

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
CENTRO DE CIÊNCIAS SOCIAIS APLICADAS
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO
CURSO DE BIBLIOTECONOMIA E DOCUMENTAÇÃO**

ISIS CAROLINA GARCIA BISPO

**PARÂMETROS PARA RECUPERAÇÃO DA INFORMAÇÃO FÍLMICA:
REPRESENTAÇÃO DESCRITIVA**

**SÃO CRISTÓVÃO (SE)
2018**

ISIS CAROLINA GARCIA BISPO

**PARÂMETROS PARA RECUPERAÇÃO DA INFORMAÇÃO FÍLMICA:
REPRESENTAÇÃO DESCRITIVA**

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao Departamento de Ciência da Informação da Universidade Federal de Sergipe para obtenção do grau de bacharela em Biblioteconomia e Documentação.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Valéria Aparecida Bari

**SÃO CRISTÓVÃO (SE)
2018**

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)

B622p Bispo, Isis Carolina Garcia
Parâmetros para recuperação da informação fílmica :
representação descritiva / Isis Carolina Garcia Bispo ; Orientadora
Dra. Valéria Aparecida Bari. – São Cristóvão, 2018.
90 f. : il. color.

Trabalho de conclusão de curso (graduação em
Biblioteconomia e Documentação) – Universidade Federal de
Sergipe, Departamento de Ciência da Informação, 2018.

1. Cinema – Pesquisa. 2. Cinematecas. 3. Representação
Descritiva – Filme cinematográfico. I. Bari, Valéria Aparecida,
orient. II. Título.

CDU: 378:791

**PARÂMETROS PARA RECUPERAÇÃO DA INFORMAÇÃO FÍLMICA:
REPRESENTAÇÃO DESCRITIVA**

ISIS CAROLINA GARCIA BISPO

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao Departamento de Ciência da Informação da Universidade Federal de Sergipe para obtenção do grau de bacharela em Biblioteconomia e Documentação.

Nota: 10,00

Data de apresentação: 18 / 9 / 2018

BANCA EXAMINADORA

**Prof^a. Dr^a. Valéria Aparecida Bari
(Orientadora)**

**Prof. Dr. Carlos Eduardo Japiassu de Queiroz
(Membro convidado - Externo)**

**Prof^a. M^a. Glêyse Santos Santana
(Membro convidado - Interno)**

**Prof. M^e. Antonio Edilberto Costa Santiago
(Membro suplente - Interno)**

**À minha mãe, exemplo de mulher forte,
valente e paciente.**

AGRADECIMENTOS

Agradeço às instituições que se abriram para a pesquisa de campo e me forneceram os elementos necessários à concretização dessa pesquisa: Museu da Imagem e do Som (MIS/SP); Cinemateca Brasileira; Biblioteca da Escola de Comunicação e Artes (ECA/USP).

Agradeço igualmente aos docentes, discentes e colaboradores da Universidade Federal de Sergipe (UFS), que não medem esforços para nos ofertar um excelente ensino superior.

Agradeço à minha orientadora e a todos os componentes da banca, pelos ensinamentos, orientações e apontamentos, que demonstraram sua preocupação com meu êxito e meu futuro acadêmico e profissional.

Por fim, agradeço ao que não pode ser visto, nem ouvido e nem falado, mas só pode ser sentido como presença constante em nossas breves vidas. Estendo os agradecimentos aqueles que ajudaram de alguma forma na composição deste trabalho de conclusão de curso! Deste modo, sou grata pela existência de vários seres vivos, sendo que estes sabem do carinho que sinto só pelo olhar e nas ações do dia a dia!

“Como uma tecnologia de representação, o cinema está idealmente equipado para multiplicar magicamente os tempos e os espaços; ele tem a capacidade de misturar diferentes tipos de temporalidade e espacialidade”

(STAM, 2005a, p. 13 apud HUTCHEON, 2013, p. 94)

RESUMO

Este trabalho de conclusão de curso tem por assunto a análise do bem cultural fílmico, estabelecendo um comparativo com as suas fontes e manifestações. Sua preocupação é poder categorizá-lo e disponibilizar aos usuários especializados e pesquisadores em Cinema, em Sistemas Recuperação da Informação (SRI) ou os atuais Sistemas Digitais, mecanismos de busca que sejam fundamentados nos relacionamentos entre filme, universo bibliográfico, autores, diretores, versões, qualificações e premiações. Assim, têm-se como objetivo geral a proposição de parâmetros para inserção de dados fílmicos na representação descritiva de acervos biblioteconômicos universitários e especializados, potencializando a recuperação da informação fílmica. Já, consonante com o objetivo específico, foi verificado a representação descritiva utilizada para a catalogação de dados fílmicos em instituições com acervos especializados, por meio do ingresso à distância nos Catálogo de Acesso Público Online (OPAC) institucionais e consulta aos manuais para catalogações destas instituições, contribuindo com o aperfeiçoamento dos pontos de acesso e/ou metadados sobre o artefato informacional, o filme cinematográfico. Tal estudo verifica a inserção nas representações descritivas as informações técnicas e os enlaces que permitam relacionar as manifestações originadas e originárias de uma obra fílmica, estabelecendo relacionamentos entre diferentes obras e fontes de informação. Nesse caso, este TCC propõe analisar de forma contrastiva, estabelecendo, como recurso metodológico, uma revisão crítica dos instrumentos genéricos de representação, tais como o Código de Catalogação Anglo-Americano (AACR2), Requisitos Funcionais para Registros Bibliográficos (FRBR) e manuais de catalogação para filmes das instituições especializadas observadas, propondo parâmetros de representação descritiva para obra fílmica adotáveis também por sistemas de bibliotecas universitárias e especializadas. Como considerações finais, ficou evidente como a inserção de alguns parâmetros de representação da informação podem fazer a diferença na hora de oferecer um serviço que vise a satisfação dos usuários. A discussão dessas questões pelos bibliotecários, documentalistas e profissionais da informação pode apoiar a interoperabilidade dos dados registrados em OPAC já existentes, além de contribuir com a representação descritiva adequada de bens culturais fílmicos em unidades de informação brasileiras, com ênfase nas bibliotecas universitárias e especializadas.

Palavras-Chave: Cinema – Pesquisa. Cinematecas. Representação Descritiva – Filme Cinematográfico.

ABSTRACT

This final degree Project has as its subject the analysis of the cultural filmic, establishing a comparative with its sources and manifestations. Its concern is to be able to categorize it and make it available to specialized users and researchers in Cinema, Information Retrieval Systems (SRI) or current Digital Systems, search engines that are based on the relationships between film, bibliographic universe, authors, directors, versions, qualifications and awards. Thus, the general goal is the proposition of parameters for the insertion of filmic data in the descriptive representation of university and specialized library libraries, thus enhancing the retrieval of the film information. Already, consonant with the specific objective, it was verified the descriptive representation used for the cataloging of film data in institutions with specialized collections, by means of distance entry in the Institutional Public Online Access Catalog (OPAC) and consultation of the manuals for cataloging these institutions, contributing to the improvement of the access points and / or metadata about the informational artifact, the cinematographic film. This study verifies the insertion in the descriptive representations the technical information and the links that allow relating the manifestations originated and originating of a film work, establishing relationships between different works and sources of information. In this case, this CBT proposes to analyze in a contrastive way, establishing, as a methodological resource, a review criticized generic instruments of representation, such as the Anglo-American Cataloging Code (AACR2), Functional Requirements for Bibliographic Records (FRBR) and cataloging manuals for films of the specialized institutions observed, proposing parameters of descriptive representation for film work also adopted by university and specialized library systems. As final considerations, it was evident how the insertion of some parameters of information representation can make the difference when offering a service that aims to the satisfaction of users. The discussion of these issues by librarians, documentalists and information professionals can support the interoperability of the data recorded in existing OPAC, as well as support the adequate descriptive representation of film cultural assets in Brazilian information units, with emphasis on university and specialized libraries.

Keywords: Cinema - Research. Cinematecas. Descriptive Representation - Movie.

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 Quantidade de títulos lançados por país de origem (2009-2016)...33

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	Cartazes do filme Metrópolis (1927).....	28
Figura 2	Capa da edição especial restaurada e remasterizada	31
Figura 3	Imagens da tela do aplicativo (NETFLIX).....	36
Figura 4	Estrutura da FRBR.....	49
Figura 5	Entidades do FRBR.....	50
Figura 6	Grupo 1: Entidades-Relacionamento	51
Figura 7	Enlaces realizados a partir do Grupo 1 do FRBR	52

LISTA DE QUADROS

Quadro 1	Estrutura da recensão crítica	45
Quadro 2	Relações do Grupo 1 de entidades do FRBR	53
Quadro 3	Relacionamentos do Grupo 2.....	53
Quadro 4	Relacionamento do Grupo 3	54
Quadro 5	Histórico da instituição	56
Quadro 6	Proposta de Parâmetros mínimos para representação descritiva	66

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

AACR	Código de Catalogação Anglo-Americano
ANCINE	Agência Nacional do Cinema
CDS/ISIS	<i>Computerised Documentation Service / Integrated Set of Information Systems</i>
COB	Coordenação do Observatório do Cinema e do Audiovisual
ECA	Escola de Comunicações e Artes
FIAF	<i>International Federation of Film Archives</i>
FRBR	<i>Functional Requirements for Bibliographic Records</i>
IFLA	<i>International Federation of Library Associations and Institutions</i>
ICAIC	<i>Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos</i>
IMDb	Internet Movie Database
ISBD	Descrição Bibliográfica Internacional Normalizada
LC	<i>Library of Congress</i>
MAM	Museu de Arte Moderna de São Paulo
MARC	<i>Machine Readable Cataloging</i>
MGM	<i>Metro-Goldwyn-Mayer</i>
MIS/SP	Museu da Imagem e do Som de São Paulo
MoMA	<i>New York Museum of Modern Art</i>
OPAC	<i>Online Public Access Catalogue</i>
PPGCINE	Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema
RDA	<i>Resource Description and Access</i>
SAM	Superintendência de Análise de Mercado
SRI	Sistema de Recuperação da Informação
UFA	<i>Universum Film Aktiengesellschaft</i>
UFF	Universidade Federal Fluminense
UnB	Universidade de Brasília
USP	Universidade de São Paulo
TDI	Tratamento Descritivo da Informação

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	14
2	REFERENCIAL TEÓRICO	20
2.1	Tudo o que você sempre quis saber sobre Cinema*	20
2.2	A era do Cinema: a sua projeção nas pesquisas acadêmicas ..	24
2.3	Em busca do filme original	26
2.3.1	O curioso caso de Metrópolis	27
2.4	Acervos: quem salvará nossos filmes?	32
2.4.1	Precisamos falar sobre o tratamento da informação fílmica.....	37
2.4.2	Conta comigo: juízos e conceitos dos principais teóricos.....	40
3	METODOLOGIA	42
4	ANÁLISES E RESULTADOS	47
4.1	FRBR vs. FRBR	48
4.2	Palavras e imagens em movimento	55
4.2.1	Manual de catalogação de filmes da biblioteca da ECA/USP	56
4.2.2	Manual de catalogação de filmes da Cinemateca brasileira.....	58
4.2.3	Formulários de alimentação da base de dados do MIS/SP.....	62
4.2.4	Manual de Catalogação de Imagens em Movimento da FIAF	63
4.3	Como era gostoso o meu estudo contrastivo	65
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	71
	REFERÊNCIAS	74
	ANEXO A – Base CENA/ECA/USP	82
	ANEXO B – Modelos de Boletim de Entrada	83
	ANEXO C – Modelo de Boletim de Armazenamento	84
	ANEXO D – Modelo de Boletim de Saída	85
	ANEXO E – Modelo de Ficha de Catalogação	86
	ANEXO F – Base de dados Cinemateca Brasileira	87

ANEXO G – Base de datos MIS/SP.....	90
--	-----------

1 INTRODUÇÃO

A pesquisa aqui desenvolvida tem por assunto a análise do bem cultural fílmico estabelecendo um comparativo com as suas fontes e manifestações¹, dado que um dos princípios norteadores da representação descritiva e temática² é caracterizar os registros para torná-los únicos, e, inclusive, podendo reuni-los por critérios de semelhanças ou relacionamentos³.

A representação descritiva e temática, que tem como produto especializado da atividade biblioteconômica, resultado na catalogação, é um processo intelectual pelo qual se registra uma gama de dados ou atributos, levando em consideração as necessidades e demandas informacionais dos usuários (reais e potenciais).

É nesse campo que Mey e Silveira (2009) determinam que a catalogação, ou representação bibliográfica, é traduzida por um conjunto de informações que caracterizam um registro do conhecimento. Este não é um trabalho mecânico, pois implica o levantamento das características dos dados que descrevem um item bibliográfico e da cognição das diferentes categorias de usuários. Deste modo, esses autores definem a catalogação como: o estudo, preparação e organização de mensagens, baseado em registros bibliográficos, reais ou ciberespaciais, já existentes ou que podem ser incluídos em um ou vários acervos, de maneira a possibilitar a interseção entre as mensagens destes registros e as mensagens internas dos usuários.

Pensando na organização e tratamento da informação como uma força potencializadora na geração do conhecimento – técnico, científico, religioso/teológico, filosófico, artístico ou, até mesmo, popular/empírico – de forma que os relacionamentos criados entre os registros do conhecimento possibilitem não só a localização dos documentos no acervo, mas também a habilidade de arquitetar ligações com outros recursos informacionais. Dessa forma, J. S. Barreto (2007, p.

¹A manifestação é a incorporação física de uma expressão de um trabalho, sendo que a entidade definida como manifestação compreende uma ampla gama de materiais, incluindo manuscritos, livros, periódicos, mapas, cartazes, gravações de som, filmes, gravações de vídeo, *CD-ROMs*, *kits* multimídia, etc. Como no caso da entidade a manifestação representa todos os objetos que possuem as mesmas características, tanto em relação ao conteúdo intelectual como a forma física (INTERNATIONAL..., 2009a).

²A representação da informação pode ser dividida entre representação descritiva (referente aos dados do suporte, linguagem, local de origem, editoração, autores e imprensa) e representação temática (referente aos assuntos e temas).

³Relacionamentos é uma associação estabelecida entre uma ou várias entidades (CHEN, 1990).

19) conclui que “a consolidação de sistemas que permitem eficiente catalogação e busca em acervos multimídia permitirá uma relação mais interativa e funcional com o audiovisual, mais personalizada e ao mesmo tempo, mais difusa”.

Explorar o filme como uma totalidade, visa identificar, dentro do ciclo de produção fílmica, quais os mecanismos de ‘*remetimento*’ que anunciam novos **temas** informacionais, pressupõe, de acordo com a Antropologia da Informação, entendê-lo como um *locus* propício de elaboração de novas práticas informacionais (RIBEIRO, L., 2005, p. 3, grifo do autor).

Nesse caso, Mey e Silveira (2009) explicam que a riqueza da representação está baseada nos relacionamentos estabelecidos entre o universo bibliográfico, em que são criadas alternativas de escolha para os usuários. Os relacionamentos possibilitam a estes localizar obras desconhecidas no acervo físico ou ciberespacial, e por consequência expressar sua mensagem interna. Esta questão fica mais clara com o seguinte exemplo, adaptado do livro “Catalogação no plural”: se a Sra. X vai à biblioteca buscando “Madame Bovary” de Gustave Flaubert⁴, e os relacionamentos permitem que a Sra. X possa optar por diferentes versões e suportes da mesma obra, como, por exemplo, um texto ou filme, em diversas línguas e edições, deste modo, certamente a política de catalogação da instituição possibilitou que o universo de escolha da usuária fosse ampliado.

Em um processo dialógico entre “informação-bibliotecário-usuário”, o profissional responsável pela representação descritiva e temática, que chamaremos de bibliotecário, precisa estar atento às necessidades informacionais de sua comunidade, preferencialmente em harmonia de apresentação com a forma em que este conteúdo é disponibilizado e o desenvolvimento das estratégias de busca. De acordo com a “Declaração de princípios internacionais de catalogação”, o elemento determinante para construção de catálogos é a conveniência dos usuários, de tal modo é importante levá-lo em consideração nas decisões relativas à descrição e as formas controladas dos nomes para o seu acesso (INTERNATIONAL..., 2009b).

No caso dos pesquisadores e estudantes que se dedicam ao Cinema, a questão das fontes e versões de uma mesma obra fílmica, assim como outras manifestações originadas de um filme cinematográfico, são informações relevantes.

⁴Foi substituído o exemplo do “O Alienista”, de Machado de Assis, dado pelas autoras para que possa ficar mais claro a questão sobre os relacionamentos que surgem entre as obras e as suas diversas versões e suporte, já que o livro “Madame Bovary” de Flaubert possui algumas versões para o cinema entre outras manifestações.

Também são alvo de pesquisa os textos-fonte que originam filmes, como obras literárias, histórias em quadrinhos, entre outras, cujo filme cinematográfico originado é considerado manifestação. Contudo, a representação descritiva praticada em unidades de informação, em geral, não contempla a recuperação desses dados.

Para estabelecer os fundamentos sobre fonte, manifestações, suportes e linguagens foi utilizado os *Functional Requirements for Bibliographic Records* (FRBR), este modelo conceitual do tipo Entidade-Relacionamento (E-R), proposto pelo Grupo de Estudo da *International Federation of Library Associations and Institutions* (IFLA)⁵, sobre os requisitos funcionais para registros bibliográficos, publicado em 1998. Este modelo foi pensado com a intenção de servir como bases para associar atributos e relacionamentos específicos, que pudessem ser refletidos nos registros como elementos de dados descritivos, para as inúmeras tarefas executadas pelo usuário ao consultar os registros bibliográficos (INTERNATIONAL..., 2009a).

