin Core em recursos eletrônicos, este pode ser o formato considerado padrão para atuar na interoperabilidade entre outros formatos existentes (ALVES, 2007).

Por isso e outros motivos que o Dublin Core é um formato tão usado pelos profissionais da área, ele possibilita a administração da interoperabilidade entre diversas bases, além da possibilidade de poder manusear diversos tipos de materiais como bancos de imagens, filmes, vídeos, textos, sons etc (XAVIER, 2005 *apud* ALVES, 2007).

5.3 Sistemas de gestão de conteúdos e streaming

O desenvolvimento da Internet nos últimos anos acarretou na melhoria de diversos recursos tecnológicos como a sua velocidade, facilidade de acesso e disponibilidade. Hoje em dia, a Internet pode ser acessada de celulares, *tablets*, *laptops* e diversos outros aparelhos eletrônicos, onde o requisito mínimo é a disponibilidade dos aparelhos para acesso à Internet. Além disso, de acordo com Vidal (2012) “a velocidade da Internet aumentou em média 20 vezes no mundo nos últimos 10 anos”, acarretando assim no aumento de fluxo

de informações na rede, podendo os seus usuários acessarem, enviarem e receberem conteúdos e dados de forma bem mais rápida e prática. Com o aumento contínuo da velocidade da Internet, diversos serviços foram criados para dar maior comodidade para os seus usuários, e um dos mais marcantes é o serviço de *streaming*.

Streaming caracteriza-se pelo *download* de informações multimídias sem que o arquivo seja armazenado, e enquanto é baixado, o arquivo é transmitido ao mesmo tempo para o usuário, em outras palavras,

Enquanto o usuário assiste a um vídeo, as próximas cenas estão sendo transmitidas. Deste modo, o usuário começa a assistir a um vídeo sem ter que baixá-lo integralmente (CLEMENTE, 2006, p. 8).

O serviço de *Streaming* traz praticidade e facilidade para o usuário, pois não precisa perder tempo baixando os arquivos multimídias por completo, aguardar que finalize o *download* e depois possa reproduzir, o *streaming* permite que o usuário reproduza e ao mesmo tempo, baixe o arquivo desejado, sendo que a reprodução não precisa ser necessariamente do começo, existe também a possibilidade de avançar ou voltar sem o perigo de ter que esperar, pois o *streaming* trabalha com o *download* dinâmico onde você consegue ver o que já foi baixado.

O serviço de *Streaming* está sendo chamado no Brasil pelas indústrias de multimídia e se popularizando como um serviço intitulado *On Demand*, ou seja, serviço sob demanda, que traduz seu objetivo principal de disponibilizar o conteúdo na hora que o usuário solicitar o conteúdo desejado. Mesmo sendo uma tecnologia inovadora, o serviço de *streaming* é novo no Brasil e está aos poucos conquistando o seu espaço no mercado. De acordo com o site *Canaltech* (2013) uma pesquisa feita pelo instituto de pesquisa Dataxis mostra que o serviço de *Streaming* cresce cerca de 50% ao ano na América Latina e ainda aponta o Brasil como o país que mais cresceu o número de usuários que utilizam o *Video on Demand*.

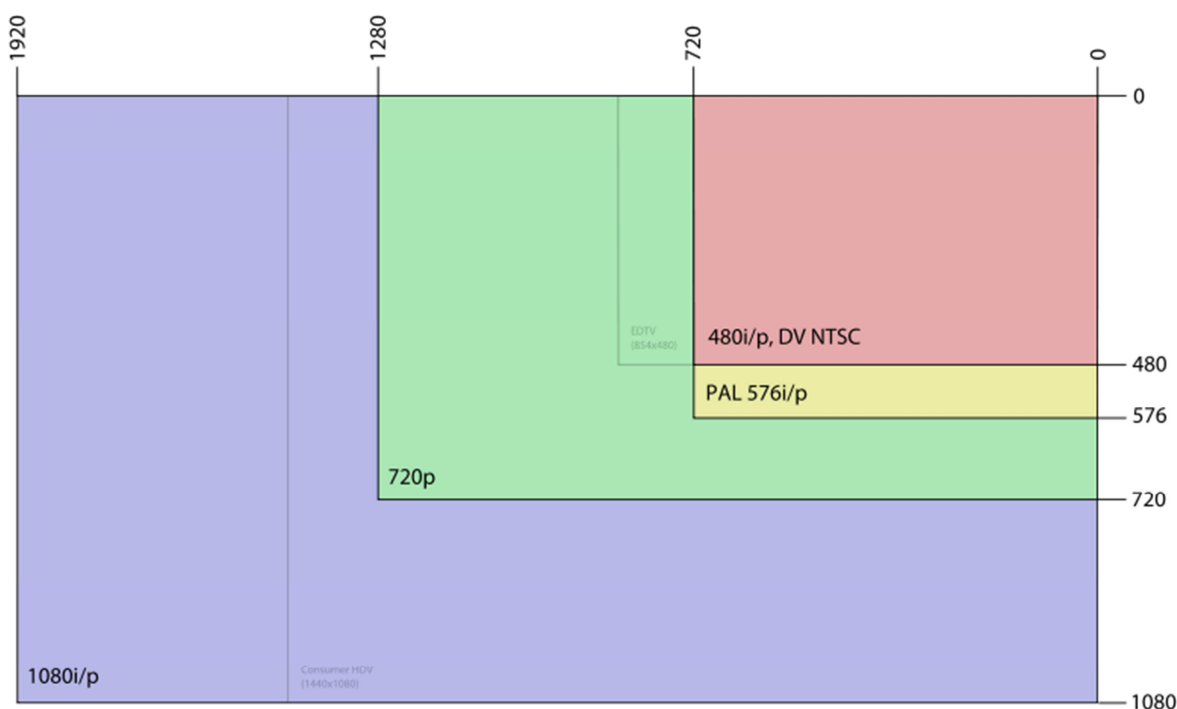
Em 2011, o país tinha 310 mil assinantes, e apenas um ano depois o número de adesões saltou para 1,1 milhão. Agora, o Brasil conta com 2,48 milhões de assinantes de

serviços VOD, e este número deve chegar à marca de 4,2 milhões até o final de 2014. Entre os principais *players* de VOD do país estão ClaroVideo, Now (Net), Netflix e NetMovies (CANALTECH, 2013).