Nessa perspectiva, Cordeiro (1996) destaca dois problemas básicos que são enfrentados na organização de documentos cinematográficos: o tratamento não integrado entre os filmes e os documentos relacionados e o fato que a informação é tratada de maneira empírico-pragmática; sem levar em consideração as discussões provenientes da área do Cinema, em resumo, a falta de critérios que sejam consistentes para a interpretação desta informação-integrada para sua representação.

A partir do problema de pesquisa levantado, foi possível sintetizar a seguinte questão: é possível ao bibliotecário representar descritivamente material fílmico (em especial filmes cinematográficos), informando versões, reedições e os seus relacionamentos com outros documentos e fontes de informação?

Além disso, é plausível conjecturar que em um sistema de gerenciamento da informação, baseado no formato MARC 21⁶, pode ser incluso, em sua interface,

⁵A Federação Internacional de Associações e Instituições Bibliotecárias é o principal organismo a nível internacional que representa os interesses dos usuários, serviços de bibliotecas e documentação, caracterizada como a porta voz mundial dos profissionais de Biblioteconomia e Documentação (INTERNATIONAL..., 2018).

⁶"MARC - *M*Achine-*R*eada**bl**e *C*ataloging (Catalogação Legível por Máquina) foi criado na década de 1960 pela Biblioteca do Congresso norte-americano com o intuito de atender a sua demanda e necessidade de padronização de registros bibliográficos. O MARC é caracterizado como um formato de intercâmbio de registros legíveis por máquina e tem como função promover a comunicação da informação, evitando a duplicação de trabalho por meio do intercâmbio de registros bibliográficos. Já o MARC 21 é uma evolução do LC MARC, tornando-se o formato padrão aplicado pela maioria dos *softwares* de biblioteca no mundo" (RODRIGUES; TEIXEIRA, 2010, p. 48).

mecanismos que possibilitem a definição e parametrização do suporte fílmico, de modo que possa criar pontos de acesso relacionados às suas várias supressões e adições, fruto das reedições (ou relacioná-los a outros documentos e fontes de informação) de forma descritiva e atendendo aos modelos conceituais vigentes⁷, combinados ao atual contexto tecnológico.

De tal modo, a inclusão desses dados em um sistema de busca possibilitará o usuário ter acesso as diferentes versões de uma mesma obra fílmica e de outras mídias⁸, contribuindo para a completude de sua pesquisa e permitindo ao pesquisador conhecer as condições de sua gênese e o contexto social, político e histórico da produção e veiculação desses materiais.

Portanto, este trabalho de conclusão de curso (TCC) tem como objetivo geral propor parâmetros para inserção de dados fílmicos em catálogos digitais de acervos biblioteconômicos universitários e especializados, com o objetivo de potencializar a recuperação da informação fílmica, em nível adequado a pesquisadores e estudiosos do Cinema.

Como objetivos específicos serão verificados a representação descritiva⁹ utilizada para a catalogação de dados fílmicos em acervos especializados, por meio do ingresso à distância nos *Online Public Access Catalogs (OPAC)*¹⁰ institucionais e consulta aos manuais para catalogações destas instituições, para que possa contribuir com o aperfeiçoamento dos pontos de acesso e/ou metadados sobre o artefato informacional, o filme cinematográfico; e inserir nas representações as informações técnicas e os enlaces que permitam relacionar as manifestações originadas e originárias de uma obra fílmica, estabelecendo relacionamentos entre diferentes obras e fontes de informação.

O Cinema como sétima arte, se estabelece como rede mais ampla de significados e bens culturais do que os produtos e serviços distribuídos pela indústria cinematográfica. Conforme Cordeiro (2011, p. 187), “a área, chamada de cinema e

⁷Tais como: FRBR (Functional Requirements for Bibliographic Records), FRAD (Functional Requirements of Authority Data) e FRSAD (Functional Requirements for Subject Authority Data).

⁸Mídia como meio material de expressão de uma adaptação (HUTCHEON, 2013).

⁹Foi optada a utilização da representação descritiva, por esta padronizar os diversos aspectos de um item informacional, tornando-o acessível ao usuário e único no sistema, a partir dos dados referentes à autoria, título, edição, editora, data, entre outros elementos bibliográficos.

¹⁰O Catálogo de Acesso Público Online “é um conjunto de registros bibliográficos organizados por um programa de computador, que efetua armazenamento e a recuperação dos registros, legíveis por máquinas” (ARRUDA; CHAGAS, 2002, p. 152).

audiovisual, está inserida no domínio da Indústria Audiovisual e compreende quatro perspectivas de realização: artística, tecnológica, midiática e econômica”.

Deste modo, as metodologias biblioteconômicas e documentais se articulam como disponibilização de informações e conhecimentos inerentes à ação e pesquisa fílmica. Porém, a viabilização desse potencial virá da preocupação das instituições em estabelecer políticas eficientes para catalogação e dos bibliotecários em representar de forma descritiva as obras fílmicas e seus relacionamentos.

Como abordagem metodológica foi adotada inicialmente uma pesquisa bibliográfica, baseado em abordagens descritivas. Nesse caso, foi realizado o estado da arte sobre a temática perscrutada, adotando alguns critérios de busca na área de Ciência da Informação e da Biblioteconomia, a partir das seguintes palavras-chave: “catalogação”, “FRBR”, “metadados”, “representação descritiva”; combinando com os seguintes termos “cinema”, “cinematográfica” e “filme”.

Com relação à apresentação e construção de um modelo para catalogação de filmes, que utilize a integração entre entidades, atributos e manifestações proposto pelo FRBR, foi realizado um estudo contrastivo entre alguns manuais de catalogação, bem como formulários para inserção em base dados, seguida da recensão¹¹ destes conteúdos.

Como destacou Cordeiro (2011), a obra fílmica, e também outros bens culturais e audiovisuais, pode ser objeto de interesse para inúmeros grupos de usuários e portadores de diversos níveis de conhecimento. Aliás, a premissa deste TCC está fundamentada na necessidade do usuário/pesquisador por um conteúdo especializado em Cinema, em que o seu simples acesso possibilite o diálogo entre as suas diversas manifestações e formas de produção.

Nesse sentido, o papel do bibliotecário se reveste de importância, na elaboração de um conjunto de metadados para o tratamento e recuperação da informação, que sejam relacionadas aos acervos fílmicos e possuam as premissas da produção cinematográfica, ou seja, obedecendo a determinados parâmetros. Esta análise pode proporcionar uma visão amplificada do pesquisador, em relação aos produtos fílmicos em formato comercial ou, até mesmo, dos filmes fora do circuito comercial.

¹¹A ABNT 6028/2003 caracteriza como um resumo crítico, também denominado como resenha, aquele redigido por especialistas para produção de uma análise crítica do documento, dado que quando é examinado apenas uma determinada edição entre várias, denomina-se recensão (ASSOCIAÇÃO..., 2003).

A presente pesquisa, após conteúdo introdutório, inicia-se com uma breve história do cinema, para que possa ser o plano de fundo dos conceitos que serão trabalhados nesse TCC, focando no surgimento do Cinema e sua representação política e estética. Em seguida será abordado o poder da imagem enquanto fonte audiovisual e como este é reconhecido como um repositório valiosíssimo de informações. Nessa perspectiva, torna-se primordial a preservação do filme cinematográfico, a criação de mecanismos sistematizados para seu tratamento, recuperação, organização e democratização do seu acesso aos diversos tipos de usuários. Focando nos principais conceitos trabalhados para a área de Ciência da Informação e Biblioteconomia.

A terceira seção traz a metodologia empregada para atender o problema de pesquisa e cumprir os objetivos citados.

A quarta seção contextualiza e conceitua os métodos de catalogação, em especial a *Anglo-American Cataloguing Rules* (AACR2, ou CCAA2 a sigla em português). Em seguida, serão fundamentadas as questões sobre o uso do FRBR como modelo conceitual, descrevendo as entidades, atributos e relacionamentos, para assim propor parâmetros de representação descritiva que sejam interoperáveis com o formato MARC 21. De modo que, esta seção será dedicada à revisão dos manuais de catalogação especialmente dimensionados para a informação fílmica, que se encontram implantados em acervos especializados. Finalizando com uma análise contrastiva, em relação ao conteúdo genérico proposto pelos AACR2, assim como os princípios do FRBR.

Como resultado, para última seção, serão verificados os parâmetros para a representação descritiva de filmes cinematográficos, com vistas ao trabalho cotidiano dos bibliotecários em unidades de informação.

Em resumo, cada seção foi pensada a cobrir de forma dialógica as temáticas necessárias para composição, estruturação e proposição de parâmetros para representação descritiva das obras fílmicas e seus relacionamentos. Inclusive, em caráter provocativo, que é a essência da arte de um modo geral, algumas seções foram nomeadas com base em títulos de filme.

2 REFERENCIAL TEÓRICO

Entender o conteúdo audiovisual¹² como objeto de estudo para pesquisas de caráter científico é um dos primeiros passos para implementar mecanismos para sua salvaguarda e manutenção.

Segundo A. Costa (2011), a ideia de preservar os filmes para posteridade, como fonte de informação para a história e como patrimônio cultural, remonta a 1898, quando o *cameraman* polonês Boleslaw Matuszewski (1856-1943)¹³ propõe a criação de arquivos de cinema enquanto local estratégico de fomento à pesquisa.

Deste modo, com a criação de arquivos e cinematecas, para salvaguarda de documentos cinematográficos, surge também a necessidade de formular metodologias específicas para organizar, tratar e disseminar este tipo de acervo. Sendo assim, pertinente à elaboração de uma política de preservação, que estabeleça alguns parâmetros conceituais, especificando estratégias para conservação, organização e disseminação da obra fílmica.

2.1 Tudo o que você sempre quis saber sobre Cinema* mas tinha vergonha de perguntar¹⁴

O Cinema traz em sua origem mais uma daquelas histórias controversas e truncadas, e, sobretudo, repleta de embates em relação a registros de patentes¹⁵. Para ganhar forma e até chegar ao formato, que se popularizou no século XX, foram necessários anos de pesquisa que resultaram na criação e aperfeiçoamento de um aparelho denominado como cinematógrafo.

Para Pereira ([1965]), o cinematógrafo não tem pai. É um invento de diversas inteligências e de várias nacionalidades, muito embora este ou aquele país atribua ao seu filho toda a glória da invenção.

¹²Para J. S. Barreto (2007), o produto audiovisual abrange toda produção de imagem em movimento feita através de câmeras em diversos formatos.

¹³Boleslaw Matuszewski trabalhou como assistente dos irmãos Lumère e foi um dos pioneiros em debater sobre o valor do filme (FERREIRA, 2018).

¹⁴Intertextualização do título: “Tudo o que você sempre quis saber sobre sexo* mas tinha medo de perguntar” [Woody Allen, *Everything you always wanted to know about sex* but were afraid to ask*, 1972].

¹⁵O dicionário Houaiss (HOUAISS, 2009, p. 1445) expressa à seguinte definição de patente: instrumento legal “que assegura o autor de uma invenção sua propriedade e uso exclusivos”.

A sua história teve início na Europa em 1895. Desde o princípio, o Cinema começou a revolucionar o mundo, a existência humana em todos os quadrantes do planeta (NÓVOA, 2009a). Assim, é possível dimensionar esse momento a partir da seguinte fala, extraída do documentário “Lumière! A aventura começa” [Thierry Frémaux, *Lumière! L'aventure commence*, 2016]¹⁶:

Num dia de março de 1895, por volta do meio dia, as portas da fábrica de Lumière de Lyon abrem-se. Defronte delas, uma invenção nova: o cinematógrafo. A aventura começa, 17 metros de películas, 35 milímetros de largura, cinquenta segundos de uma eternidade que ainda perdura (LUMIÈRE..., 2016).

Nessa ocasião, Auguste Lumière (1862-1954) e Louis Lumière (1864-1948) conseguiram combinar as invenções de Etienne-Jules Marey (1830-1904), Thomas Alva Edison (1847-1931) e William Friese-Greene (1855-1921) entre outros contemporâneos, construindo um aparelho manual que tinha como função captar e reproduzir de forma simultânea os movimentos (PEREIRA, [1965]). Nesse contexto, “houve muitas máquinas bizarras antes do cinematógrafo, mas nenhuma depois dele” (LUMIÈRE..., 2016)¹⁷.

De todo modo, o Cinema surgiu com as projeções de imagens em movimento que retratavam o cotidiano dos operários das fábricas dos irmãos Lumière e nas filmagens da sua família, visto que, é atribuído a eles o crédito por ter desenvolvido a técnica da câmera e da Cinematografia¹⁸ em si.

O primeiro filme foi denominado como “A saída dos operários das usinas Lumière” [Louis Lumière, *La sortie de l'usine Lumière à Lyon*, 1895], visto que no mesmo ano, foi rodado a película “A chegada do trem na estação” [Louis Lumière, *L'arrivée d'un train en gare de la Ciotat*, 1895]. O caso deste segundo filme mostra-

¹⁶Os filmes citados serão apresentados primeiramente pelos seus títulos em português, entre aspas, seguido pelo diretor, pelo título no idioma original e a data de seu lançamento mundial entre colchetes. Quando o filme não possuir um título em português, será apresentado somente o título original.

¹⁷O invento foi patenteado em 13 de fevereiro de 1895 e teve seu primeiro filme rodado no mês seguinte graças a uma câmera rudimentar construída por Moisson, mecânico chefe da usina dos irmãos Lumière (PEREIRA, [1965]).

¹⁸Na perspectiva do cinema o termo Cinematografia é definido como: “o conjunto de princípios, processos e técnicas utilizadas para captar e projetar numa tela imagens estáticas sequenciais (fotogramas) obtidas com uma câmara especial, dando impressão ao espectador de estarem em movimento”. Já do ponto de vista da estética, é “a realização de obras cujo suporte físico é o filme de cinema e cujo objeto é a expressão artística da subjetividade humana, ou a criação de material documental, educacional ou de entretenimento, na forma de produtos de cunho semicomercial ou fundamentalmente comercial” (HOUAISS, 2009, p. 467).

se *sui generis* para demonstrar o fascínio provocado até hoje pelo Cinema. Preconizando como a ilusão do Cinema pode ser projetada na realidade.

Referindo-se ao impacto gerado por este filme, Bernardet (1980) argumenta que: entre os primeiros filmes, rodados com a câmara parada, em preto e branco e sem som. Um em especial impressionou a plateia, o que seria a filmagem de um trem chegando à estação, concebido de tal maneira que a locomotiva de longe projetava-se na tela, como se fosse avançar sobre os espectadores. De tal modo, o público levou um susto, de tão real que a cena pareceu. Já para Nóvoa (2009b, p. 159):

Quando em 1895 o cinematógrafo foi apresentado ao mundo ninguém poderia supor quantas revoluções ele guardava potencialmente. O impacto provocado por imagens que reproduziam a realidade foi acachapante. O público iniciante, e inocente, ao ver o famoso trem capturado pelos Lumières se levantava assustado e imaginando poder ser dragado pela locomotiva gigante, do mesmo modo que quando éramos [sic] crianças nas sessões dos filmes de cowboy e *bang-bang* abaixávamos escondendo-nos atrás das poltronas ao ouvir o tiro e o assobiar das balas nas pedras ou paredes que serviam de abrigo ao mocinho ou ao bandido.

O que demonstra que, entre efeitos sensacionais e estéticos o Cinema apaixona e seduz o espectador como nenhuma outra arte. Já com relação aos efeitos sociais e ideológicos, o Cinema convence e informa (AUMONT, 2008).

Daí em diante, passou a ser exibido entre barracas de feiras, lado a lado da “mulher do peixe e da dama sem ventre”, entre circos e cavalinhos, rodas gigantes, jogos de azar e tiros ao alvo. Geralmente, o ‘diretor’ estava presente na hora da exibição e fazia comentários, explicando ao público trechos dos filmes, pois não se projetavam ainda os intertítulos¹⁹. Esse período se estendeu, na Europa, entre 1896 e 1906-1907. Embora, em 1900 já fosse documentado um cinema fixo na Alemanha e outro na América do Norte (Los Angeles) (ROSENFELD, 2002).

O novo meio de entretenimento popularizou-se rapidamente, ganhando projeção comercial, entre requisições de patentes e as várias contendas judiciais, provocando a evolução da indústria cinematográfica. Aliás, é “a partir de reprodução de cópias que se passou a definir o Cinema como mercadoria²⁰” (BERNARDET,

¹⁹Nos filmes os intertítulos correspondem a uma sequência de texto, que tem como objetivo complementar verbalmente as informações durante a exibição, como, por exemplo, no filme silencioso representa os diálogos dos personagens, assim como os comentários do narrador.

²⁰No início, os produtores vendiam cópias de seus filmes aos exibidores, os quais podiam exibi-las tantas vezes quantas bem entendessem e revendê-las [sic] se quisessem. Assim, os exibidores podiam auferir grandes lucros de que não participavam os produtores. Só a partir do fim da primeira

1980, p. 29). Uma evolução não só nos termos de distribuição e concepção de salas destinadas unicamente à sua projeção, mas também para o desenvolvimento da Cinematografia.

Tal tecnologia de captura de imagens, de suas reproduções nas telas do mundo deu ao cinematógrafo uma dupla função que termina produzindo o extraordinário fenômeno de massas que foi a venda de projeções de imagens e suas recepções por um público cada vez maior, pelo menos até o início dos anos 1960 do século passado (FRESSATO, 2009, p. 86).

Além do mais, se o capital e seus proprietários descobriram o potencial do Cinema como celeiro de reprodução ampliada de seus lucros, os líderes políticos e o próprio Estado, percebendo a potencialidade dos novos meios de comunicação e do Cinema em particular, passaram a utilizá-los para veicular campanhas ideológicas, concepções políticas, valores etc. (FRESSATO, 2009).

Em um sentido mais amplo, a criação do “cinematógrafo produz e reproduz representações e gera suas próprias visões da história, de sua cotidianidade e de suas relações sociais gerais” (NÓVOA, 2009a, p. 9). Pensando nesse processo evolutivo do Cinema, observa-se que ele foi ganhando cada vez mais um espaço privilegiado na vida e cotidiano da sociedade. Transpondo sua relevância como bem cultural.

Jacques Aumont e Michel Marie (2010) definem o cinematógrafo como aparelho inventado pelos irmãos franceses Lumière, um aprimoramento do cinetoscópio²¹ do norte-americano Thomas Edison. Já Robert Bresson²², a partir de uma teoria voltada à estética do Cinema, define que “o cinematógrafo é uma escrita com imagens em movimento e sons” (BRESSION, 2005, p. 19). Entretanto, o que chama atenção no texto de Bresson, é que ele se apropriou do termo Cinematógrafo para fazer a oposição entre Cinema e teatro fotografado (ou teatro filmado), vistos

década, os produtores deixam de vender suas cópias e passam a alugá-las [sic], recebendo os produtores percentagem sobre as receitas do exibidor” (BERNARDET, 1980, p. 30).

²¹“O cinetoscópio era uma máquina na qual um filme de 50 pés (=15,24mm) de comprimento e 35mm de largura, com duração de mais ou menos 20 segundos, podia ser visto por uma pessoa de cada vez, olhando pela abertura de uma caixa de 1,40m de altura. Esta máquina e câmera que a supria de filmes, denominado como cinetógrafo, foram aperfeiçoadas nos laboratórios de Thomas Edison perto de West Orange, New Jersey, pelo seu assistente William Kennedy Laurie Dickson” (MATTOS, 2006, p. 15).

²²Robert Bresson (1909-1999) é considerado um dos maiores cineastas franceses do século XX. Publicou em 1975 o clássico “Notas sobre o cinematógrafo” [*Notes sur le cinématographe*]. Para Aumont (2008), este livreto de notas e aforismos, com pouco mais de cem páginas, proporciona um conceito sobre cinema insuperável em seu rigor e um dos mais influentes já propostos.

ainda como sinônimos. Ao tratar sobre Bresson e o cinematógrafo, Aumont (2008, p. 49) acrescenta que:

A teoria do cinematógrafo em sua concisão elíptica recobre as principais áreas da teoria do Cinema: a criação da imagem; os meios disponíveis para isso; o objetivo essencial da imagem [...] O objetivo do cinematógrafo, como já evocamos, é dizer a verdade sobre o real ou, mais exatamente, deixar o real dizer a verdade, provocando as condições de seu encontro pelo espectador.

A partir das perspectivas apresentadas, é possível vislumbrar o desdobramento conceitual deste termo e de sua importância para a história e teoria do Cinema. Tendo em vista que essa arte pode ser encarada como uma forma de consciência social que traduz o real por meio de narrativas que envolvem imagens e sons (NÓVOA, 2009b). Esta é a potencialidade social e ideológica que o Cinema pode projetar no indivíduo ou o indivíduo no Cinema.

2.2 A era do Cinema²³: a sua projeção nas pesquisas acadêmicas

Na categoria de produto cultural o Cinema também ganha projeção nas pesquisas acadêmicas, influenciando em inúmeros países (inclusive o Brasil) a criação de escolas de Cinema entre as décadas de 1960 e 1970. No Brasil, o Cinema foi introduzido nas universidades graças aos esforços de Paulo Emílio Salles Gomes (1916-1977), um dos principais nomes da crítica cinematográfica nos anos de 1960 e um dos fundadores da Cinemateca Brasileira²⁴. Em 1964 ele foi convidado por Darcy Ribeiro (1922-1997) para organizar um dos primeiros cursos superiores de Cinema no país, criado no Instituto Central de Artes da então Universidade Nacional de Brasília, atualmente, Universidade de Brasília (UnB) (TOMAIM, 2011). Abrindo caminho para criação de vários outros cursos em território nacional.

²³Intertextualização do título: "A era do rádio" [Woody Allen, *Radio days*, 1987].

²⁴"A origem da Cinemateca Brasileira remonta à criação, em 7 de outubro de 1946, por Francisco Luiz de Almeida Salles, Rubem Biáfora, Múcio Porphyrio Ferreira, Benedito Junqueira Duarte, João de Araújo Nabuco, Lourival Gomes Machado e Tito Batini, do Segundo Clube de Cinema de São Paulo, que busca estimular o estudo, a defesa, a divulgação e o desenvolvimento da arte cinematográfica no Brasil. Vale lembrar que, em 1940, Paulo Emílio Sales Gomes, Décio de Almeida Prado, Antonio Candido de Mello e Souza, entre outros, fundam o Primeiro Clube de Cinema de São Paulo, que se propõe a estudar o cinema como arte independente por meio de projeções, conferências, debates e publicações" (CINEMATECA..., [2018?]).

Assim, uma nova geração de intelectuais e pesquisadores do cinema brasileiro começava a ser formada nos bancos universitários, dentre eles Maria Rita Galvão, com valiosas contribuições para a compreensão histórica do cinema paulista com seus trabalhos *Crônica do cinema paulista* (1969) e *Companhia cinematográfica Vera Cruz: a fábrica de sonhos, um estudo sobre a produção cinematográfica industrial paulista* (1976); e Ismail Norberto Xavier com *Procura da essência do cinema: o caminho da avant-garde e as iniciações brasileiras* (1975) e *Narração contraditória: uma análise do estilo de Glauber Rocha, 1962-64* (1980), que depois vai se destacar como um dos principais especialistas na obra glauberiana. Tanto os trabalhos de Galvão quanto de Xavier são dissertações e teses defendidas na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP. Foram os departamentos de Letras e Filosofia os responsáveis pelas primeiras teses em cinema no Brasil, lembrando que o primeiro Programa de Doutorado em Comunicação e Artes começou suas atividades em agosto de 1980 na ECA/USP (TOMAIM, 2011, p. 59, grifo do autor).

Em decorrência dessa conjuntura foi estimulada, ao longo dos anos, a criação de cursos de graduação e, posteriormente, de pós-graduação, com mestrado e doutorado, tendo como resultado uma série de publicações (artigos, TCC, dissertações e teses). Sobre esta conjuntura Cordeiro (2011), salienta que no Brasil as instituições públicas federais de pesquisa e de ensino, como o Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) e a Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), classificam a área de Cinema subordinada à grande área “Artes” no tocante a pesquisa. Contudo, os cursos de pós-graduação (mestrado de doutorado) que abrange estudos em Cinema, estão classificados na área de “Comunicação”, fazendo parte da grande área de “Ciências Sociais e Aplicadas”, e também pode estar inserida na área “Interdisciplinar”, como o exemplo do Mestrado Interdisciplinar em Cinema e Narrativas Sociais ofertado pela Universidade Federal de Sergipe (UFS)²⁵.

Isso demonstra uma demanda dos pesquisadores do Cinema por informações relevantes e que necessitam de estratégias de buscas eficientes. De tal modo que a parametrização da informação fílmica, a partir de modelos que incluam as necessidades informacionais dos usuários, torna-se uma necessidade que deve ser levada em consideração pelo profissional bibliotecário.

²⁵ Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema (PPGCINE/UFS).

2.3 Em busca do filme original²⁶

A partir da variedade dos acervos das bibliotecas universitárias e tendo em vista públicos específicos e caracterizados, foi observado e escolhido para análise, o filme cinematográfico²⁷, enquanto documento audiovisual integrante de acervos biblioteconômicos especializados, no sentido de proporcionar ao público de pesquisadores os elementos pertinentes, que demonstrem a existência de um filme “original”, e decorrente dele várias versões ou reedições e seus suportes.

O que seria um filme original? É aquele distribuído e exibido, circulando como “corte final”²⁸ nas redes de exibismo. Quem já não ouviu falar que, para um mesmo filme, existem várias versões? Por exemplo, a versão do diretor, a versão estendida, a versão com censura (com cenas excluídas), a versão final, ou até mesmo, a versão do produtor, as prequelas²⁹ e sequências, *spin offs* e *fan fictions*; ou as variações no formato de tela e a inclusão de extras, *bônus* ou *Making-of*. Essas “modificações” são frutos de reedições do conteúdo original e de acréscimos e supressões da sua matriz.

De mais a mais, o cinema enquanto dispositivo industrial de criação e entretenimento adquiriu, em meio à sociedade do século XX, um lugar de destaque como instrumento de circulação, armazenagem e preservação da memória coletiva. E além do caráter de entretenimento, em seu sentido corrente, o Cinema é informativo e formativo; pedagógico e ideológico (SILVA, T., 2007).

O Cinema, em sua origem, não teve o devido reconhecimento, acreditava-se que seria algo passageiro. Para F. Costa (2007, p. 18), “Os primeiros filmes estavam poucos preocupados em apresentar ou desenvolver idéias [sic]”. Por isso, após a sua produção e exibição a obra cinematográfica era descartada. Nesse sentido, este autor complementa informando que os negativos eram destruídos; muitos deles foram cortados para servirem de brinquedos ou para a fabricação de pentes e vassouras. Esse contexto só começa a mudar com a criação de arquivos

²⁶Intertextualização do título: “Em busca do ouro” [Charlie Chaplin, *The gold rush*, 1925].

²⁷Aumont (2008) ao citar a semiótica do cinema de Pier Paolo Passolini (1922-1975), expõe uma reflexão pertinente entre Cinema e Filme. Como o Cinema não é o Filme. Ele é um modo de compreensão da realidade, comparável com a imaginação. O Cinema é virtual e não possui definição, como a percepção como o estar no mundo. Já o Filme é caracterizado como uma obra finita, mostra as coisas fixando-as e interpretando-as.

²⁸“Corte final: o filme pronto depois de todas as mudanças” (BARRETO, J. C., 2016, p. 49).

²⁹“As prequelas recuperam os eventos anteriores aos expostos no primeiro trabalho de uma série qualquer” (HUTCHEON, 2013, p. 26).

para filmes³⁰ e com o reconhecimento público da sua importância artística e cultural ou, então, a partir da perspectiva de retorno financeiro, com o sucesso comercial da televisão nos anos de 1950 e 1960, surgindo como um potencial mercado consumidor.

Nessa época, em que ainda não se pensava em preservação audiovisual, a salvaguarda dos filmes se deu pelo trabalho e engajamento de alguns indivíduos, a exemplo da inglesa Íris Barry (1895-1969), que acumulou funções como crítica de Cinema e curadora do departamento de filmes do *New York Museum of Modern Art* (MoMA)³¹, além disso, auxiliou na fundação do *London Film Society Originale*. Outro nome de destaque é do francês Henri Langlois (1914-1977), um dos fundadores da *Cinémathèque Française* (1936) e o grande responsável pela preservação de milhares de filmes, principalmente obras-primas esotéricas e raras.

2.3.1 O curioso caso de Metrópolis³²

Tendo em vista a premissa aqui desenvolvida, as primeiras produções cinematográficas podem ser utilizadas como modelos para demonstrar que o suporte não caracteriza o original fílmico, sendo que mesmo antes da convergência das mídias para os suportes digitais, inclusões e exclusões de cenas eram recorrentes. Segundo F. Costa (2007), cada exibição era um evento único nesse período, que a literatura denomina “Primeiro Cinema”³³.

Os filmes não eram produtos acabados. Em geral, eram apresentados por um comentador, que explicava para a audiência os pontos de interesse daquelas novas imagens, além de providenciar o acompanhamento musical e eventuais ruídos. Muitas vezes era o próprio exibidor que realizava essa *performance*, adaptando-o ao tipo de público de cada lugar. Nos filmes que tinham mais de um rolo, comercializavam-se cenas separadamente, pois cada uma delas estava em um rolo diferente. Era o exibidor que decidia quais pretendia comprar do produtor, escolhendo as que julgava mais interessantes para seu público [...] (COSTA, F., 2007, p. 20, grifo do autor).

³⁰Bresson (2005) vê os filmes de Cinema como documentos de historiador para preservar em arquivos: como representava, em 19..., Senhor X e Senhora Y.

³¹Este é o primeiro departamento de Cinema em museu, fundado em 1935 por Íris Barry.

³²Intertextualização do título: “O curioso caso de Benjamin Button” [David Fincher, *The curious case of Benjamin Button*, 2008].

³³Designaremos como *primeiro cinema* os filmes e as práticas a eles correlatas surgidos no período que os historiadores costumam localizar, aproximadamente, entre 1894 a 1908. Traduzimos como *primeiro cinema* a expressão inglesa *early cinema*. Sabemos que *early cinema* muitas vezes se refere às duas primeiras décadas do cinema, em que se destacam um período não narrativo (1894 a 1908) [...], e um segundo período (1908 a 1915), de crescente narratividade” (COSTA, F., 2005, p. 34).

A exemplo da premissa original x reedições, tem-se o filme *Metrópolis* [Fritz Lang, *Metropolis*, 1927]³⁴, do cineasta alemão-austríaco Fritz Lang e as suas várias versões (ver Figura 1). *Metrópolis* foi o filme mais caro de sua época, com cenários gigantescos, centenas de figurantes e efeitos especiais, considerados de ponta para época; um filme-símbolo para o expressionismo alemão.

Este longa-metragem mudo de ficção-científica estreou em 1927, no cinema *Ufa-Palastam Zoo* em Berlim, com música original de Gottfried Huppertz e 4.189 (quatro mil cento e oitenta e nove) metros de filme. O seu enredo está centrado em uma sociedade distópica³⁵ do ano de 2026 (dois mil e vinte e seis), visto que o seu modelo inaugurou o gênero de ficção científica, influenciando gerações de cineastas e roteiristas.

Figura 1 - Cartazes do filme *Metrópolis* (1927)



Fonte: Internet Movie Database ([entre 1990 e 2018]).

³⁴O enredo é simples: Freder Federson (Gustav Fröhlich), o filho mimado do Mestre de *Metrópolis* (Alferd Abel), descobre a miséria em que vive a horda de trabalhadores que garante o funcionamento do super cidade. Freder passa a compreender o sistema através da angelical Maria (Brigitte Helm) – uma pacifista que serve constantemente de mediadora entre disputas industriais – e do trabalho secreto das esmerilhadoras massacrantes durante 10 horas por dia. O Mestre consulta o engenheiro louco Rotwang (Rudolf Klein-Rogge), criador de uma rôbo [sic] feminoide que ele remodela para ser uma cópia má de Maria solta na cidade. A robotrix começa dançando nua em uma boate decadente e termina provocando uma violenta rebelião, o que permite a Lang aproveitar ao máximo seus enormes cenários fabris explodindo-os e/ou inundando-os. No entanto, Freder e a verdadeira Maria salvam o dia resgatando as crianças da cidade de uma enchente. A sociedade se reconcilia quando Maria decreta que o coração (Freder) precisa ser o mediador entre o cérebro (Mestre) e as mãos (os trabalhadores)” (1001 FILMES..., 2013, p. 57).

³⁵Distopia é “qualquer representação ou descrição de uma organização social futura caracterizada por condições de vida insuportáveis, com o objetivo de criticar tendências da sociedade atual, ou parodiar utopias, alertando para os seus perigos; antiutopias [...]” (HOUAISS, 2009, p. 699).

Com uma duração de mais ou menos duas horas este filme foi produzido pelos estúdios *Universum Film Aktiengesellschaft* (UFA) e em parte financiado pelas produtoras norte-americanas: *Paramount* e a *Metro-Goldwyn-Mayer* (MGM). Ficou estabelecido, entre as produtoras, que:

A UFA, além de pegar empréstimos significativos com ambas as produtoras, concordou em distribuir filmes da Paramount e da MGM na Europa em troca da distribuição de suas produções nos Estados Unidos e no mundo todo. Contudo, enquanto a UFA havia concordado em não alterar os filmes norte-americanos, a Paramount e a MGM tinham a prerrogativa de fazer quaisquer mudanças que julgassem necessárias nos filmes alemães para assegurar o retorno financeiro. Estes acordos foram levados a cabo quando do surgimento da *Paraufamet*, uma nova multinacional que combinava os nomes das três produtoras originais, e que ficou a cargo de todos os diversos cortes e mutilações que *Metrópolis* sofreu (PEÑA, 2014, p. 59).

Por razões econômicas, os distribuidores optaram por fazer vários cortes no filme. Dado que, “a *Paraufamet* achou o filme longo e complicado demais, e contratou o dramaturgo norte-americano Channing Pollock para escrever uma versão mais curta e simples” (PEÑA, 2014, p. 59). A versão de Pollock tem um enredo menor, com 3.170 (três mil cento e setenta) metros de comprimento (o que equivale a 115 minutos), e foi alterada também a estrutura dramática e os intertítulos foram modificados. Além disso, ele optou por retirar da película todas as referências a personagem Hel³⁶ e cortou diversas cenas, mudando significativamente o roteiro original e a sua coerência (PEÑA, 2014).

A mutilação realizada pela *Paraufamet* não foi à única que o filme sofreu; o político alemão e importante homem de negócios, Alfred Hugenberg (1865-1951), ao assumir o comando da UFA decidiu tirar de circulação a versão original do filme e fazer o seu relançamento na Alemanha, deste modo foi produzido uma versão mais curta e foram cortadas as partes que eram consideradas como de ‘vertente Comunista’, juntamente com inúmeras referências religiosas (PEÑA, 2014). Além disso, “Esta nova versão foi lançada em agosto de 1927; chegou a várias cidades europeias e tinha 3.241 [três mil duzentos e quarenta e um] metros (117 minutos), apenas dois minutos a mais do que a versão norte-americana” (PEÑA, 2014, p. 60).