Lembrando que a velocidade da Internet pode influenciar no *download* dos arquivos e podendo causar a demora do carregamento dos arquivos multimídia, o “travamento” em diversas partes dos vídeos para carregar o conteúdo restante e a baixa da qualidade de imagem para que o *download* do vídeo seja de acordo com o tempo de reprodução.

A qualidade do vídeo acarreta na quantidade de dados baixados, precisando assim de uma Internet com velocidade superior caso o vídeo seja de alta definição, isso ocorre devido à resolução dos vídeos, sendo que as resoluções 480p, 720p e 1080i são os formatos mais conhecidos.

A numeração indicada nas resoluções representa o número de linhas preenchidas nas telas, quanto mais linhas a tela transmitir, mais detalhes poderá produzir, sendo assim, quando maior a quantidade de linha, melhor a qualidade e a nitidez dos vídeos. Segue abaixo uma imagem



Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Common_Video_Resolutions_2.svg

5.3.1 Youtube e o serviço de *Streaming*

O site Youtube foi lançado em 2005 por ex-funcionários do site de comércio *PayPAI*, Chad Hurley, Steve Chen e Jawed Karim. De acordo com Burgess (2009), “O Youtube era um entre vários serviços concorrentes que tentavam eliminar as barreiras técnicas para maior compartilhamento de vídeos na Internet”, o site inicial do Youtube tinha uma interface bem simples onde ele poderia se cadastrar e fazer *uploads* (envio de dados informacionais para a rede de Internet) e poder assistir vídeos postados por outros usuários em qualquer parte do mundo.



Primeira interface do Youtube em 2005. Fonte:

<http://www.techtudo.com.br/noticias/noticia/2011/12/veja-o-inicio-de-grandes-sites-da-internet.html>

Os vídeos postados e publicados no site eram assistidos via *streaming*, onde o usuário poderia alterar a qualidade e assistir qualquer parte do vídeo precisando somente selecionar o tempo que deseja.

Como já dito, o site de início possuía uma interface bem simples mas as inovações que o *site* trouxe influenciou e influencia até hoje a maneira de ver vídeos pela Internet via *streaming*.

O Youtube não estabeleceu limites para o número de vídeos que cada usuário poderia colocar *on-line* via *upload*, ofereceu básicas de comunidade, tais como a possibilidade de se conectar a outros usuários como

amigos, e gerava URLs e códigos HTML que permitiam que os vídeos pudessem ser facilmente incorporados em outros sites, um diferencial que aproveitava da recente introdução de tecnologias de *blogging* acessíveis ao grande público (BURGESS, 2009, p. 18).

Com a praticidade que o Youtube trazia para seus usuários, o site cresceu e se tornou popular rapidamente, onde em 2006 o site já possuía praticamente o dobro de vídeos assistidos por dia, alcançando 15 milhões de visualizações diárias. Em outubro de 2009 o site conseguiu alcançar 1 bilhão de visualizações diárias. Em dados recentes, mostram que em 2012 soma 72 horas de vídeos enviadas por minuto para a rede. O Youtube atualmente dispõe de diversos tipos de vídeos ligados a diversos tipos de assuntos como músicas, filmes, documentários, saúde e entretenimento etc, sendo que os mais acessados são os que se referem à música (OLHAR DIGITAL, 2013).

Outra praticidade do Youtube é a facilidade que o usuário tem de gravar um vídeo e disponibilizar para outros usuários. Todo o trabalho de cadastro, disponibilização e descrição dos vídeos é feito pelo responsável que está disponibilizando-o na rede. Por isso, a descrição da multimídia cadastrada é muitas vezes feita de maneira indevida por causa principalmente da falta de grau de instrução dos usuários perante aos métodos necessários para as descrições de arquivos multimídias. Podendo ocorrer assim um resultado ineficiente e incoerente para os usuários não só do Youtube mas de qualquer serviço de *streaming*, SOD e *sites de upload* e reprodução multimídia como o Youtube.

6. METODOLOGIA

A descrição da informação cinematográfica é uma área de estudo que exige constantes reflexões na Ciência da Informação. Nesse contexto, esta pesquisa possui uma natureza exploratória que possibilita diversas análises e conclusões sobre o tema.

Um estudo exploratório caracteriza-se por uma pesquisa inicial em uma área pouco abordada, é desse início que se dá através de experiências a formulação de hipóteses e futuras pesquisas especializadas. De acordo com Theodorson e Theodorson (1969), o estudo exploratório permite o pesquisador definir um problema e a partir deste formular suas hipóteses de forma mais específica e detalhada e podendo assim escolher os melhores métodos para a sua pesquisa e podendo assim acusar possíveis dificuldades na área e seus pontos críticos.

De acordo com Gerhardt (2009), o estudo exploratório tem como objetivo familiarizar-se com um determinado problema e estudá-lo, “com vistas a torná-lo mais explícito ou construir hipóteses”. Ainda de acordo com Gerhardt (2009) *apud* Gil (2007), maior parte das pesquisas exploratórias envolve:

- Levantamento bibliográfico
- Entrevistas com pessoas que tiveram experiências práticas com o problema pesquisado
- Análise de exemplos que estimulem a compreensão.

Neste caso, o embasamento teórico e científico necessário à geração das descrições dos conteúdos dos metadados em Dublin core foi realizado mediante realização de levantamento bibliográfico.

Levantamento bibliográfico, de acordo com Fonseca (2002) é feito a partir de um levantamento de diversas referências que tratam do assunto a ser pesquisado e que foram publicados, sendo estes em forma física ou digital. Fonseca (2002) ainda lembra que qualquer e todo trabalho científico sempre irá possuir um levantamento de referências para que o autor por se embasar e publicar seu trabalho científico.

Para a descrição dos metadados foram utilizados padrões do Dublin Core para a catalogação de curtas. A apresentação dos descritores que foram utilizados para a definição e registro dos arquivos multimídias são compostos por 5 tópicos que irão explicar de maneira prática o funcionamento de cada descritor. O desenvolvimento dos descritores foi baseado e adaptado de um trabalho apresentado no primeiro semestre de 2013 na matéria de “Organização e tratamento de materiais especiais” ministrado pela professora Fernanda Passini Moreno: ALMEIDA, Beatriz et al. **Metadados de obras cinematográficas**. Graduação em Biblioteconomia: Organização e Tratamento de Materiais Especiais, Professor: Fernanda Passini Moreno, Departamento de Faculdade de Ciência da Informação, Universidade de Brasília, Brasília, 2013.

Os tópicos a seguir representados foram desenvolvidos com o princípio de nortear e padronizar a atividade de descrever os curtas registrados em bases de dados com o serviço de streaming embutido no registro:

- **Schema.Elemento.Qualificador:** Tópico onde será apresentado os descritores do Dublin Core editados para definir especificamente os dados dos arquivos multimídia. Os descritores caracterizados aqui serão mais utilizados pelos profissionais responsáveis em catalogar o documento, não estando visível para os usuários.
- **Etiqueta:** Tópico onde conterà os dados que serão mostrados para o usuário sobre o que está sendo registrado, conterà a informação título principal o que será registrado.
- **Repetitividade:** Irá informar se os descritores poderão ser ou não repetidos, caso tenha a necessidade de repetir mais de uma vez a informação no descritor apresentado. A informação contida neste tópico será SIM OU NÃO definindo assim se o descritor pode ser registrado mais de uma vez ou não.
- **Obrigatoriedade:** Irá determinar se o uso do campo descritor é obrigatório ou não, caso seja obrigatório, é necessário que o descritor possua alguma informação sobre o documento. A opção de ser obrigatório ou não foi imaginada visando que os campos que não são obrigatórios podem em alguns casos não possuir informação ou a

informação pode ser irrelevante que auxilie na recuperação da informação.

- **Definição:** Irá explicar o que é cada descritor e como estes funcionam, irá indicar qual informação será registrada em cada metadado.

Schema.Elemento.Qualificador	Etiqueta	Repetitividade	Obrigatoriedade	Definição
dc.title	Título	N	S	Título da obra
dc.description.in dicationofrespon sibility.direction	Direção	S	S	Indicação do diretor
dc.description.in dicationofrespon sibility.productio n	Produção	S	S	Indicação do produtor
dc.description.sc reenwriter	Roteiro	S	S	Indicação do roteirista
dc.description.ca st	Elenco	S	S	Indicação dos atores da obra
dc.description.st aff	Equipe Técnica	S	S	Indicação da equipe técnica que não esteja identificada nos descritores já citados. Serão identificados por nome e logo em seguida a sua responsabilidade técnica na obra em parênteses. Será criado cada um campo para cada função, independente de ser um ou mais de um responsável.
dc.description.yea r	Ano	N	S	Indicação do ano de estreia da obra
dc.description.pla ce	Local	N	S	Indicação do local de publicação da obra
dc.description.dur ation	Duração	N	S	Indicação da duração da obra.
dc.relation.isvers ionof	Edição	S	N	Indicação se a obra é edição do diretor, edição de luxo, edição especial etc.
dc.publisher.mov ie	Publicação	S	S	Indicação da empresa responsável pela publicação da obra
dc.description.pa rentaladversitme nt	Restrição de audiência	N	N	Indicação de restrição de audiência da obra.
dc.description.ex tras	Extras	N	N	Indicação dos extras da obra se estiver disponível. (Informações relevantes sobre a produção)
dc.description.ab stract	Resumo	N	S	Indicação do resumo do filme. Caso seja considerado tirar de outra fonte, indicar link.
dc.description.aw ards	Prêmios	N	N	Indicação dos prêmios

dc.description.other	Outros	S	N	Campo para informações consideradas relevantes pelo catalogador como locações, locais de gravações, se é continuação, se é baseado em algum livro, musical, jogo etc,
dc.description.camera.equipment	Equipamento de câmera	N	N	Indicar os equipamentos de câmera usados
dc.description.sound.equipment	Equipamento de som	N	N	Indicar os equipamentos de som usados.
dc.subject	Assuntos	S	S	Indicação dos assuntos relacionados do filme, observar se não tem no próprio material se não tem alguma informação.
dc.description.link	Link	S	N	Link indicando a base onde se encontra o streaming do curta

Foi desenvolvido também, campos para o registro do elenco e de toda a equipe técnica como os diretores e produtores, nesse caso teria um link para todo o seu histórico de filmes e possíveis indicações de prêmios e informações como data de nascimento, nome completo, nome artístico, histórico de filmes, naturalidade e prêmios. Segue abaixo os dados:

Schema.Elemento .Qualificador	Etiqueta	Repetitividade	Obrigatoriedade	Observações
dc.description.name	Nome artístico	Não repetitivo	Obrigatório	Nome na qual o artista é reconhecido, caso seja o mesmo de nascença, repetir o nome
dc.description.naturalname	Nome nascença	Não repetitivo	Obrigatório	Nome completo do artista de nascença, caso o nome de nascença seja o mesmo do artístico, só repetir.
dc.description.nationality	Naturalidade	Não repetitivo	Obrigatório	Local de nascimento do artista
dc.description.awards	Prêmios	Repetitivo	Optativo	Cada prêmio ocupará um campo, tendo indicação de mais de um prêmio,

				este campo ira se repetir até informar todos.
dc.description.historic	Histórico	Não repetitivo	Não Obrigatório	Será indicado o histórico dos filmes do artista, podendo disponibilizar o link no titulo de cada obra redirecionando para outro acervo.