³⁶Essa modificação no enredo foi ocasionada pelo fato do nome se assemelhar com o termo ‘hell’, traduzido como inferno. Além da exclusão dessa personagem, foram realizados outros cortes, seguindo preceitos morais, como quando suprimiu quase todas as cenas da dança erótica da falsa Maria, e também todas as sequências em *Yoshiwara*, a casa do pecado (PEÑA, 2014, grifo do autor).

Em 1984 os direitos do filme foram concedidos para o produtor e compositor musical, Giorgio Moroder, que produziu uma versão de 87 (oitenta e sete) minutos, colorizada por computador e com uma trilha sonora que incluía músicas de Freddie Mercury, Bonnie Tyler e Pat Benatar a Billy Squier, Adam Ant e Jon Anderson.

Já em 2008 (dois mil e oito) foi encontrado, em péssimo estado de conservação, no *Museu del Cine Pablo Duros Hic Ken* (entre a coleção de Peña Rodríguez), uma versão considerada como a mais próxima do original³⁷. De forma que, o seu conteúdo foi parcialmente restaurado a partir da junção com outras cópias localizadas pelo mundo. Para Ante Wilkening, restauradora da fundação responsável pela conservação do patrimônio cinematográfico alemão, com este achado, quase todas as cenas que faltavam foram encontradas, entre elas duas muito importantes (CENAS..., 2008).

Aliás, Peña (2014, p. 67) destaca que os rolos descobertos no museu da Argentina são compostos por uma cópia que:

[...] tem planos e cenas que faltam à restauração anterior, realizada pela Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung em 2001. Também apresenta muitas sequências compostas de planos diferentes, isto é, alternativos. Tal prática era comum em filmes mudos: o material filmado era usado para produzir dois negativos, um para os mercados estrangeiros e outro para o público local. Quando possível, o diretor usava duas câmeras simultâneas para filmar a mesma sequência, obtendo assim o material para os dois negativos. No entanto, quando o ângulo do plano impossibilitava isso, o diretor tinha de usar dois planos diferentes. Ele, então, escolhia o que mais gostava para o público local; e o outro seria exportado.

Na abertura da edição remasterizada (ver Figura 2) encontra-se o seguinte texto explicativo:

Então, em 2008, uma versão virtualmente completa do filme foi descoberta em Buenos Aires. O que estava preservado, porém, era uma cópia bastante danificada do filme editada em fitas de 16mm, de forma que a proporção original do filme não foi preservada. Uma parcela considerável da reconstrução do filme foi realizada assim como o sequenciamento correto das imagens graças a este material argentino. Intertítulos em espanhol foram traduzidos para o original alemão. Para que a exibição dos elementos resgatados das fitas de 16 mm tivesse o posicionamento correto os espaços faltando foram marcados em preto. Os intertítulos aparecem com o seu tratamento gráfico original. Aqueles que possuem uma fonte diferente (como este) foram adicionados para resumir o conteúdo de cenas ainda perdidas conforme for necessário para facilitar um entendimento adequado do roteiro.

³⁷Com imagens inéditas e intertítulos só vistos na versão original.

Lacunhas menores estão indicadas por segmentos de quadros negros (METRÓPOLIS, 1927).

Figura 2 - Capa da edição especial restaurada e remasterizada



Fonte: Lopes (2011).

Atualmente existem diversas versões e nenhuma reproduz exatamente a de Fritz Lang.

Resgatar a história deste filme torna-se importante para a argumentação sobre a dualidade entre a existência de um filme original e as suas versões ou reedições, em que a sua distribuição é realizada por meio de manifestações, que variam em: duração, formato, mídia, ajuste de imagem e som, versão do diretor, cenas extras, língua, legenda, dublagem entre outras.

Essa questão levanta a importância da representação dessas informações nos catálogos, possibilitando ao usuário dos serviços de informação especializada e acadêmica recuperar o registro documental que diferencia o “original” e as versões disponibilizadas pelos acervos, repositórios, bases de dados etc.; expandindo os pontos de acesso em Sistema de Recuperação da Informação (SRI). Pois, como no exemplo dado por Solin (1994), um arquivo audiovisual sem o tratamento necessário (sem data, sem menção de local ou de autor) é uma imagem inutilizável, uma vez que não sabemos a sua procedência (onde ou quando foram feitas). Não podemos utilizá-las. Estão mortas. E se não houver cuidado em tratar este conteúdo, ele estará perdido para sempre.

2.4 Acervos: quem salvará nossos filmes?³⁸

Conforme Solin (1994, p. 81), não é mais possível negar que “a imagem é essencial em nosso mundo e que as fontes audiovisuais são fundamentais”. O autor complementa afirmando que o acervo em audiovisual é uma fonte inesgotável.

Nesse sentido, podemos, inclusive, conjecturar que o filme pode ser utilizado para compreender a sociedade e suas manifestações, possibilitando ao pesquisador, que se debruça em analisar a obra cinematográfica, estabelecer relações entre a estrutura do filme (cenas, planos e sequências) e a realidade circundante, se valendo de vários níveis correlatos à interpretação (o literal, o alegórico, o oculto, o contextual e o comparativo). Isso se considerarmos o filme como fonte de informação.

Para evidenciar essa questão, que coloca o cinema como protagonista da sociedade contemporânea, é interessante citar a fala de Mey e Silveira (2009) quando estes destacam que atualmente dois tipos de tecnologias influenciam diretamente o cotidiano: as tecnologias de comunicação e as tecnologias de informação.

Aliás, com a escola dos *Annales*³⁹ o Cinema ganhou projeção nas pesquisas no campo historiográfico sendo reconhecido como uma fonte histórica, que pode dar acesso a uma memória coletiva, um veículo de informação e conhecimento.

Para J. S. Barreto (2007), o acervo audiovisual é considerado um repositório valiosíssimo de informações, no entanto, ainda assim, é na prática um tesouro oculto, pois a representação descritiva, deste item, poucas vezes inclui algo mais que os títulos ou curtas sinopses.

Segundo Laville e Dione (1999), os documentos audiovisuais são fontes de informação úteis, uma vez que o suporte audiovisual pode veicular informações sobre o ser humano. No entanto, Hedstrom citado por A. Costa (2011), atualíssimo, resume que:

³⁸Intertextualização do título: “Enchente: Quem salvará nossos filhos?” [Chris Thomson, *The flood: who will save our children?*, 1993].

³⁹Este Movimento historiográfico, fundado em 1929 juntamente com o periódico intitulado *Annales d'Histoire Économique et Sociale* (Anais de história econômica e social) que foi organizado pelos historiadores franceses Lucien Febvre e Marc Bloch. Teve como objetivo principal quebrar as amarras estabelecidas pelo Positivismo e o alargamento das fontes na pesquisa histórica, indo além dos documentos escritos.

[...] a informação digital não sobrevive por um acaso: é uma atitude racional e deliberada, consequência da importância que nós, enquanto sociedade e produtores de informação, atribuímos à sua manutenção (HEDSTROM, 1997 apud COSTA, A., 2011, p. 3189).

De tal modo, a preservação do filme cinematográfico, enquanto objeto físico e conceitual, é um dos desafios a ser encarado nessa era/período de revolução digital, em que este produto é consumido e produzido em larga escala. Destacando, nos últimos anos, o aumento da produção audiovisual, o que vêm ocasionando uma sobrecarga informacional.

Nesse contexto, a empresa cinematográfica vem crescendo ao longo dos séculos e se estabilizando entre um público consumidor cativo, como observado na 5ª edição do “Anuário estatístico do cinema brasileiro”⁴⁰, que traz dados sobre exhibições em cinemas no Brasil entre os anos de 2009 a 2016 (ver Tabela 1).

Tabela 1- Quantidade de títulos lançados por país de origem (2009-2016)

N.	País	2009	2010	2011	2012	2013	2014	2015	2016	Total
1	Estados Unidos	144	149	129	111	129	125	136	126	1.049
2	Brasil	84	74	100	83	129	114	132	142	858
3	França	25	29	29	25	36	32	47	31	254
4	Reino Unido	1	5	4	8	6	7	14	7	52
5	Inglaterra	10	6	0	2	1	1	11	1	32
6	Argentina	6	2	3	6	6	5	4	3	35
7	Espanha	5	3	3	4	5	3	4	5	35
8	Alemanha	5	8	5	4	3	3	7	2	37
9	Itália	3	5	5	3	7	3	3	4	33
10	Estados Unidos, Reino Unido	0	0	3	5	5	3	5	8	29
11	Outros	34	22	56	75	70	97	91	125	570

Fonte: Agencia nacional do cinema (2016, p. 34).

Com o advento das novas tecnologias, como por exemplo, o vídeo digital, se produz bem mais do que a sociedade pode absorver. Se analisarmos a tabela acima, é possível perceber uma produção considerável durante esse intervalo de tempo, observando somente os filmes que foram lançados em cinemas brasileiros,

⁴⁰O anuário é uma publicação da Agencia Nacional do Cinema (ANCINE) que é elaborada pela Coordenação do Observatório do Cinema e do Audiovisual (COB), juntamente com a Superintendência de Análise de Mercado (SAM).

soma-se um total de 2.984 (dois mil novecentos e oitenta e quatro) títulos. Além do mais, J. S. Barreto (2007), há 11 (onze) anos atrás, mensurou que a cada ano são produzidos quatro (quatro) mil novos filmes. Uma produção impossível de ser acompanhada.

Disponibilizar material audiovisual aos diversos tipos de usuários requer métodos sistematizados de tratamento, recuperação e organização da informação. Além disso, como pontuado por J. S. Barreto (2007), quando se trata de arquivos em audiovisual, a salvaguarda desse material depende de fatores exógenos, pois a fragilidade da informação digital é condicionada pela alta rotatividade da informática, já que, até a sua manutenção, exige cuidados especiais. É somente com uma política de longo prazo e a cooperação entre fabricantes de *hardware* e desenvolvedores de *software*, simultaneamente com os produtores e distribuidores de mídia e com a participação das bibliotecas, arquivos e museus, que se pode assegurar que as mensagens sejam acessadas no futuro.

Nessa perspectiva, segundo A. Costa (2011, p. 3189),

[...] a tecnologia digital vem atualmente iniciar uma nova série de debates sobre a importância e a legitimação da digitalização de filmes como meio de preservação e disseminação aos diversos perfis de usuários, como também, a própria manutenção dos documentos nato-digitais cinematográficos, ainda desprovidos de métodos sistematizados de organização, relegados - em muitos casos - à perda de conteúdo pela obsolescência de hardwares e softwares.

Além disso, em alguns países, o acervo de produção audiovisual⁴¹, se caracteriza como um valioso repositório de informação. Contudo, as descrições desse material, como enfatizado anteriormente, poucas vezes incluem algo mais que os títulos, ano de lançamento, informações técnicas e curtas sinopses.

A preservação digital é caracterizada como o conjunto de atividades ou processos responsáveis por assegurar o acesso continuado e duradouro à informação e ao patrimônio cultural existente em formatos digitais (BARRETO, J. S., 2007).

Cordeiro (1996) endossa essa afirmativa ao destacar que nos tradicionais sistemas de recuperação, as informações contidas em documentos audiovisuais são

⁴¹Segundo J. S. Barreto (2007) é genericamente denominado produto audiovisual a produção de imagem em movimento feita por câmeras de diversos formatos e utilizadas em ritmo crescente na sociedade contemporânea.

tratadas, em geral, como anexo dos documentos bibliográficos. No entanto, esta postura vem mudando em algumas instituições que possuem como acervo principal a documentação audiovisual, tais como: o MoMA *Department of Film*⁴², *La Cinémathèque française*⁴³, *Museo del Cine Pablo Ducros Hicken*⁴⁴, *Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano*⁴⁵, *Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC)*⁴⁶ e no Brasil a Cinemateca do Museu de Arte Moderna (MAM)⁴⁷, Cinemateca Brasileira⁴⁸, a biblioteca da ECA/USP⁴⁹ e o Museu de Imagem e do Som (MIS)⁵⁰.

É necessário destacar que essa fala de Cordeiro está ambientada em 1996 e de lá para cá os avanços foram mínimos ou insubstanciais, principalmente no campo de desenvolvimento de sistemas eficientes para estabelecer esse tipo de relações mais complexas, e necessárias.

Contudo, o desenvolvimento de ferramentas que permitem a pesquisa por entidades e conceitos registrados em filmes não é utilizado somente por filmotecas e museus, mas também se tornou comum entre os produtores de mídia, que oferecem conteúdo audiovisual personalizado via *internet* e televisão digital (BARRETO J. S., 2007). Como o caso da *Netflix*, uma empresa de conteúdo digital via *streaming*⁵¹.

Pensando nas necessidades dos usuários a *Netflix* disponibiliza a busca padrão por: títulos de séries ou filmes, atores/atrizes, direção, gênero, qualidade de vídeo e tipo de idioma. Mas, além disso, se o cliente não encontrar o que está procurando é sugerido títulos semelhantes ou se os termos da busca forem muito vagos, o sistema oferece sugestões de pessoas, títulos, gêneros ou diretores que estão relacionados ao conteúdo pesquisado. Possibilitando que o usuário, ao fazer uma busca, tenha várias alternativas, como pode ser visualizado na figura 3, extraída do aplicativo no celular, o que demonstra também a sua portabilidade com os usuários/clientes.

⁴²<<https://www.moma.org/explore/collection/departments/film>>

⁴³<<http://www.cinematheque.fr>>

⁴⁴<<https://museodelcinebares.wordpress.com>>

⁴⁵<<http://www.patrimoniofilmico.org.co>>

⁴⁶<<http://www.cubacine.cult.cu>>

⁴⁷<<http://mamrio.org.br/>>

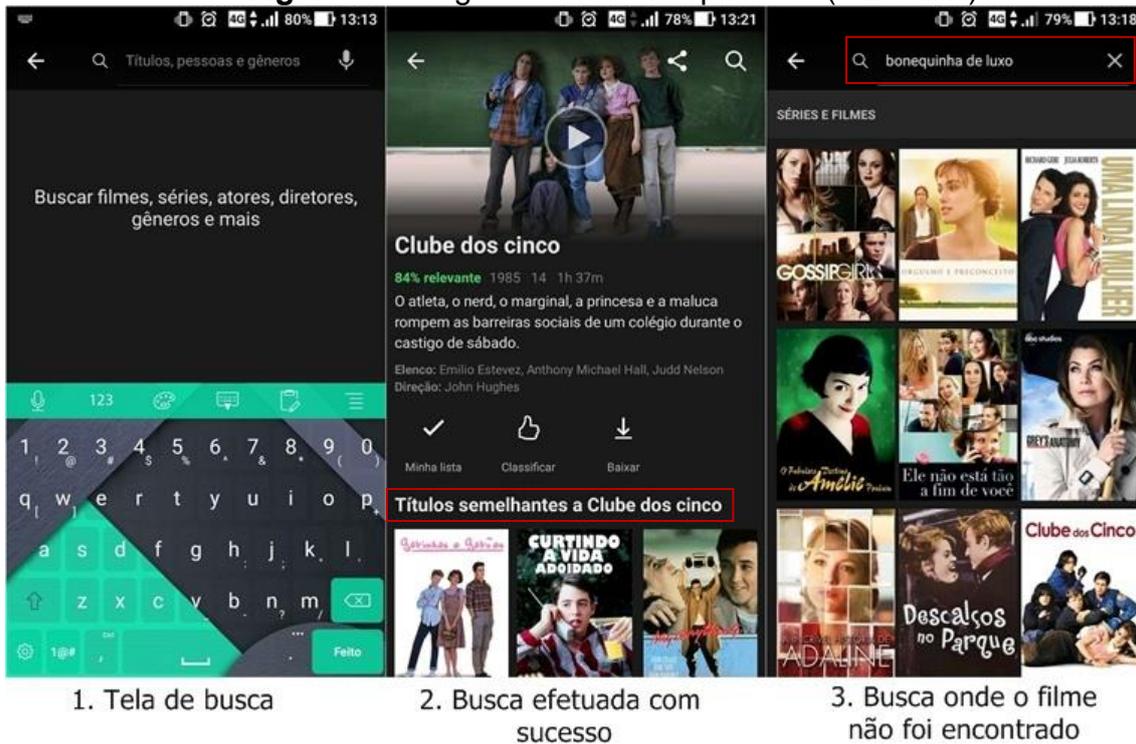
⁴⁸<<http://cinemateca.gov.br/>>

⁴⁹<<http://www3.eca.usp.br/biblioteca>>

⁵⁰<<http://www.mis.rj.gov.br/>>

⁵¹Tecnologia utilizada para envio contínuo de informações multimídia, o qual utiliza a redes de computadores para transferência de dados.

Figura 3 - Imagens da tela do aplicativo (NETFLIX)



Fonte: Extraído e adaptado por Isis Garcia Bispo do aplicativo da *Netflix*, 2018.

No entanto, se analisar, a partir da figura 3, a busca realizada e os resultados encontrados é possível perceber que os relacionamentos realizados pelo sistema ainda estão aquém ao esperado, aliás, a pesquisa pelo filme “Bonequinha de Luxo” [Blake Edwards, *Breakfast at Tiffany's*, 1961] foi vinculada aos seguintes resultados: a série *teen* “*Gossip girl: A garota do blog*” [*Gossip girl*, 2007-2012], o drama médico “*Anatomia de Grey*” [*Grey's anatomy*, 2005-?], o filme britânico-americano “*Orgulho e preconceito*” [Joe Wright, *Pride and Prejudice*, 2006] e, até mesmo, o filme norte-americano “*O clube dos cinco*” [John Hughes, *The Breakfast Club*, 1985]. Portanto, é possível conjecturar que os relacionamentos estabelecidos ainda estão em nível superficial.