6.1 RESULTADOS

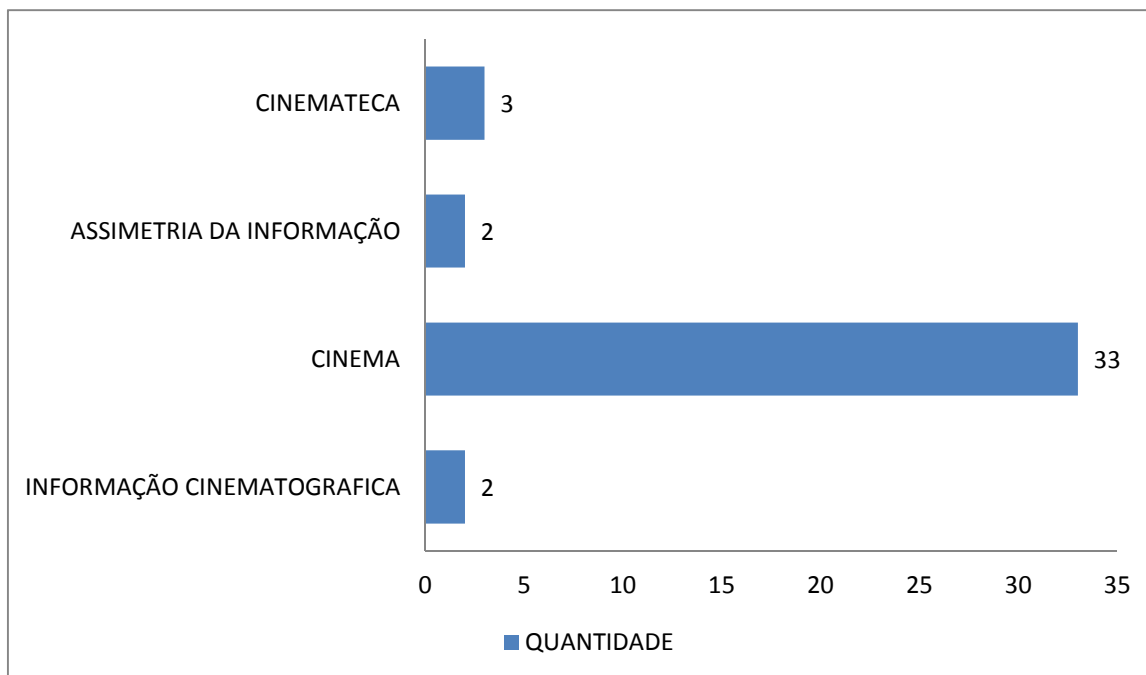
6.1.1 LEVANTAMENTO BIBLIOGRÁFICO

Para possuirmos um arcabouço com as informações já publicadas na área da informação cinematográfica, foi feita uma pesquisa nas bases da BRAPCI e ABCDM, tais bases são referencia no quesito de produção de artigos científicos na área da ciência da informação. Foi feita uma pesquisa quantitativa para que possamos exemplificar e analisar as informações referentes à informação cinematográfica, ao seu tratamento e armazenamento nas ultimas décadas. A pesquisa foi feita usando os seguintes temas em qualquer campo (título, assunto, palacra-chave etc):

- Cinema;
- Cinematecas;
- Cinema e metadados;

6.1.1.1 Arquivologia, Biblioteconomia, Ciência da Informação Documentação e Museologia (ABCDM)

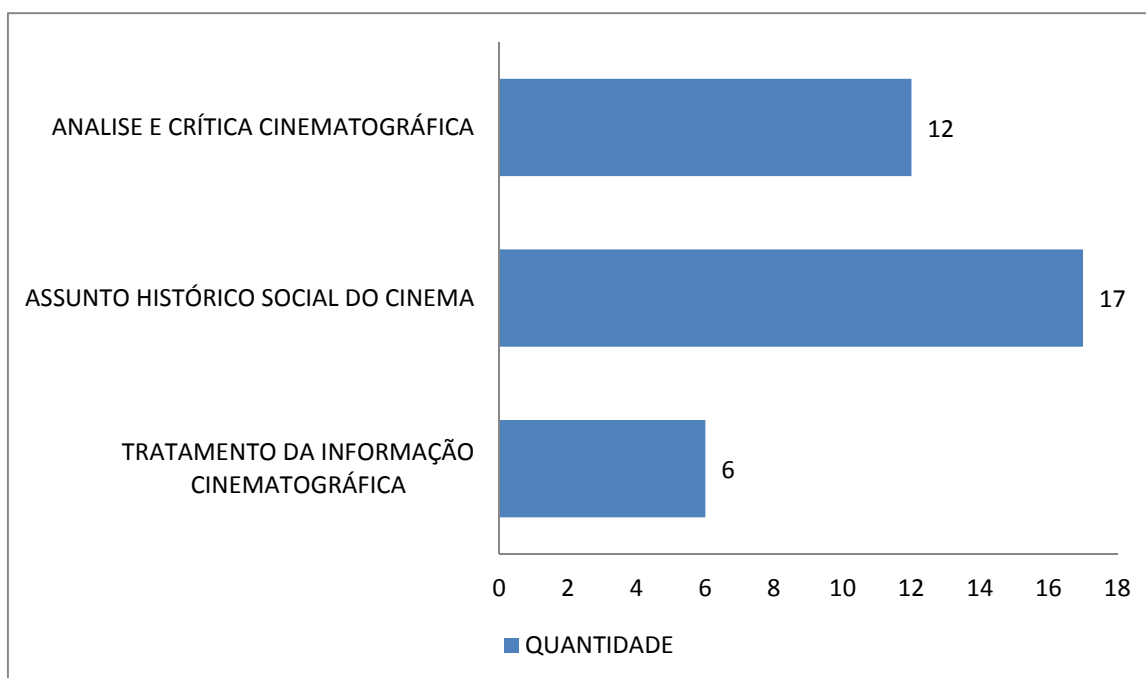
Primeiro será apresentado o resultado da pesquisa feita no ABCDM que possui cerca de 9 mil registros contendo dos mais diversos artigos de origem brasileira na área da informação desde 1972. Portando,é uma base especializa em publicar artigos de profissionais da área da informação. Segue abaixo uma tabela identificando a quantidade de informações encontradas:



É importante observar a quantidade de resultados referentes ao termo “cinema”, por isso foi feita mais uma análise quantitativa referente a tal termo para que se possa ter uma conclusão mais concreta da pesquisa, por isso, foram divididos o resultado referente ao termo “cinema” em três grandes assuntos identificados:

- Análise e crítica cinematográfica: publicações que se referem à analisar, descrever e/ou criticar filmes dentro de um contexto identificado e explorado pelo autor;
- Assunto histórico social do cinema: irá tratar de pesquisas no quesito histórico e/ou social do cinema. Podendo abordar sua criação, principais mudanças, suas influencias e tendências na área, podendo citar a política e a própria sociedade.
- Tratamento da informação cinematográfica: Irá tratar das publicações que tratarão em analisar a obra cinematográfica como um todo e irá estudar métodos de armazenar, registrar e disponibilizar as obras cinematográficas.

Segue abaixo a tabela com o resultado dividido pelos assuntos supra:

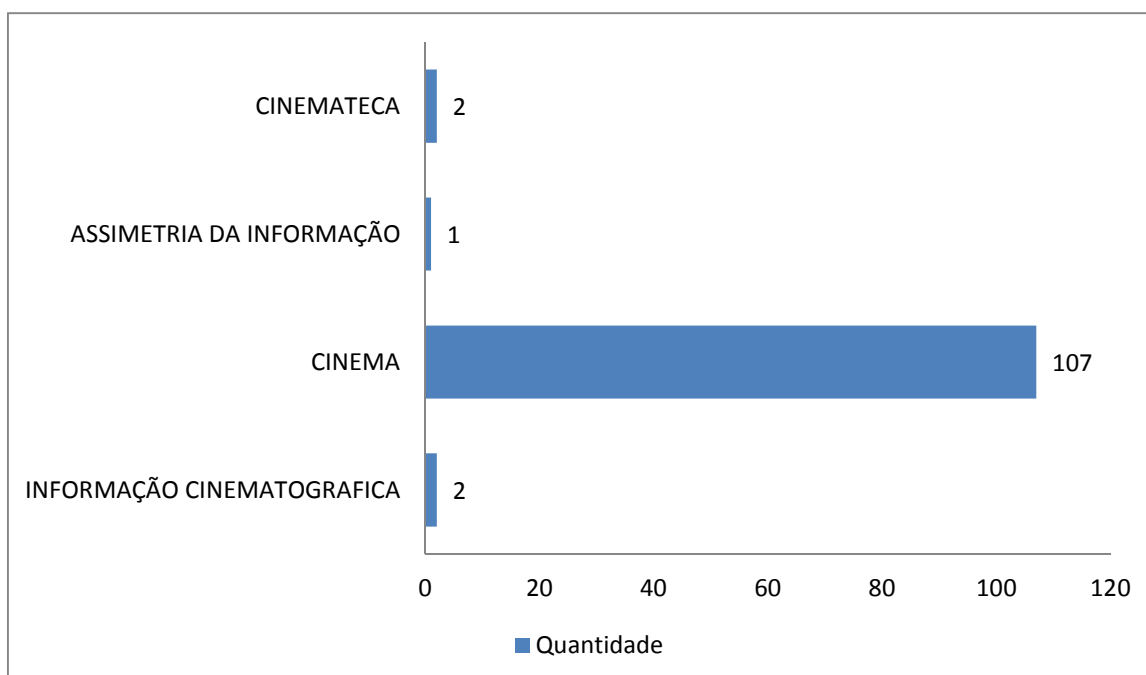


Pode-se observar que os principais temas encontrados são os que se referem ao “Assunto histórico social do cinema” com 17 publicações e à “análise e crítica cinematográfica” com 12, “Tratamento da informação cinematográfica” ficou com apenas 6, podendo concluir assim, a falta de cuidado e atenção com que a informação cinematográfica é tratada atualmente no Brasil. Pode-se concluir a partir do resultado da pesquisa feita na ABCDM, que atualmente o foco dos pesquisadores na área de cinema está ligado à análise e pesquisa do cinema de uma maneira mais social, histórica e de uma forma mais descritiva no âmbito da análise da qualidade das obras cinematográficas.

6.1.1.2 Base de Dados Referencial de Periódicos em Ciência da Informação (BRAPCI)

A pesquisa feita na BRAPCI (Base de dados referencial de artigos de periódicos em Ciência da Informação) onde “atualmente disponibiliza referências e resumos de 8303 textos publicados em 37 periódicos nacionais impressos e eletrônicos da área de CI (BRAPCI, 2014)” e possui como um dos seus principais objetivos contribuir com a produção acadêmica científica na área da Ciência da informação.

Segue abaixo os dados do resultado da pesquisa:



6.2 Aplicação da tabela Dublin Core

Para o melhor desenvolvimento e explicação dos descritores desenvolvidos, serão dados exemplos de curtas publicados e que estão disponíveis na Internet em *sítes* que possuem o serviço de streaming.

Primeiramente será catalogado o curta Eco Niemeyer, obra que concorreu ao festival Johnnie Walker Brasil no primeiro semestre de 2014 onde teve mais de 1.200 filmes inscritos e possuía como juízes os diretores Fernando Meirelles e Ian SBF, o tema principal de abordagem para a produção dos curtas era o lema “Não existe futuro incerto, o caminho é construído ao percorrê-lo”.

Etiqueta	Definição
Título	Eco Niemeyer
Direção	Bruno Bastos
Produção	Guadalupe Comunicações
Roteiro	Bruno Bastos
Roteiro	Leo Bastos
Elenco	Marcelo Eco
Equipe Técnica	Marcelo Eco (artista)
Equipe Técnica	Leo Bastos (Co-Diretor)
Equipe Técnica	Bruno Bastos (Dir. Fotografia)
Equipe Técnica	Diogo Ramos (Dir. Fografia)
Equipe Técnica	Bruno Bastos (Texto)
Equipe Técnica	Leo Bastos (Roteiro)
Equipe Técnica	Bruno Bastos (Texto)
Equipe Técnica	Leo Bastos (Texto)
Equipe Técnica	Marcelo Yuka (Texto)
Equipe Técnica	3DB (Trilha)
Equipe Técnica	Marcelo Yuka (Voz)

Equipe Técnica	Marcelo Pahl (Editor)
Equipe Técnica	Bruno Bastos (Editor)
Equipe Técnica	Ullysses Costa (Finalizador)
Equipe Técnica	Bruno Bastos (Colorista)
Equipe Técnica	Messias Filho (Maquinista Chefe)
Equipe Técnica	Rodrigo Monteiro (Ass. Maquinista)
Equipe Técnica	Odair Pimenta (Eletricista)
Equipe Técnica	Make Top (Maquiagem)
Equipe Técnica	Gilberto da Costa (1º Ass. Camera)
Equipe Técnica	SESÉU (2º Ass. Camera)
Ano	2014
Local	Brasília
Duração	2 min. 11seg.
Edição	
Publicação	
Restrição de audiência	
Extras	<ul style="list-style-type: none"> • Johnnie Walker apresenta THE WALKERS: Curtas-metragens produzidos por brasileiro que contam histórias de progresso no Brasil; • “Keep Walking, Brasil: Assista todos os curtas em youtube.com/johnniewalkerbrasil”; • Inscrito no “The Walkers - O 1º Festival de Histórias Inspiradoras no Youtube” com o desenvolvimento do conceito: “Não existe futuro incerto, o caminho é construído ao percorrê-lo”;
Resumo	Um artista de rua se aventurando em Brasília, inspirado pela obra do arquiteto Oscar Niemeyer – “A arte liberta tanto o artista quanto seus apreciadores”. (Fonte: http://www.treta.com.br/2013/06/eco-niemeyer-e-a-arte-na-capital-do-pas.html)
Prêmios	Melhor curta: “The Walkers - O 1º Festival de Histórias Inspiradoras no Youtube”
Outros	Curadoria: Fernando Meirelles (Cineasta); Fábio Coelho (Presidente, Google Brasil); Alexandre Gama (Chefe Mundial de criação da BBH e presidente da Neogamabbh)
Equipamento de câmera	
Equipamento de som	
Assunto	“Artista de rua”
Assunto	“Arte”
Assunto	“Brasília”
Assunto	“Grafite”
Link	http://vimeo.com/73506124

“O artista”, dirigido por Walter Jr. e publicado por Ligocki-z Entreterimento conta o cotidiano do protagonista que luta no dia-a-dia por uma vida digna. O curta foi apresentado pela primeira vez no 10º Festival de Cinema de Taguatinga. O Festival “tem como objetivo incentivar a produção cinematográfica independente, apresentando filmes de diversos estilos e formas de realização, abraçando narrativas lineares ou experimentais, poéticas ou documentais e, em especial, filmes feitos no contexto de emancipação social. (FESTIVAL TAGUATINGA, 2014)”. É importante observar o título do curta é igual ao filme vencedor do Oscar de melhor filme de 2012 dirigido por Michael Hazanavicius, resultando assim em diversas buscas sem sucesso

devido principalmente pela pouca divulgação do curta além de ter o mesmo título vencedor do Oscar.

Etiqueta	Definição
Título	O Artista
Direção	Walder Jr.
Produção	Natália Brandino
Roteiro	José de Campos
Elenco	José de Campos Rodrigo Lelis Cléa Revoredo Flávio Geromel
Equipe Técnica	Rafael Morbeck (Fotografia, edição, finalização e desenho de som)
Equipe Técnica	Diego Reboredo (Maquiagem)
Equipe Técnica	Patrick Revorêdo (Assistente de direção)
Equipe Técnica	Bruno Campos (Figuração)
Equipe Técnica	Cristiano Araújo (Figuração)
Equipe Técnica	Nilmar Paulo (Figuração)
Ano	2012
Local	Brasília
Duração	4 min 21 seg.
Edição	
Publicação	
Restrição de audiência	
Extras	
Resumo	“O curta apresenta o recorte do cotidiano de um artista incomum que "luta" para ter uma vida digna.” Fonte: http://festivaltaguatinga.com.br/edicoesAnteriores/10festival/assistaVote.html#inicio
Prêmios	Concorreu ao 10º Festival de Cinema de Taguatinga
Outros	<ul style="list-style-type: none"> Agradecimentos: Academia FFT; Felipe Azevedo; Walter de Miranda; Maria D' Abadia; Minoro Yano; Mayara Yano; Ligocki-Z Entreterimento; Apoio: Fibra Fight Team; RitmoFilmes.
Equipamento de câmera	
Equipamento de som	
Assunto	“Drama”
Assunto	“Super-herói”
Assunto	“Luta”
Assunto	“Pobreza”
Link	https://www.youtube.com/watch?v=Yy0gGMKMFOU&feature=youtu.be_gdata_player

7. CONCLUSÃO

O principal objetivo deste trabalho foi o desenvolvimento de descritores de informações cinematográficas que possibilitem a recuperação da informação de forma eficaz e eficiente, além da disponibilização de curtas brasileiros que não possuem nenhum apoio ou suporte pois não existe uma recuperação de forma apropriada com os dados disponibilizados nas bases de hoje.

Tal objetivo foi alcançado, pois os metadados criados conseguem apropriar as informações técnicas contidas em curtas que estão disponibilizados hoje em sites de *streaming* de forma que qualquer usuário que deseja procurar curtas sobre um determinado assunto ou de algum profissional da área tenha um resultado satisfatório, lembrando que o desenvolvimento de curtas brasileiros é pouco visibilizado e pouco disponibilizado para o público devido a falta de atenção que a área possui na área informacional.

Na criação dos metadados foi necessário visar uma padronização no registro das informações cinematográficas para que possa ser usado por qualquer profissional que deseje usar tal recurso em sua base e que possua interoperabilidade de dados, ou seja, que as informações tramitem de forma padronizada entre as bases.