Nesse caso, retornando a questão da salvaguarda do conteúdo audiovisual, é possível citar algumas iniciativas, que percebendo o valor deste material, estão engajadas na preservação deste tipo de produção, com a criação de repositórios, cinematecas e fundações. As quais, em sua missão, deixam clara a importância da preservação, conservação, acesso e promoção deste patrimônio como recurso cultural de uma nação.

2.4.1 Precisamos falar sobre o tratamento da informação fílmica⁵²

O conceito de interpretação da informação fílmica trabalhado nesse estudo remete a diferentes contextos de produção e apropriação, considerando desde a sua origem até o produto final. Logo, esta entidade pode ser estudada à luz de diversas teorias e práticas. Levando em consideração que está proposta requer um nível apurado de especialização para o profissional bibliotecário, justificado pelo volume de documentos a serem analisados e interrelacionados. Além do mais, como comentado por T. Silva (2007), a convivência com múltiplos suportes requer um profissional de informação sintonizado com essas formas diferenciadas, assim como requer o desenvolvimento de métodos e técnicas mais aprofundadas para representação do conteúdo bibliográfico. Posto que, o Cinema é uma tecnologia que emergiu desde final do século XIX, e que esteve em constante transformação no século XX, cuja pesquisa em desenvolvimento nos permite verificar o prosseguimento das mudanças no século XXI.

Como proposto por Cordeiro (1996; CORDEIRO; AMÂNCIO, 2005) para viabilizar parâmetros que não sejam empírico-pragmáticos na interpretação da informação fílmica, é importante conhecer todo o fluxo de sua geração, levando em consideração os documentos criados para e pelo filme e podem ser incluídos, quando for necessário, os documentos anteriores e posteriores à filmagem (argumentos, roteiros, artigos de jornais sobre críticas etc.) relacionados ao filme e que estejam disponíveis na unidade de informação, para então entender a diversidade do documento fílmico.

Deste modo, em um trabalho mais recente, ela sugere os conceitos de 'polirrepresentação' e 'busca interdisciplinar'⁵³ para a ampliação do espectro do tratamento da informação, em que procedimentos de indexação e recuperação da informação podem permitir ao usuário o acesso do conteúdo de forma facetada. Fazendo assim, com que, a partir das necessidades dos demandantes, um

⁵²Intertextualização do título: "Precisamos falar sobre o Kevin" [Lynne Ramsay, *we need to talk about Kevin*, 2011].

⁵³Esses conceitos são citados pela autora a partir da leitura de Hjørland (1997), o qual utiliza o conceito de '*polyrepresentation*' a partir de Ingwersen e a expressão 'busca interdisciplinar' a partir de Klein e Bartolo (1990) e Smith (1993).

documento seja múltiplo-indexado, possibilitando a busca por diversas facetas⁵⁴ (CORDEIRO, 2013).

Essa amplitude e relevância situacional (contextual da causalidade) do uso da informação têm feito com que o documento seja analisado sob diferentes pontos de vista, isto é, necessidade da polirrepresentação, de modo a permitir o desenvolvimento de metodologias de análise, indexação e recuperação que considerem a interdisciplinaridade do documento, bem como de buscas interdisciplinares (CORDEIRO, 2013, p. 74).

A autora propõe alguns princípios para análise de imagens e filmes no processo de indexação e recuperação da informação. O primeiro princípio está relacionado com a expressão visual (texto visual), e estar vinculado com comportamento variável dos profissionais na busca de informação; o segundo princípio é o contexto de produção das imagens ou dos filmes (a perspectiva histórica)⁵⁵; o terceiro princípio é atinente à natureza do perfil dos conjuntos de documentos (fotografias, filmes, caricaturas e outros), sendo necessário a noção dos elementos⁵⁶ que integram as imagens ou filmes e o quarto princípio diz respeito à construção de categorias provenientes das seguintes fontes: a literatura da área geradora do documento visual e a literatura publicada por especialistas da área (CORDEIRO, 2013). Portanto, a autora salienta que:

Os princípios são sugeridos a partir de quatro grandes dimensões de análise e descrição/representação das imagens e filmes, tendo em vista a realização de uma matriz contendo categorias e suas descrições para uso dos indexadores no momento de análise dos documentos (imagens e filmes). Essas categorias poderão também ser pontos de acesso para a recuperação dos documentos (CORDEIRO, 2013, p. 73).

⁵⁴Cordeiro e Labarre (2011) cita as seguintes facetas: faceta Produto Audiovisual: Filme: gênero(s); faceta Produto Audiovisual: Filme: personagens principais; faceta Produto Audiovisual: Filme: estrutura/unidade narrativa; faceta Produto Audiovisual: Filme: natureza de representação da trama; faceta Produto Audiovisual: Filme: referência histórica; faceta Produto Audiovisual: Filme: conflito-matriz e temas representados; faceta Filme: sequências relevantes e aproximações temáticas da(s) sequência(s) escolhida(s); faceta Produto Audiovisual: Filme: categoria adereços; faceta Audiovisual: Filme: figurino; faceta Produto Audiovisual: Filme: maquiagem; faceta Produto Audiovisual: Filme: estúdios e locações; faceta Produto Audiovisual: Filme: efeitos especiais; faceta Produto Audiovisual: Filme: som.

⁵⁵O que demandaria “a possibilidade da análise e indexação de um filme com a sua família de documentos gerados na pré-produção/produção/pós-produção” (CORDEIRO, 2013, p. 74).

⁵⁶Para Lima (1998, p.19), os componentes dividem-se em: vivos (humanos e animais); móveis (certos fenômenos e elementos naturais) e fixos (objetos) e explica como vê a hierarquia desses elementos. Cordeiro (1990), em estudo sobre fotografias de cenas de filmes, sistematiza os elementos de conteúdo das cenas fotografadas para sua representação na indexação, nas categorias Personagens/Objetos/Forças da natureza protagonistas, (incluindo também informações sobre os componentes integrantes dos mesmos, ângulos e postura corporal/posição), Ambiente da Cena, Época observada (temporal) na Cena” (LIMA, 1998, p.19 apud CORDEIRO, 2013, p. 77).

Além deste princípio proposto por Cordeiro (2013), o professor J. S. Barreto (2007) apresenta alguns tipos de índices ou metadados, extraídos automaticamente ou anotados de forma manual, que podem ser classificados de acordo com sua relação com a imagem ou vídeo:

Metadados independentes do conteúdo – dados que não concernem diretamente ao conteúdo da imagem ou vídeo, mas estão relacionados com este, como o formato da imagem, autoria, data, local, condições de iluminação, etc.;

Metadados dependentes do conteúdo – dados que se referem a características consideradas de nível baixo e médio, como cor, textura, forma, relações espaciais, movimento e combinações destes. Para alguns tipos de imagens, como as provenientes de satélites, da biomedicina, como tomografias, etc., é possível descrever o conteúdo destas em termos da geometria intrínseca e de configurações topológicas;

Metadados descritivos do conteúdo – dados que se referem ao conteúdo semântico e que concernem às relações das entidades da imagem com entidades do mundo real ou eventos temporais, emoções e significados associados a sinais visuais e cenas (BARRETO J. S., 2007, p. 20).

No entanto, para catalogação de filmes são utilizados os procedimentos descritos no capítulo 7 (sete) do Código de Catalogação Anglo-Americano (AACR2), a partir de sua segunda edição, que orienta à descrição de filmes cinematográficos e gravações de filmes de todos os tipos, inclusive filmes completos e programas, compilações, ‘*trailers*’, noticiários radiofônicos e cinematográficos, cenas de arquivo e material não editado, armazenado em suportes diversificados: bobina, cartucho, cassete, filme, *loop* e videodisco (RIBEIRO, A., 2015). Nessa perspectiva, o filme e vídeo:

São obras resultantes da contribuição de várias pessoas ou grupos de pessoas, responsáveis pela criação do seu conteúdo intelectual ou artístico como um todo, tais como diretores, produtores, escritores (roteiristas) e outros [...] (RIBEIRO, A., 2015, p. 7-5).

Além disso, se o item representado for uma manifestação, requer um esforço a mais na hora da representação do seu conteúdo. Como destacado por A. Ribeiro (2015), é comum os filmes serem baseados em livros. O caso da obra modificada, adaptação⁵⁷. Diante disso, “uma descrição bibliográfica baseia-se, tipicamente, no item enquanto representante da manifestação e pode incluir

⁵⁷ “[...] a adaptação é uma derivação que não é derivativa, uma segunda obra que não é secundária – ela é sua própria coisa palimpséstica” (HUTCHEON, 2013, p. 30).

atributos que pertençam à(s) obra(s) e expressão(ões) nela contidas” (INTERNATIONAL..., 2009b, p. 4).

Porém, o AACR2 não se debruça sobre a questão das versões filmicas. Do ponto de vista das pesquisas cinematográficas, esse é um indicador de grande valor e presença constante, já que influi tanto nos processos da Indústria Cultural Cinematográfica quanto nos estudos das produções alternativas e locais. Assim, ao pensar na representação descritiva como fontes informacionais de recuperação da informação; segundo as necessidades dos pesquisadores e especialistas, se faz necessário refletir e buscar parâmetros para desenvolver de modo viável a catalogação fílmica adequada. Por isso foi utilizado o FRBR como modelo conceitual para preencher as lacunas deixadas pelo AACR2.

O FRBR⁵⁸ já aponta o enlace entre as representações do bem cultural fílmico com as obras originais e originadas. Esse também é um elemento essencial à produção e à pesquisa sobre o Cinema, que necessita de complementação, pois também não é contemplado pelo AACR2.

2.4.2 Conta comigo⁵⁹: juízos e conceitos dos principais teóricos da área

A problemática social é o motor para construção do saber, assim as “ciências humanas são exercidas em respostas às necessidades concretas da sociedade” (LAVILLE; DIONNE, 1999, p.18). Posto que, é importante para o desenvolvimento do conhecimento científico delimitar as bases referenciais do trabalho, sem cair no plágio.

Para Silveira e Caregnato (2017), as referências e citações são como recursos sociais e cognitivos da ciência, que se integram aos conjuntos de práticas de cunho científico, possibilitando expressar a lógica da produção, organização, disseminação, preservação e utilização da informação. Um repertório epistemológico presente na construção das teorias.

⁵⁸[...] o que se pode afirmar com certeza é que FRBR não é nem uma nova regra de descrição bibliográfica e muito menos o novo código de catalogação. É uma base conceitual desenvolvida em uma técnica de modelagem de dados (MER), com o objetivo de proporcionar maior clareza as discussões de uma melhor adequação do código de catalogação ao ambiente eletrônico, através do mapeamento lógico das necessidades descritivas da representação da informação” (LOURENÇO, 2008, p. 25).

⁵⁹Intertextualização do título: “Conta comigo” [Rob Reiner, *Stand by me*, 1986].

Tendo em vista o desenvolvido de pesquisa em Ciência da Informação, várias iniciativas atentando no desenvolvimento de métodos mais abrangentes de representação em SRI, vêm acontecendo há um tempo no campo do tratamento especializado do texto-filme. Como as seguintes pesquisas: Cordeiro (2018, 2013; 1996), Cordeiro e La Barre (2011), Cordeiro e Amâncio (2005), F. Costa (2011), L. Ribeiro (2005), Semeler (2012), R. Silva (2011) e Teixeira (2016) que refletem sobre a importância dos documentos fílmicos como fonte de informação e o desenvolvimento de políticas de recuperação e disseminação da informação audiovisual.

Tendo em vista a temática aqui desenvolvida torna-se necessário mencionar as pesquisas da professora Dra. Rosa Inês Novais Cordeiro, que trabalha, na Universidade Federal Fluminense (UFF), com a temática da análise e indexação de conteúdo cinematográfico para unidades de informação, a qual é uma das referências para esse estudo.

A pesquisadora possui uma produção consolidada com destaque para alguns artigos, organização de livros e produção de capítulos e diversas orientações em nível de graduação, mestrado e doutorado.

No geral, a sua produção está bem próxima ao que está sendo proposto nesse TCC, entretanto, entre o filme cinematográfico original e suas adaptações o objetivo desta pesquisa é propor um modelo operacionalizado, para inserção do conteúdo fílmico em catálogos digitais de acervos especializados demonstrando as variações das mídias. Ao invés disso, Cordeiro desenvolve pesquisas com o intuito de indicar critérios para análise e síntese de imagens e filmes, a partir de uma teoria analítico-sintética e de princípios de análise fílmica para ambientes de informação (repositórios digitais, bibliotecas e arquivos), viabilizando o acesso do conteúdo do filme a partir de uma abordagem interdisciplinar. O que será um importante precedente para o desenvolvimento da pesquisa aqui proposta.

3 METODOLOGIA

Esta pesquisa foi orientada na proposição de parâmetros para análise descritiva do conteúdo cinematográfico, sendo baseada nas suas entidades e observando as suas manifestações, a partir de estudo comparativo entre manuais de procedimentos para catalogação utilizados em unidades que trabalham com obra fílmica.

Sugeriu-se uma parametrização, tendo em vista o aprimoramento das práticas da representação descritiva de itens cinematográficos, viabilizando ao usuário e ao pesquisar em um OPAC, ter acesso a diversas alternativas de escolha, ampliando assim sua busca.

Como salientaram Brascher e Café (2008, p. 5),

A organização da informação é, portanto, um processo que envolve a descrição física e de conteúdo dos objetos informacionais. O produto desse processo descritivo é a representação da informação, entendida como um conjunto de elementos descritivos que representam os atributos de um objeto informacional específico.

Tendo em vista esta conjuntura, o TCC foi organizado em três etapas:

- a) Revisão da literatura da área de Biblioteconomia e Ciência da Informação, a nível de fundamentação e para aprofundar alguns aspectos teóricos;
- b) Pesquisa e análise dos OPAC, para coleta dos dados⁶⁰ a partir de dados secundários⁶¹, além disso, serão estudados os manuais e os métodos de catalogação de instituições com acervo fílmico. Nesse caso, foi realizada a revisão destes materiais juntamente com o estudo contrastivo, sendo que este tipo de análise foi escolhida como procedimento metodológico, objetivando encontrar as similaridades, divergências e lacunas em sistemas de catalogação de filmes, com base nos parâmetros estabelecidos pelo AACR2 e o FRBR.
- c) Proposta de diretrizes ou padrões mínimos relacionando:
 - O capítulo 7 do AACR2;

⁶⁰Para Sampieri, Collado e Lucio (2013, p. 216), “Coletar dados implica elaborar um plano detalhado de procedimentos que nos levam a reunir dados com um propósito específico”.

⁶¹“Implica na revisão de documentos, registros públicos e arquivos físicos ou eletrônicos” (SAMPIERI, COLLADO; LUCIO, 2013, p. 276).

- FRBR;
- Parâmetros desenvolvidos por equipes multidisciplinares para acervos especializados brasileiros (sem interoperabilidade);
- Formato MARC 21.

Para a revisão da literatura, foi estabelecido como critério de busca o esclarecimento ou menção ao problema de pesquisa proposto. A questão de pesquisa formulada foi: é possível ao bibliotecário representar descritivamente material fílmico (em especial filmes cinematográficos), informando versões, reedições e os seus relacionamentos com outros documentos e fontes de informação? Uma vez que, para Laville e Dionne (1999), em uma revisão da literatura, torna-se necessário estabelecer um percurso crítico, relacionando-se intimamente com a pergunta à qual se quer responder. Além disso, devem-se fazer considerações, interpretações e escolhas, inclusive explicando e justificando as mesmas.

Foram consultadas fontes gerais da área de Biblioteconomia e Ciência da Informação; bibliografias temáticas, tendo em vista o assunto perscrutado; dicionários especializados; artigos; dissertações e teses e uma série de manuais e instrumentos de representação.

Para entender como é realizada a representação descritiva em instituições voltadas para organização, preservação e disseminação de conteúdo fílmico foi realizada a recensão crítica do material técnico produzido por cinematecas, museus e arquivos. Segundo Cambraia (2005, p. 133, grifo do autor), a “recensão (lat. *recensio*) constitui-se basicamente do *estudo das fontes*, com o objetivo de se compreender a tradição de um dado texto”.

Já Salomon (2014) conceitua recensão da seguinte forma: a terminologia ‘recensão’ (ou resenha) é um dos modos mais tradicionais para designar trabalhos de ‘síntese’, ‘análise resumida’ e ‘arrolamento’ de produções científicas. Com o surgimento da documentação (como área científica-técnica e atividade especializada), é possível notar que o termo ‘recensão’ tornou-se abrangente, em que se exigem novas designações para atividades específicas, cujo tratamento é também a nível especializado.

Este autor pontua que a recensão e resumo podem ser classificados como:

- a) Informativas: que são estruturados de tal maneira que conseguem dispensar a leitura do texto original;
- b) Indicativas: formulados de forma tão sucinta que servem apenas para indicar o texto original;
- c) Críticas: apresentam julgamentos sobre o texto (SALOMON, 2014).

Desse modo, o trabalho de recensão realizado neste TCC está voltado à análise dos manuais de catalogação para filmes cinematográficos juntamente com os seus instrumentos de representação. Desse modo, foi escolhida a recensão crítica, por esta acrescentar à análise da obra um estudo crítico do conteúdo.

Segundo o dicionário Aulete (2007), crítica é uma análise voltada a uma avaliação qualitativa de algo. Que pode ser de uma obra textual, bem como dos mais variados suportes e conteúdos. Para Salomon (2014), há vários tipos de críticas; mas na prática, resumem-se a duas: externa e interna. A externa destaca o significado, a sua importância e o valor histórico da obra. Abrange a crítica do texto, a da autenticidade e da proveniência. Já a crítica interna é voltada ao exame do conteúdo da obra e a sua definição. Também está dividida em categorias, tais como crítica de interpretação (hermenêutica) e crítica de valor interno do conteúdo.

Como destacado por Salomon (2014), as condições e requisitos da crítica resultam de um estudo comparativo entre dois termos: a obra e determinadas normas ou postulados. Sendo necessárias algumas qualidades:

- a) justiça no apreciar;
- b) apreciação segundo as exigências da verdade;
- c) clareza de exposição;
- d) fidedignidade ao texto analisado;
- e) precisão nos termos e síntese;
- f) ser profunda, integra e abrangente.

Quadro 1 - Estrutura da revisão crítica

ESTRUTURA DA REVISÃO CRÍTICA	
INTRODUÇÃO	Apresentação da instituição (acervo e público);
	Apresentação do manual.
SÍNTESE	Exposição das normas e dos padrões utilizados;
	Critérios adotados para representação descritiva.
ANÁLISE CRÍTICA/INTERPRETATIVA DO CONTEÚDO	Discussão e avaliação dos pontos positivos e negativos.
CONCLUSÃO	Avaliação do manual;
	Considerações gerais.

Fonte: Adaptado de Salomon (2014).

Resumindo, a partir do estudo do modelo conceitual E-R e sua aplicabilidade em sistemas automatizados, especializado em conteúdo fílmico, far-se-á necessário à análise contrastiva e uma proposta de síntese de técnicas de representação que sejam utilizadas em bases de dados para filmes. Assim, serão considerados: 1) o método empregado para representação descritiva; 2) comparação entre o sistema de catalogação utilizado e o modelo conceitual E-R; e 3) explicitar procedimentos e propor diretrizes que possam relacionar os dados contidos no registro bibliográfico com as prováveis necessidades informacionais dos usuários especializados e pesquisadores.

Para isso, foram eleitos os seguintes OPAC: *International Federation of Film Archives* (FIAF), Cinemateca Brasileira, Museu de Imagem e do Som de São Paulo (MIS/SP) e a Base de Dados da Biblioteca da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (CENA/ECA/USP). Tendo em vista entender o método de representação descritiva, empregados como catalogações por essas instituições serão estudados os manuais produzidos por elas:

- a) Manual de catalogação de filmes da Cinemateca Brasileira;
- b) Manual de catalogação de filmes do CENA/ECA/USP;
- c) Formulário de alimentação da base de dados do acervo do MIS/SP;
- d) Manual de catalogação audiovisual da FIAF.

Quanto aos seus objetivos, busca-se, então, levantar o sistema de representação descritiva de cada instituição e contrastá-las com o AACR2 e o modelo conceitual sugerido pelo FRBR, para orientar na produção de uma revisão crítica destes materiais técnicos que se caracterizam como instrumentos de representação de obras fílmicas. Além do mais, o AACR2 e FRBR são instrumentos

genéricos de representação que se conversam, já os manuais especializados não conversam entre si e são feitos por uma equipe especializada e multidisciplinar.

4 ANÁLISES E RESULTADOS

A informação é a força motriz da sociedade contemporânea, o seu valor “está no relacionamento que o usuário constrói entre si mesmo e determinada informação” (CHOO, 2003, p. 70). Deste modo, Svenonius (2000 apud BRASCHER; CAFÉ, 2008 p. 5) “ressalta que, para ser organizada, a informação precisa ser descrita e que uma descrição é um enunciado de propriedades de um ‘objeto’ ou das relações desse objeto com outros que o identificam”.

Segundo Fusco (2010), a catalogação é geradora do Tratamento Descritivo da Informação (TDI) e construtora de formas de representação dos recursos informacionais. Além disso, o processo de catalogação está centrado nos registros bibliográficos de documentos, enquanto suporte de informação, servindo como base para a interoperabilidade⁶² entre os ambientes informacionais e levando em consideração diversificados objetos de informação e as bases cooperativas e heterogêneas.

Pensando na dinâmica que envolve o processo de organização da informação e o acesso ao conhecimento contido na informação, Svenonius (2000 apud BRASCHER; CAFÉ, 2008 p. 5) faz alguns ajustes interessantes aos objetivos bibliográficos definidos pela IFLA, seriam:

- Localizar entidades em arquivo ou base de dados como resultado de uma busca por meio de atributos e relacionamentos entre as entidades;
- Identificar uma entidade, isto é, confirmar que a entidade descrita em um registro corresponde à entidade desejada ou distinguir entre duas ou mais entidades com características similares;
- Selecionar uma entidade que é apropriada às necessidades dos usuários;
- Adquirir ou obter acesso à entidade descrita;
- Navegar numa base de dados, isto é, encontrar obras relacionadas a determinada obra por meio de generalização, associação, agregação; encontrar atributos relacionados por equivalência, associação e hierarquia.

Em uma sociedade cada vez mais automatizada, deve-se levar em consideração e agregar ao fazer biblioteconômico as novas tecnologias. No cenário

⁶² “Segundo a *International Standar Organization* (ISO), interoperabilidade é a habilidade de dois ou mais sistemas, que podem ser computadores, meios de comunicação, redes de *software* e outros componentes de tecnologias de informação, de interagir e de intercambiar dados a partir de um método definido, objetivando obter os resultados esperados” (FUSCO, c2011, p. 54, grifo do autor).

atual a informação e a tecnologia não podem ser vistas de formas separadas, uma vez que “o conhecimento registrado cresce progressivamente e precisa estar organizado para ser recuperado e utilizado” (MAIMONÉ; SILVEIRA; TÁLAMO, 2011, p. 19).

Para tratar a informação surgem alguns modelos, regras e códigos específicos utilizadas, tais como o AACR2. Esse código foi traduzido para 25 línguas e segue sendo adotado por inúmeros países, inclusive no Brasil. A sua segunda edição reúne um conjunto de regras utilizadas para descrição bibliográfica e elaboração de pontos de acesso.

Contudo, prevendo uma nova forma de catalogação surge o *Resource Description and Access* (RDA), pensado para substituir as AACR2. “Apesar de manter uma forte relação com as AACR2, a RDA delas difere em muito, devido a ser baseada numa estrutura teórica, ter sido planejada para um ambiente digital e seu escopo ser mais abrangente” (OLIVER, 2011, p. 1)

No entanto, mesmo com previsão de substituir o AACR2 em 2009, são poucos os casos de bibliotecas que adotaram esta norma.

4.1 FRBR vs. FRBR⁶³

O FRBR é um modelo conceitual em que associa entidades, atributos e relacionamentos específicos. O modelo propõe uma técnica de análise de entidades em que isola as entidades que são objetos de interesse para os usuários de registros bibliográficos (clientes, funcionários da biblioteca, editores, distribuidores, varejistas, fornecedores e usuários de serviços de informação fora das configurações tradicionais da biblioteca).

É uma análise focada no usuário, onde:

- a) utiliza-se uma técnica de análise de entidade que começa isolando as entidades chaves que são objeto de interesse dos usuários de registros bibliográficos;
- b) o modelo desenvolvido no estudo é inclusivo em seu âmbito mas não é exaustivo em termos de entidades, atributos e relacionamentos. Opera no nível conceitual;
- c) não se limita aos usuários de bibliotecas e seus funcionários. Prevê um espectro mais amplo onde se incluem: editores, distribuidores, livrarias, serviços de recuperação de informação diversos;

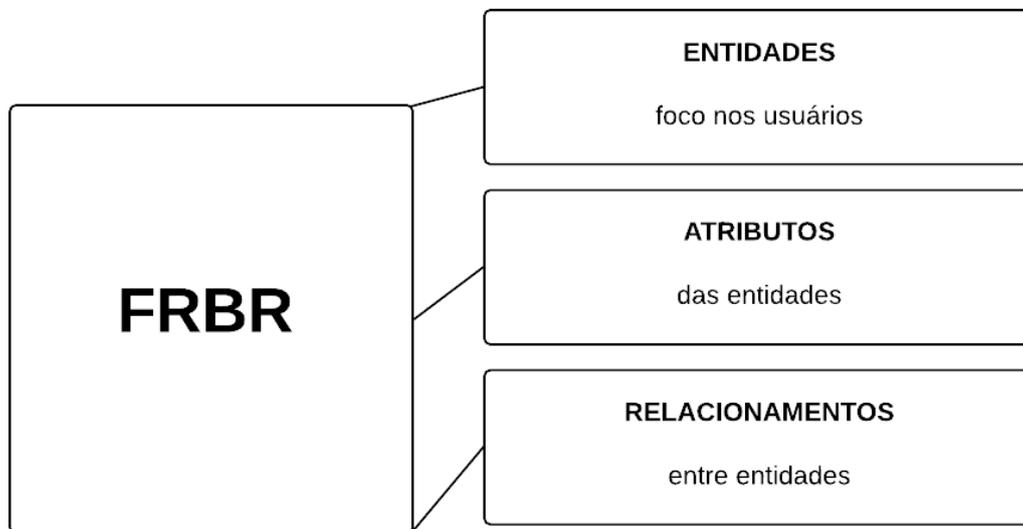
⁶³Intertextualização do título: “Kramer contra Kramer” [Robert Benton, *Kramer vs. Kramer*, 1979].

d) prevê a inclusão dos mais diversos materiais, mídias e formatos (LOURENÇO, 2008, p. 21).

Como citado por Mey e Silveira (2009), os FRBR não substituem os códigos de catalogação, ao invés disso, eles tornaram-se a base conceitual empregada para o aperfeiçoamento das normas, regras e formatos. Uma vez que, a partir do modelo E-R para banco de dados estabelecem:

- a) as entidades dos registros bibliográficos
- b) os atributos de cada uma das entidades;
- c) as relações entre as entidades (ver Figura 4).

Figura 4 - Estrutura do FRBR



Fonte: Adaptado dos FRBR (INTERNATIONAL..., 2009a).

Cada uma das entidades estão relacionadas a um conjunto de atributos, dado que esses atributos servem para que os usuários formulem a consulta e interpretem respostas na busca de informação sobre uma entidade. Os atributos definidos pelo modelo estão enquadrados em duas categorias:

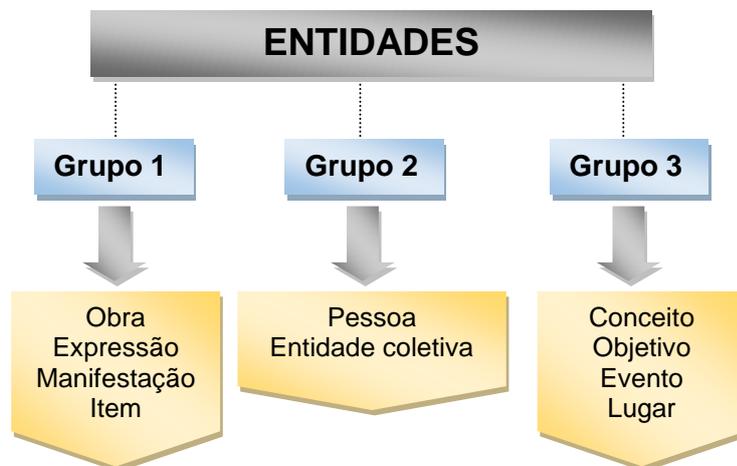
- a) a primeira categoria é inerente a uma entidade – inclui as características físicas e as informações retiradas do documento, determinados através da entidade analisada;
- b) a segunda categoria compreende os identificadores atribuídos à entidade e informações contextuais, necessitam de uma fonte de informação externa (INTERNATIONAL..., 2009).

O modelo identifica as características ou atributos que são associados a cada entidade e as relações entre as entidades que são mais relevantes para os

usuários. “Em representação descritiva, os atributos são os campos e/ou subcampos (MARC), ou áreas de descrição (ISBD, AACR) que identificam os elementos que identificam cada uma dessas entidades” (LOURENÇO, 2008, p. 23).

As entidades estão divididas em três grupos (ver Figura 5): o primeiro compreende o produto de propriedade intelectual ou artística, os quais são nomeados como obra, expressão, manifestação e item (ver Figura 6); o segundo grupo abrange as entidades responsáveis pelo conteúdo intelectual e artístico, a produção física e a disseminação ou a custódia das entidades do grupo anterior tais como: pessoa física (um indivíduo) e jurídica (uma organização ou grupo de indivíduos e/ou organizações) e o terceiro grupo representa um conjunto adicional de entidades que servem de assunto da obra, sendo que esse grupo inclui conceito (resumo, noção ou ideia), objeto (coisa material), evento (ação ou ocorrência) e local (localização) (INTERNATIONAL..., 2009a).

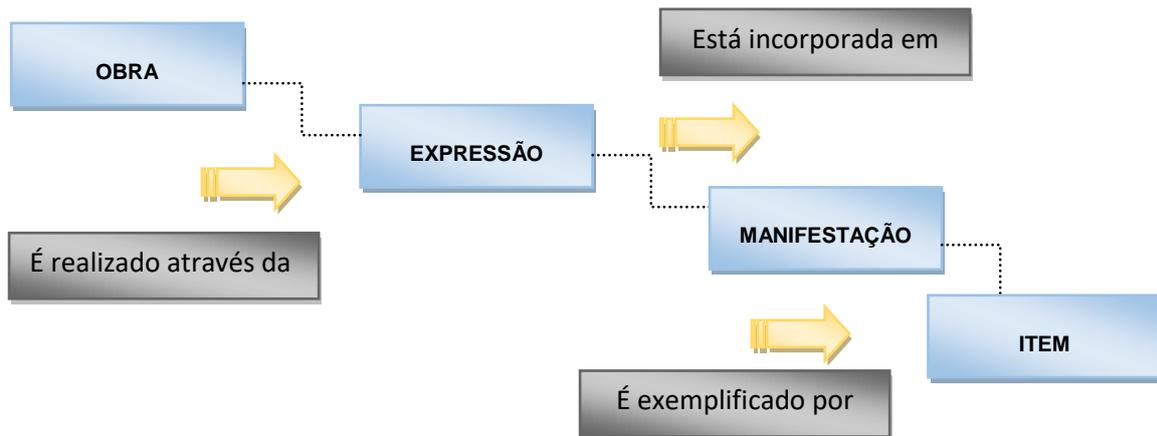
Figura 5 - Entidades do FRBR



Fonte: Adaptado dos FRBR (INTERNATIONAL..., 2009a).

As entidades do primeiro grupo, como representado na figura 6, simbolizam aspectos diferentes dos interesses dos usuários nos produtos de concepção intelectual ou artística, dado que as entidades definidas como obra, estão relacionadas à criação intelectual ou artística; a entidade definida como expressão está vinculada a realização intelectual ou artística de uma obra; já a entidade representada pela manifestação é a incorporação física de uma expressão da obra e pôr fim a entidade definida como item representa o exemplar de uma manifestação.

Figura 6 - Grupo 1: Entidades-Relacionamento

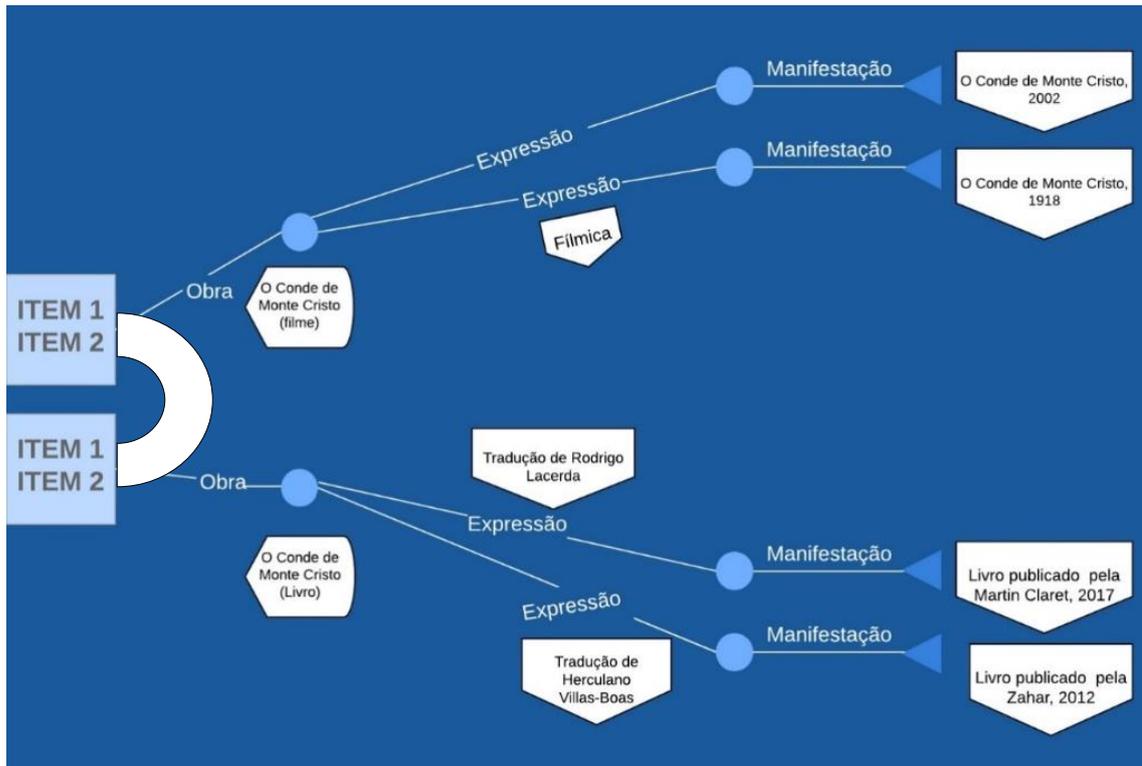


Fonte: Adaptado dos FRB (INTERNATIONAL..., 2009a).