Com a disponibilização e disseminação de curtas na Internet utilizando o recurso *streaming*, acarreta na preservação informacional na era da informação. Os documentos cinematográficos serão registrados e disseminados de forma que não cairão no esquecimento ou na sua exclusão dos seus dados em bases conforme o tempo.

Para o desenvolvimento dos descritores e bases cinematográficos, é necessário formar profissionais mais bem preparados acerca dessa área ainda pouco estudada, a implementação de estudos na graduação dos cursos de Ciência da Informação é um passo fundamental para a concretização da ideia e da formação de profissionais voltados para o manuseio e tratamento técnico de documentos visuais.

8. REFERENCIA

BAPTISTA, Ana Alice et al. Comunicação científica: o papel do Open Archives Initiative no contexto do acesso livre. **Ciência da Informação**, Florianópolis, p.01-17, 2007. Semestral. Disponível em: <<https://journal.ufsc.br/index.php/eb/article/view/1518-2924.2007v12nesp1p1/435>>. Acesso em: 12 jul. 2014.

BENTANCOURT, Silva Silvia Maria Puentes; ROCHA, Rafael Port da. **Metadados de qualidade e visibilidade na comunicação científica**. Encontros Bibli: Revista Eletrônica de Biblioteconomia e Ciência da Informação, Florianópolis, v. 17, n. 2, p.82-101, 2012. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/eb/article/view/1518-2924.2012v17nesp2p82/23571>>. Acesso em: 15 jun. 2014.

BRASIL. Lei nº 8401, de 08 de janeiro de 2001. Dispõe sobre o controle de autenticidade de cópias de obras audiovisuais em videograma postas em comércio. **Presidência da República**.

BRASIL. Medida Provisória nº 2228, de 06 de setembro de 2001. **Presidência da República**.

BRITO, Flávio. **Preservação de imagens em movimento**. Disponível em: <<http://www.mnemocine.com.br/pesquisa/pesquisatextos/preservacao.htm>>. Acesso em: 28 maio 2004.

BURGESS, Jean; GREEN, Joshua. **YouTube e a Revolução Digital**: Como o maior fenômeno da cultura participativa transformou a mídia e a sociedade. São Paulo: Editora Aleph, 2009. 239 p. Tradução de: Ricardo Giassetti; Com textos de: Henry Jenkins e John Hartley. Disponível em: <http://www.editoraaleph.com.br/site/media/catalog/product/fi/file_32.pdf>. Acesso em: 10 jul. 2014.

CANTIERI, Fabian; BRITO, Thiago. **Entrevista com Hernani Heffner**. 2013. Disponível em: <<http://revistacinetica.com.br/home/entrevista-com-hernani-heffner/>>. Acesso em: 12 jul. 2014.

CASAGRANDE, Natalia Maria; SIMIS, Anita. O estudo do curta-metragem em uma perspectiva histórico social. In: Congresso De Iniciação Científica Da Unesp, 21., 2009, São Paulo. **Anais**. Araraquara: Faculdade de Ciências e Letras, 2009. p. 2613 - 2616. Disponível em: <http://prope.unesp.br/xxi_cic/27_33363355823.pdf>. Acesso em: 13 out. 2013.

CLEMENTE, Ricardo Gomes. **Uma solução de streaming para celulares:** conceitos, protocolos e aplicativo. 2006. 57 f. Tese (Doutorado) - Curso de Engenharia Eletrônica e de Computação, Departamento de Departamento de Eletrônica e de Computação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006. Disponível em: <<http://gta.ufrj.br/ftp/gta/TechReports/Clemente06/Clemente06.pdf>>. Acesso em: 11 jul. 2014.

CORDEIRO, Rosa Ines de Noveis. Informação cinematográfica e textual: da geração à interpretação e representação de imagem e texto. **Ciencia da Informação**, Rio de Janeiro, v. 25, n. 3, p.1-9, 1996. Disponível em: <<http://revista.ibict.br/ciinf/index.php/ciinf/article/view/474/433>>. Acesso em: 10/06/2014.

CORREA JUNIOR, Fabio Augusto. **O Cinema como Instituição:** A Federação Internacional de Arquivos de Filmes. 2012. 230 f. Tese (Doutorado) - Curso de História, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2012. Disponível em: <<http://polo3.assis.unesp.br/posgraduacao/teses/historia/Tese%20-%20Fausto%20D.%20Correa%20jr.pdf>>. Acesso em: 16 out. 2013.

D'ALESSIO, Sanja Puljar. Realities of the carnival expressed by ethnographic film. **Croatian Journal of Ethnology and Folklore Research**, v. 38, n.1, 2001. Disponível em: <<http://hrcak.srce.hr/file/53150>>. Acesso em. 13 out. 2013.

FONSECA, J. J. S. **Metodologia da pesquisa científica**. Fortaleza: UEC, 2002. Apostila.

GERHARDT, Tatiana Engel; SILVEIRA, Denise Tolfo (Org.). **Métodos de pesquisa**. Porto Alegre: Editora da Ufrgs, 2009. 120 p. (Série Educação a Distância). Coordenado pela Universidade Aberta do Brasil – UAB/UFRGS e pelo Curso de Graduação Tecnológica – Planejamento e Gestão para o

Desenvolvimento Rural da SEAD/UFRGS. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/cursopgdr/downloadsSerie/derad005.pdf>>. Acesso em: 10 jul. 2014.

GIL, A. C. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 4. ed. São Paulo: Atlas, 2007.

HEFFNER, Hernani. Diagnóstico do cinema brasileiro. **Contracampo**, n. 34, 2001. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/34/diagnostico.htm>>. Acesso em: 14 out. 2013.

HEFFNER, Hernani. Preservação. **Contracampo**, n. 34, 2001. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/34/questoesgerais.htm>>. Acesso em 15 out. 2013.

HOLLÓS, Adriana Cox. A Preservação de Filmes no Arquivo Nacional. **Acervo**, Rio de Janeiro, v. 16, n. 1, p.103-110, jan./jun. 2003. Disponível em: <<http://www.arquivonacional.gov.br/media/Imagem%20em%20Movimento%20-%2005.pdf>>. Acesso em: 12 out. 2013.