As relações são analisadas no contexto das entidades, ou seja, elas são examinadas especificamente como relações que atuam entre uma obra e outra, entre uma expressão e outra, entre uma manifestação e um item e assim, por conseguinte. Nesse contexto, os relacionamentos servem como veículo para representar a conexão entre as entidades, assim como o meio de auxiliar o usuário a 'navegar' no universo representado em uma bibliografia, catálogo ou banco de dados (INTERNATIONAL..., 2009a).

Ao formular uma busca o usuário utiliza um ou mais atributos da entidade a qual está pesquisando, é por meio do atributo que o pesquisador encontra a entidade procurada. Desse modo, as relações refletidas no registro bibliográfico fornecem informações adicionais que auxiliam o usuário a fazer conexões entre a entidade encontrada e outras entidades relacionadas a essa (ver Figura 7) (INTERNATIONAL..., 2009a).

Figura 7 - Enlaces realizados a partir do Grupo 1 do FRBR



Fonte: Criado por Isis Carolina Garcia Bispo, 2018, a partir da pesquisa desenvolvida.

Para representar os enlaces realizados pelo grupo 1 das entidades suponhamos uma pesquisa no catálogo da biblioteca X sobre a versão de 2002 do filme "O Conde de Monte Cristo" (Kevin Reynolds, *Le Comte de Monte-Cristo*, 2002) (Figura 7). Vemos que, a partir de uma representação descritiva que insira o item em uma família, a recuperação da informação é feita de forma contextualizada e sistêmica. Assim, com base no item pode ser recuperado no catálogo as versões expressas em texto ou em filme.

Nesse caso, o FRBR trabalha conceitualmente enlaçando obras, suportes de informação, linguagens e contribuições, que se traduzem em bens culturais distintos, materiais, mídias e formatos. Por meio dos seus princípios, é possível aprofundar a representação descritiva de filmes, tornando mais produtivas as estratégias de busca dos pesquisadores, gerando catálogos, índices, descritores e outros produtos especializados da produção biblioteconômica.

Nessa perspectiva, quando uma obra é transposta para linguagem cinematográfica, como o exemplo do livro "O Conde de Monte Cristo", escrito por Alexandre Dumas (Pai) (1802-1870) em 1844, torna-se necessário ficar atento às

suas manifestações. Esse livro foi traduzido para várias línguas e posteriormente adaptado para diversos tipos de representações audiovisuais. A propósito, existem várias manifestações da história para o teatro, para séries de televisão, para *animes* e para novelas.

Tendo em vista esses conceitos, à obra de Alexandre Dumas (1802-1870), foi transposta, a partir de adaptações, para algumas mídias: como para o cinema⁶⁴, a exemplo do filme estrelado pelo ator Richard Chamberlain, “O Conde de Monte Cristo” [David Greene, *The Count of Monte-Cristo*, 1975], que segue quase que integralmente a história do livro, em contrapartida as recentes adaptações, como a produzida em 2002⁶⁵, modificaram o enredo, caráter da obra e o final (Quadro 2). Podemos verificar características que posicionam essa versão numa mesma “família”, como sua origem comum a partir da adaptação do romance de Alexandre Dumas (Quadro 3), pertencendo também à outra família relevante, que é a direção de filmagem de David Greene (Quadro 4).

Quadro 2 - Relações do Grupo 1 de entidades do FRBR

OBRA	O Conde de Monte Cristo (filme)
EXPRESSÃO	Produto audiovisual
MANIFESTAÇÃO 1	O Conde de Monte Cristo, 1918
MANIFESTAÇÃO 2	Monte Cristo, 1929
MANIFESTAÇÃO 3	O Conde de Monte Cristo, 1934
MANIFESTAÇÃO 4	O Conde de Monte-Cristo, 1943
MANIFESTAÇÃO 5	O Segredo de Monte Cristo, 1948
MANIFESTAÇÃO 6	O Conde de Monte Cristo, 1964
MANIFESTAÇÃO 7	O Conde de Monte Cristo, 1961
MANIFESTAÇÃO 8	Sob o sinal de Monte Cristo, 1968
MANIFESTAÇÃO 9	O Conde de Monte Cristo, 1975
MANIFESTAÇÃO 10	O Conde de Monte Cristo, 2002

Fonte: Criado por Isis Carolina Garcia Bispo, 2018, a partir da pesquisa desenvolvida

Quadro 3 - Relacionamentos do Grupo 2

OBRA/AUTOR	Dumas, Alexandre (1802-1870)
EXPRESSÃO	Romance expresso em texto
MANIFESTAÇÃO 1	Os três mosqueteiros, 1844
MANIFESTAÇÃO 2	O conde de Monte Cristo, 1845

Fonte: Criado por Isis Carolina Garcia Bispo, 2018, a partir da pesquisa desenvolvida

⁶⁴Quando uma obra literária cai em domínio público, a legislação de muitos países, inclusive a do Brasil, admite que a modificação pode ser feita sem prejuízo.

⁶⁵O Conde de Monte Cristo [Kevin Reynolds, *The Count of Monte Cristo*, 2002]

Quadro 4 - Relacionamento do Grupo 3

OBRA/AUTOR	GREENE, David (1921-2003)
EXPRESSÃO	Produto audiovisual
MANIFESTAÇÃO 1	O Conde de Monte Cristo, 1975
MANIFESTAÇÃO 2	O Vento será tua Herança, 1988
MANIFESTAÇÃO 3	O que aconteceu com Baby Jane, 1991

Fonte: Criado por Isis Carolina Garcia Bispo, 2018, a partir da pesquisa desenvolvida

Pensando na premissa da caracterização e representação das diversas versões e adaptações de um item, nota-se a necessidade de algumas conceptualizações. A definição do termo adaptação no dicionário Houaiss (2009), relaciona-o à transposição de uma obra literária para outro gênero literário, ou então, a conversão de uma obra escrita para outro tipo de apresentação. Aulete (2007) define adaptação como a transformação de obra literária em novela, filme etc. Já no “Dicionário Teórico e Crítico do Cinema” é definido que a noção teórica de adaptação vem sendo estudada desde a origem do cinema, pois está relacionada às noções de especificidade e de fidelidade. Essa prática é tão antiga quanto o cinema. O seu objetivo é avaliar, descrever e de analisar o processo de transposição de um romance para roteiro e depois para filmes, que compreende transposição de personagens, dos lugares, das estruturas temporais, da época e da sequência de acontecimentos (AUMONT; MARIE, 2010).

A professora Linda Hutcheon (2013), ao escrever o livro “Uma teoria da adaptação”, apresenta algumas contribuições para os estudos de adaptações. Para a autora, “a adaptação é repetição, porém repetição sem replicação” (HUTCHEON, 2013, p. 28). Aliás, o ato de adaptar pode ser resumido da seguinte maneira:

- a) transposição assumida de uma ou mais obras já conhecidas;
- b) ação criativa e interpretativa de apropriação/recuperação;
- c) comprometimento intertextual de forma extensiva com a obra adaptada (HUTCHEON, 2013).

Existem alguns tipos diferentes de adaptações, há aquelas que alteram o sentido, o final, a ambiência e os personagens do texto ficcional e aquelas que procuram seguir “fielmente” a obra inicial. Como salientado por Hutcheon (2013), durante o processo de adaptação o ritmo da obra pode ser modificado e o tempo comprimido ou expandido. As mudanças na focalização ou no ponto de vista da história, fonte da adaptação, podem levar a modificações significativas. Em muitos

casos, o ponto de partida ou a conclusão podem ser totalmente transfigurados no processo de adaptação.

Grande parte do discurso sobre adaptação para o cinema, contudo, se dá em termos negativos de perda. Em alguns casos, isso que chama de perda é simplesmente uma redução no escopo: modifica-se a extensão, eliminando detalhes e alguns comentários (PEARY; SHATZKIN, 1977, p. 2-8 apud HUTCHEON, 2013, p. 66).

Seguindo esta perspectiva, para Hattner (2013), de fato, os estudos de adaptações enfrentam há algum tempo alguns obstáculos no seu desenvolvimento, impostos não apenas por seu posicionamento em uma espécie de ‘limbo institucional’ entre ‘Estudos Literários’ e ‘Estudos de Cinema’, mas também por conta de diversos fatores, tais como a crença de que as palavras têm hegemonia sobre as imagens e que, portanto, a literatura é considerada superior ao cinema, ou a ‘fetichização’ em relação aos escritores canônicos, o que transforma os seus textos em tabus, interditos para alterações. Soma-se a tudo isso um grande número de conotações negativas que são associadas às adaptações como: ‘perda’, ‘violação’, ‘vulgarização’ e ‘traição’ que reforçam as noções de superioridade do texto ‘original’ e, conseqüentemente, a busca quimérica por uma adaptação que respeite ‘fielmente’ o ‘original’

Para o FRBR a modificação de uma obra envolve um grau significativo de esforço intelectual ou artístico de forma independente, o resultado é visto, na concepção desse modelo, como uma nova obra. Dessa maneira, paráfrases, reescritas, adaptações para crianças, paródias ou então as adaptações de uma obra na configuração de uma forma literária ou artística para outra, são consideradas para representar novas obras (INTERNATIONAL, 2009a).

4.2 Palavras e imagens em movimento⁶⁶

A partir da necessidade da organização de tratamento de acervos fílmicos, um conjunto de normas e regras básicas são delimitadas para servir como base para representação deste tipo de documento. Algumas instituições estabelecem os seus próprios padrões, a partir de instrumentos genéricos e suas experiências. Desse modo, criam seus mecanismos de representação a partir de

⁶⁶Intertextualização do título: “Palavras e imagens” [Fred Schepisi, *Words and pictures*, 2013]

uma equipe especializada e multidisciplinar, no entanto os manuais dessas das instituições, por muitas não conversam entre si.

4.2.1 Manual de catalogação de filmes da biblioteca da Escola de Comunicações e Artes (USP)

A biblioteca da ECA/USP foi inaugurada oficialmente em 1970, formando ao longo dos anos um acervo diversificado que inclui: livros, periódicos, peças e programas de teatro, revistas e recortes de jornais, discos, fitas de áudio, partituras e slides.

Quadro 5 - Histórico da instituição

1970	Inauguração oficial da Biblioteca da ECA/USP
1972	Criação da Fonoteca
1973	Desvinculação da biblioteca do curso de Departamento de Biblioteconomia e Documentação
1978	Criação da Filмотeca
1986	Aprovado o primeiro organograma da biblioteca
1991	Informatização dos catálogos da biblioteca
1997/8	Reforma e remodelação total do espaço físico, mobiliário e equipamentos, com verbas da FAPESP.
2001	Lançamento do website da Biblioteca.

Fonte: Adaptado de Escola de Comunicações e Artes (USP) ([entre 2010 e 2018]).

Tendo em vista um acervo tão diversificado, a instituição começou a desenvolver projetos e grupos de estudos para criação de sistemas de organização, armazenamento e tratamento da informação. Foram lançadas inúmeras publicações em nível especializado, como bibliografias e catálogos, com o intuito de divulgar o acervo e orientar os pesquisadores, tornando-se a pioneira no desenvolvimento de sistemas e metodologias específicas de organização de documento audiovisual e musical.

O seu acervo fílmico é formado por diferentes tipos de itens, tais como filmes do cinema nacional e internacional; produções do corpo discente dos cursos superiores da ECA; teses e trabalhos de conclusão de curso; óperas e outros registros fílmicos de musicais; filmes de teor publicitário; trabalho de vídeo-arte; programas de televisão; e documentários relacionados à área de estudo da instituição.

A política de desenvolvimento de coleção da unidade leva em conta os critérios relacionados à relevância do documento no contexto da história do Cinema

ou da Televisão no cenário mundial, bem como a sua importância para as atividades meio e fim da instituição.

O tratamento da informação fílmica teve início em 1981, quando a filmoteca do Departamento de Cinema, Rádio e Televisão tornou-se um órgão ligado à biblioteca da ECA. A inserção de acervos midiáticos gerou a necessidade de criar um catálogo que atendesse às necessidades informacionais dos usuários, sendo que o público-alvo é formado por profissionais, estudantes e pesquisadores de Cinema.

Superando os limites colocados pelos códigos da época, que ainda tinham o livro como fonte primordial, ficou clara a necessidade de estabelecer um conjunto de regras específicas para o tratamento desses documentos. Portanto, para formulação de normas e padrões de representação descritiva, foram analisados os hábitos dos usuários, juntamente com alguns exemplos de representações desenvolvidas por profissionais da informação em acervos especializados externos à USP. Com a questão sob análise, contando com a ajuda dos discentes da disciplina de Múltiplos Meios, ministrada pela professora Dra. Johanna Smit, docente do Departamento de Biblioteconomia e Documentação da ECA/USP na época, foi criado o primeiro modelo de ficha matriz de filmes e os princípios básicos do tratamento da informação.

Desse modo, enquanto o acervo expandia estes princípios foram aprimorados com base em tendências de organização da informação internacionais e a partir das necessidades dos usuários. Contudo, com a publicação do “Manual de Catalogação de Imagens em Movimento da FIAF” (*The FIAF Cataloguing Rules for Film Archives*, 1991) algumas dessas diretrizes foram adaptadas.

A diferença básica entre o manual da ECA e as regras do AACR2 está fundamentada na seguinte premissa: enquanto o AACR2 foca no ‘item em mãos’ a Biblioteca da ECA/USP trata como referência principal a obra cinematográfica.

Com relação à abrangência conceitual, para o tratamento da informação fílmica, a Biblioteca da ECA/USP adotou os conceitos expressos pelo FRBR, assim reconhecendo a necessidade para do tratamento da obra e superando o foco exclusivo dado ao item pelo AACR2.

O catálogo das imagens em movimento dessa unidade está disponível em uma base de dados em CDS/ISIS⁶⁷, denominada como Base CENA⁶⁸. Cada obra cadastrada no sistema recebe um registro na base, visto que a existência de um ou mais itens que sejam relacionados à obra podem ser cadastrados no campo “Descrição Física”, no qual podem ser relacionados: quantidade de documentos, diferenças físicas entre um item e outro, os números de localização etc.

Levando em conta o nível de exaustividade buscado por esse manual, que tenta trazer seu escopo o esgotamento da representação do item, pode-se considerar um dos manuais mais completo para o processamento técnico do documento cinematográfico, visto que em uma consulta na base de dados da instituição é possível visualizar, como reflexo de uma representação descritiva minuciosa, o registro de informações pertinentes ao usuário. Além disso, o usuário pode encontrar na ficha completa da obra a informação se o item é fruto de uma adaptação e em que obra ele é baseado (Ver Anexo A), confirmando a premissa aqui levantada.

Entender que as necessidades do usuário vêm em primeiro lugar na biblioteca, traz ao profissional uma perspectiva mais abrangente e direcionada para o tratamento da informação. O item não fala por si só, e nem pode ser a única fonte de informação para a sua representação, as necessidades de informacionais do usuário vai além dessas delimitações. Nesse caso, o ponto positivo deste manual é fundamentar suas regras para além das normas, entendendo que o filme, tem suas especificidades, não é um livro e nem deve ser representado em sistema de informação como tal.

4.2.2 Manual de catalogação de filmes da Cinemateca brasileira

A Cinemateca Brasileira surgiu em 7 de outubro de 1946, uma iniciativa do Segundo Clube de Cinema de São Paulo, como forma de estimular o estudo, a defesa, a divulgação e o desenvolvimento da arte cinematográfica no país (CINEMATECA..., [2018?]).

⁶⁷CDS/ISIS (*Computerised Documentation Service / Integrated Set of Information Systems*) é um software não-numérico para gerenciamento e recuperação da informação desenvolvido pela UNESCO.

⁶⁸A base foi desenvolvida pela equipe da biblioteca e não segue o formato MARC 21.

O acervo audiovisual é formado por mais ou menos 245 mil rolos de filmes, com cerca de 30 mil títulos entre obras de ficção, documentários, cinejornais, filmes publicitários e registros familiares, nacionais e estrangeiros, nos mais diversos formatos (fílmicos, vídeográficos e digitais), com obras produzidas desde o ano de 1910, visto que estes materiais são incorporados ao acervo por meio de depósito voluntário, doação e depósito legal. (CINEMATECA..., [2018?]).

O “Manual de catalogação de filmes da Cinemateca Brasileira” compila o resultado da experiência com acervo fílmico de mais de 50 (cinquenta) anos de existência. Um trabalho que prossegue em constante processo, entre aprimoramento das práticas empregadas no tratamento da informação fílmica, bem como o desenvolvimento de novas tecnologias.

De tal modo que, as atividades relacionadas ao tratamento e disponibilização do conteúdo fílmico requerem diretrizes que traduzam, por meio de palavras e códigos, as informações de nível técnico, de conteúdo, de origem e de movimentação dos itens da coleção, visto que as orientações expressas nesse manual se referem basicamente ao filme cinematográfico que está registrado em película, no entanto as regras são aplicáveis a todo tipo de imagem em movimento.

As atividades da Cinemateca Brasileira estão relacionadas à preservação, restauração, consulta, programação de exposições, empréstimos e uso de trechos ou cópias integrais.

A catalogação da unidade é fundamentada no preenchimento de quatro documentos, que são utilizados como matriz, são eles: Boletim de Entrada; Boletim de Armazenamento, Boletim de Saída e Ficha de Catalogação.