LESLIE, Mitchell. **The Man Who Stopped Time**. 2001. Disponível em: <http://alumni.stanford.edu/get/page/magazine/article/?article_id=39117>. Acesso em: 03 mar. 2014.

MARCONDES, Carlos Henrique; SAYÃO, Luís Fernando. Integração e interoperabilidade no acesso a recursos informacionais eletrônicos em C&T: a proposta da Biblioteca Digital Brasileira. **Ciência da Informação**, Brasília, v. 30, n. 3, p.24-33, dez. 2001. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ci/v30n3/7283.pdf>>. Acesso em: 11 Jul. 2014.

MEDEIROS, Rildecy; MELO, Érica Simony Fernandes de; NASCIMENTO, Maria do Socorro do. Hemeroteca digital temática: socialização da informação em cinema. In: SEMINÁRIO NACIONAL DE BIBLIOTECAS UNIVERSITÁRIAS, 15., 2008, São Paulo. **Anais**. Rio Grande do Norte: Cruesp, 2008. p. 1 - 16. Disponível em: <<http://repositorio.ufrn.br:8080/jspui/bitstream/1/2964/1/SNBUHemerotecaCinema.pdf>>. Acesso em: 07 jun. 2014.

MEY, Eliane Serrão Alves; SILVEIRA, Naira Christofolletti. **Catálogo no plural**. Brasília: Briquet de Lemos, 2009.

MOREIRA, Francisco Sérgio. Anteprojeto de uma cinemateca modelo. **Contracampo**, n. 34, 2001. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/34/anteprojeto.htm>>. Acesso em: 20 out. 2013.

BRAGANÇA, Felipe; HEFFNER, Hernani; MELIANDE, Marina. Restauração física de filmes no Brasil: entrevista com Chico Moreira. **Contracampo**, n. 34, 2001. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/34/chicomoreira.htm>>. Acesso em: 20 out. 2013.

MUSEUS DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO. **Cinemateca**. Disponível em: <www.mamrio.com.br/cinematecahp.htm>. Acesso em: 16 out. 2013.

OLIVEIRA, Angélica Gasparotto de. **Preservação de acervos fílmicos no Distrito Federal**. 2013. 179 f., il. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação)—Universidade de Brasília, Brasília, 2013.

OLIVEIRA, Renan Rodrigues de; CARVALHO, Cedric Luiz de. **Implementação de Interoperabilidade entre Repositórios Digitais por meio do Protocolo OAI-PMH**. Goiás: Rt Inf, 2009. 56 p. Disponível em: <http://www.inf.ufg.br/sites/default/files/uploads/relatorios-tecnicos/RT-INF_003-09.pdf>. Acesso em: 15 jun. 2014.

PESSOA, Juliana Ferreira R.. **Imagem de país de origem e atitude em relação a filmes de origens diversas: a influencia do afeto, cognição e comportamento**. 2007. 173 f. Tese (Doutorado) - Curso de Gestão Empresarial, Departamento de Escola Brasileira de Administração Pública e de Empresas, Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, 2007. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.fgv.br/dspace/bitstream/handle/10438/3928/ACF275.pdf?sequence=1>>. Acesso em: 03 mar. 2014.

REDAÇÃO. **Adesão aos serviços de vídeo on demand cresce, em média, 50% ao ano no Brasil**. 2013. Disponível em:

<<http://corporate.canaltech.com.br/noticia/series-e-tv/Adesao-aos-servicos-de-video-on-demand-cresce-no-Brasil/>>. Acesso em: 10 jul. 2014.

Referência: ALVES, Maria das Dores Rosa; SOUZA, Marcia Izabel Fugisawa. Estudo de correspondência de elementos metadados: Dublin Core e Marc 21. **Revista Digital de Biblioteconomia e Ciência da Informação**, Campinas, v. 4, n. 2, p.20-38, jan./jun. 2007. Disponível em: <<http://143.106.108.14/seer/ojs/index.php/rbci/article/view/358/237>>. Acesso em: 10 jul. 2014.

ROQUETTE-PINTO, Vera Regina. Roquette-Pinto, o rádio e o cinema educativos. **Revista USP**, São Paulo, n.56, p. 10-15, dezembro/fevereiro 2002-2003. Disponível em: < <http://www.usp.br/revistausp/56/02-veraregina.pdf>>. Acesso em: 15 out. 2013

ROSETTO, Marcia; NOGUEIRA, Adriana Hypólito. **Aplicação de elementos metadados Dublin Core para descrição de dados bibliográficos on-line da Biblioteca digital de teses da USP**. Universidade de São Paulo, São Paulo, p.01-13, 2002. Disponível em: <http://www.liber.ufpe.br/tg/modules/tg/docs/aplicacao_de_metadados.pdf>. Acesso em: 10 julho 2014.

SOUZA, Marcia Izabel Fugisawa; VENDRUSCULO, Laurimar Gonçalves; MELO, Geane Cristina. Metadados para a descrição de recursos de informação eletrônica: utilização do padrão Dublin Core. **Ciência da Informação**, Brasília, v. 29, n. 1, p.93-102, jan./abr. 2000. Disponível em: <<http://revista.ibict.br/ciinf/index.php/ciinf/article/view/271/239>>. Acesso em: 15 junho 2014.

THEODORSON, George. A.; THEODORSON, Achilles G. **A modern dictionary of sociology**. Londres, Methuen Publishing Ltd, 1969, 469 p.

TOSI, Juliano. Entrevista com Henri Langlois. **Contracampo**, n. 34, 2001. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/19/henrilangloisentrevista.htm>> Acesso em: 14 out. 2013.

VIDAL, Samuel. **Videoeconomia**: como os vídeos, a educação e os chips podem gerar crescimento econômico. 2012. Disponível em: <http://www.cairu.br/biblioteca/arquivos/Economia_COMEX/Samuel_Vidal_Videoeconomia.pdf>. Acesso em: 10 jul. 2014.