São registrados três tipos de informação na catalogação de documentos cinematográficos: a) informação de conteúdo relativas à realização da obra: título original, datas de produção, de lançamento e de registro legal, país de origem, créditos, sinopse, etc.; b) informações técnicas, relativas a cada um dos materiais de um mesmo título existentes no arquivo: dados sobre a estrutura do suporte e da emulsão, comprimento, condições físicas, etc. c) informações administrativas, relativas ao armazenamento, à movimentação e ao depositante de cada um dos materiais da coleção.

As fontes de informação estabelecidas pela instituição são o próprio filme e fontes documentais (como roteiros, documentos de filmagem, resenhas, críticas entre outros).

O Boletim de Entrada é o instrumento utilizado para registrar as informações iniciais de um filme no arquivo, este deve ser preenchido em duas vias. A primeira para ser utilizado como recibo do material entregue ao depositante (pessoa física ou jurídica) e a segunda para controle do arquivo (ver modelo no ANEXO B). O documento que indica a localização e registra o retorno do item no depósito é o Boletim de Armazenamento (ver modelo no ANEXO C). O Boletim de Saída fornece os dados relativos à saída do filme, com a intenção de ser recebido por alguém, para cumprir algum serviço e para retornar num determinado prazo (ver modelo no ANEXO D). Estes documentos permitem o controle do acervo. Já a Ficha de Catalogação tem como função aprofundar o conhecimento sobre os itens e pode ser considerada como o documento que possibilita o entendimento de quase todas as informações que são necessárias para preservação, descrição de conteúdo e indexação dos assuntos (ver modelo no ANEXO E).

Com relação à base de dados, esta foi pensada para atender as necessidades dos possíveis beneficiários, esses são divididos entre: a própria administração do arquivo; o depositante, produtor, empresa ou instituição que movimenta filmes; o programador do arquivo; o pesquisador (especialista em cinema ou aprendiz); produtor/realizador; público em geral, estudantes das mais diversas áreas, fãs, curiosos, familiares de pessoas que estejam nas imagens do acervo ou citadas em fichas técnicas das obras, especialistas de qualquer área e artistas.

Portanto, tendo em vistas os diferentes tipos de demandas, é apresentado um modelo de base de dados⁶⁹, a qual, de acordo com sua aplicação, é dividido em alguns recortes:

- a) **base de dados de depositantes:** fazem parte dessa base de dados os campos que identificam a pessoa física e/ou jurídica responsável pelo depósito; o campo de observação sobre transferências de direitos ou outras informações e o campo com o código identificador;
- b) **base de dados de tráfego:** são preenchidos os campos relacionados ao número de entrada; acervo; número do depositante, doador, ou instituição/empresa/pessoa física responsável pela entrega do material; número do detentor dos

⁶⁹A base trabalha Interface de busca iAH distribuído por WWWIsis.

direitos legais do filme; identificador da localização física do material no arquivo e o título, outros títulos, categoria e material;

- c) **base de dados de conteúdo:** são registrados os campos relacionados ao Título original; Outros títulos; Título padronizado; Categoria; Ano de produção; Local de Produção; Companhia produtora, produtor; Detentor dos direitos legais; Ficha técnica; Fontes de informação/Observações; Dados originais; Materiais no acervo; Conteúdo examinado; Identidades; Baseado em; Sinopse; Descritores Temáticos; Descritores Geográficos; Descritores Secundários; Gênero; Base de dados de controle técnico;

A base de dados digital da instituição disponibiliza o acesso remoto aos catálogos dos acervos da “Filmografia Brasileira”, “Resgate do Acervo Audiovisual Jornalístico da TV Tupi”, “Catálogo da Biblioteca”, “Coleção VHS, DVD e Blu-ray do Centro de Documentação e Pesquisa”, “Coleção de cartazes”, “Arquivos e Coleções” (Guia dos Arquivos Pessoais e Institucionais, Arquivo Paulo Emilio Salles Gomes, Arquivo Jean-Claude Bernardet, Arquivo Glauber Rocha, Arquivo Pedro Lima e Coleção Thomaz Farkas) e “Periódicos”.

O sistema de catalogação da Cinemateca Brasileira está fundamentado nas regras de catalogação da FIAF, além disso, é nítida a utilização de mecanismos para controle de estoque juntamente com as técnicas de catalogação, sendo que o primeiro permite o controle do acervo e o segundo possibilita a instituição estabelecer um sistema de identificação das informações contidas nos itens do acervo, contribuindo para sua preservação, descrição, indexação e disseminação.

Nesse sentido, o registro da informação permite o controle físico dos itens, facilitando a sistematização das informações do seu conteúdo. Um ganho na parametrização da representação do documento fílmico.

Avaliando a base de dados, é possível ver refletido em sua interface um conjunto regras e normas estabelecidas para representação do item, estas fundamentadas na coleta e análise de dados a partir do próprio documento analisado, de fonte escrita e até mesmo orais. Assim, o usuário desta unidade tem acesso ao item pesquisado, no entanto entre os acervos existem algumas diferenças na hora da apresentação do conteúdo ao usuário, em que é possível estabelecer níveis de representação mais exaustivos e outros com parâmetros mínimos de acesso, como é o caso do menu “filmografia brasileira” onde o pesquisador pode ter

acesso a informações mais completas do item e, em contra partida, o menu “biblioteca” disponibiliza as informações básicas do documento, e conseqüentemente cada um desses acervos (Filmografia brasileira, Biblioteca, Arquivos e coleções e Audiovisual) possui uma estrutura diferente de apresentação do conteúdo.

Falando em representação descritiva, com base na estrutura E-R, a base de dados desta instituição traz para aos seus usuários uma série de informações complementares dos itens e seus conteúdos (ver Anexo B), tais como relações estabelecidas entre as versões de um item.

4.2.3 Formulários de alimentação da base de dados para administração do acervo do Museu da Imagem e do Som de São Paulo (MIS/SP)

O acervo do Museu da Imagem e do Som de São Paulo (MIS/SP) é composto por cerca de 200 mil itens, sendo esses divididos entre: filmes, vídeos, cartazes, peças gráficas, equipamentos de imagem e som e registros sonoros, inclusive livros, catálogos, periódicos, CDs, DVDs e VHS (MUSEU..., [2008?]).

O Centro de Memória e Informação do MIS (CEMIS) fica responsável pela documentação, conservação, difusão e pesquisa dos acervos na área de Museologia, Arquivologia e Biblioteconomia, sendo uma das suas funções a digitalização das coleções de fotografias e vídeos.

Nessa perspectiva, o banco de dados desenvolvido pela unidade tem como objetivo reunir as diversas tipologias que compõem a coleção, permitindo o acesso e a recuperação da informação. A consulta ao acervo pode ser realizada na Miateca, onde o pesquisador pode ter acesso às cópias de áudios, vídeos e fotografias.

O MIS possui algumas publicações técnicas que servem para auxiliar pesquisadores a conhecer e localizar os documentos no acervo. São o “Catálogo seletivo eletrônico da série dossiês de eventos culturais” e o “Guia eletrônico de fundos e coleções do acervo arquivístico”, que são baseados na descrição arquivística de documentos pertencentes ao Fundo MIS.

A consulta ao acervo do MIS/SP é disponibilizada através da base de dados, do catálogo seletivo e do guia do acervo, os dois últimos em PDF. Em uma pesquisa rápida na base é possível perceber o trabalho de representação do

documento, este sendo executado com o preenchimento de alguns campos mínimos (ver Anexo F) da plataforma, porém não foi observado a inserção de dados que complementem o registro do documento e tragam ao usuário informações pertinentes, estabelecendo relacionamentos entre as entidades.

De tal modo, mesmo com uma plataforma de inserção de dados, a qual apresenta uma abrangência considerável de campos para preenchimento dos dados, o processo de representação ainda em está focado em um nível básico de descrição, disponibilizando informações mínimas como título, responsabilidade e alguns descritores.

4.2.4 Manual de Catalogação de Imagens em Movimento da FIAF

O “Manual de catalogação de Imagens em Movimento da FIAF” lançado em 2016 foi criado pela Comissão de Documentos e Catalogação (CDC) e pelo Grupo de trabalho de Revisão das Regras de Catalogação da FIAF, disponibilizado para download em PDF.

Esse manual é fruto de muitos anos de trabalho e colaboração entre profissionais ligados a imagem em movimento. Esta, não é uma simples revisão da versão de 1991, mas uma atualização abordando as diversas mudanças da tecnologia da informação vivenciadas nos últimos anos.

Embora seja especializado em foco e se baseie em conceitos e padrões modernos, como FRBR (Requisitos Funcionais para Registros Bibliográficos), EN 15907 e RDA (Descrição de Recursos e Acesso), ele é projetado para ser compatível com uma variedade de estruturas de dados. Ele fornece gráficos, árvores de decisão, exemplos e outras ferramentas para ajudar especialistas e não especialistas a realizar a catalogação real de coleções de imagens em movimento (INTERNATIONAL FEDERATION OF FILM..., [entre 2016 e 2018?], tradução nossa)⁷⁰.

A iniciativa para idealização desse manual foi ajudar os catalogadores e arquivistas com os avanços nas práticas de representação, preservação e acesso a informação. Possibilitando que o profissional possa criar registros de bibliográficos e

⁷⁰ Although it is specialized in focus, and draws from modern concepts and standards such as FRBR (Functional Requirements for Bibliographic Records), EN 15907, and RDA (Resource Description and Access), it is designed to be compatible with a variety of data structures. It provides charts, decision trees, examples, and other tools to help experts and non-experts alike in performing real-world cataloguing of moving image collections (INTERNATIONAL FEDERATION OF FILM..., [entre 2016 e 2018?]).

metadados que atendam aos requisitos das novas tecnologias de banco de dados, os novos padrões de metadados e que sejam compatíveis com os métodos mais antigos.

O manual contempla principalmente as regras de representação descritiva da informação, assim como fornece uma estrutura de metadados, sejam eles campos ou elementos, e um conjunto de regras sobre como inserir valores a estes campos. Deste modo, está fundamentado nas atuais regras de catalogação recomendadas para arquivos cinematográficos internacionais.

De fato, descrições precisas e bem organizadas da informação cinematográfica e técnica sobre a coleção de uma instituição servem como base para uso de informação interno, como preservação, desenvolvimento de coleções e divulgação ou exposição. Eles também constituem a chave para acessar coleções de usuários externos, como acadêmicos, pesquisadores e o público em geral - agora e para as gerações futuras (FAIRBAIRN; PIMPINELLI; ROSS, 2006, p. xiii, tradução nossa)⁷¹.

O processo de catalogação de arquivos de imagens em movimento combina metodologias gerais de processamento de arquivamento e a catalogação com métodos e técnicas voltadas para bibliotecas, uma vez que este manual se destina a resolver algumas limitações que estão presentes em arquivos de imagens em movimento ao empregar as diretrizes e sistemas desenvolvidos para bibliotecas.

Esta revisão das diretrizes apresentadas em 1991 sugere aos arquivos a harmonização de suas práticas com os padrões, modelos e esquemas relacionados como FRBR, RDA e o Padrão das Obras Cinematográficas do Comitê de Padrões Europeus (CEN) (CWS) (EN 15744 e EN 15907).

Seguindo algumas recomendações para descrição e identificação de imagens em movimento o Manual da FIAF tem como propósito definir os elementos de descrição para facilitar a troca de informações, sendo assim projetado para uso por instituições com coleções de imagem em movimento, como um guia na preparação de registros de catalogação ou descrição de metadados. Portanto, as recomendações podem ser aplicadas a imagens em movimento de todos os tipos e suportes.

⁷¹“Indeed, accurate, well-organised descriptions of both filmographic and technical information about an institution’s collection serve as the basis for informed internal use such as preservation, collections development, and outreach or exhibition. They further constitute the key to accessing collections by external users such as scholars, researchers and the general public – both now and for future generations” (FAIRBAIRN; PIMPINELLI; ROSS, 2006, p. xiii, tradução nossa).

Nesse caso, são propostos pontos centrais de descrição listados a partir de termo correspondentes. Esses representam um conjunto ideal de metadados para catalogação de imagens em movimento. O manual traz também uma seção que inclui estruturas em que são distribuídos os elementos de descrição com a ordem aplicada as entidades do grupo 2 do FRBR: Obras, Expressões, Manifestações e Itens.

Em uma análise inicial o manual apresentado pela FIAF, proporciona aos profissionais da área um modelo que seja aplicável e interoperável, com uma série de sistemas para organização e disseminação da informação cinematográfica. Diante disso, foi possível perceber, entre os manuais estudados, a utilização das regras e normas da FIAF como uma base conceitual e metodológica para suas atividades.

Além do mais, os enlaces propostos pelo FRBR são exaustivamente trabalhados para composição das normas que estão previstas neste instrumento de representação da informação fílmica, trazendo uma contribuição significativa para as unidades que se baseiam nesse modelo conceitual para inserção de dados fílmicos em sistemas de informação.

4.3 Como era gostoso o meu estudo contrastivo com proposta de parâmetros mínimos para representação fílmica⁷²

Como resultado do estudo contrastivo entre as fontes analisadas, foi possível desenvolver uma proposta de parâmetros de representação descritiva, que contemplasse as necessidades informacionais de pesquisadores sobre o filme cinematográfico, em unidades de informação, com ênfase à aplicação em acervos de bibliotecas universitárias e especializadas. A perfeita interoperabilidade, possibilidade de cooperação e pesquisa interinstitucional é garantida pela utilização das etiquetas do formato MARC 21, que é adotado massivamente nos *softwares* de gestão de bibliotecas disponíveis no mercado, assim como *softwares* livres (Quadro 6).

Com base nas entidades representadas pelo grupo 1 do FRBR foi possível propor alguns parâmetros mínimos para preenchimento dos campos do MARC21 e assim possibilitar uma representação descritiva, formatada

⁷²Intertextualização do título: “Como era gostoso o meu francês” [Nelson Pereira dos Santos, 1971].

especificamente para o conteúdo fílmico e tendo em vista as necessidades dos usuários. São dados que possibilitam cadastrar uma obra e refletir nesta descrição os relacionamentos possíveis entre os conteúdos cadastrados.

Quadro 6 – Proposta de Parâmetros mínimos para representação descritiva de dados fílmicos

ÁREA	MARC21	FRBR
Área do título e indicação de responsabilidade		
Título Original	245 \$a, 245 \$b	Manifestação
Título Nacional	245 \$b e 246 \$a	Expressão
Direção	245 \$c e 700	Manifestação
Outros tipos de autoria principal	245 \$c e 700	Manifestação
Agência produtora	245 \$c, 260 \$b e 710	Manifestação
Áreas da publicação, distribuição e etc		
País de produção	257 e 260 \$a (?)	Manifestação
Data de produção	008 e 260 \$c	Manifestação
Outras Datas	008 e 260c	Manifestação
Equipe realizadora	245 \$c, 508, 700	Manifestação
Versão/adaptações	245 \$s e 250	Expressão
Área da descrição física		
Idiomas	041 e 546	Expressão
Material	300	Manifestação
Quantidade de exemplares	300	Manifestação
Bitola, sistema e padrão de cor	300 e 538	Manifestação
Quantidade de materiais	300	-
Características do som	300	Obra ou Manifestação
Características de cor	300	Expressão
Duração	300 e 538	-
Distribuição	260	Manifestação
Série	490	Manifestação
Área de notas		
Notas	500, 501, 518	Manifestação
Formato de tela (só para DVDs)	500	Manifestação
Extras do DVD	500	Manifestação
Eventos e premiações	500	Expressão
Obra em que o filme foi baseado	500	Expressão
Produtora associada	508	Manifestação
Elenco	511 e 700	Manifestação
Colaboração na produção	508	Manifestação
Resumo	520	Expressão
Representação Temática		
Gênero e forma	655	Obra ou Expressão

Fonte: Adaptado a partir do resumo dos campos apresentado no Manual de Catalogação da ECA/USP, 2018.

Atentando que na área de Ciência da Informação e da Biblioteconomia os padrões e diretrizes estabelecidos podem ser compartilhados entre as unidades, formando um núcleo cooperativo, e normalizando as práticas voltadas para representação do item informacional. Segundo Fusco (c2011), o termo cooperação é essencial para atuação na área, sendo assim a interoperabilidade um requisito fundamental para implantar a cooperação entre as mais diversificadas bases de informação.

Este mesmo autor complementa ao enfatizar que a complexidade do compartilhamento da informação vem sendo ampliada nos últimos anos, com o emprego de ambientes altamente distribuídos e heterogêneos, como a *Web* e a busca por normas, padrões, regras e protocolos que possibilitem uma organização e representação da informação de uma maneira que permita alcançar a interoperabilidade (FUSCO, c2011).

No caso da representação descritiva, os FRBR acrescentam uma estrutura fundamentada em relacionamentos entre os registros bibliográficos. Proporcionando ao usuário uma recuperação mais completa e intuitiva dos itens, permitindo que o pesquisador a partir dos atributos e características possa estabelecer relacionamentos entre as entidades.

Nessa perspectiva, levando em consideração os instrumentos analisados e estabelecendo os elementos comuns para representação descritiva é plausível conjecturar que em um sistema de gerenciamento da informação, baseado no formato MARC 21, pode ser incluso, em sua interface, mecanismos que possibilitem a proposição de parâmetros mínimos para representação do suporte fílmico, de modo que possa criar pontos de acesso relacionados às suas especificidades e atendendo aos modelos conceituais vigentes tais como FRBR, complementando as regras do AACR2, desta forma podendo ser combinados ao atual contexto tecnológico.

A inclusão desses dados em um sistema de busca possibilitará o usuário estabelecer relações com a criação intelectual ou artística abstrata que envolve todas as expressões individuais de uma obra, contribuindo para a completude de sua pesquisa e permitindo ao usuário conhecer as condições de sua gênese e o contexto social, político e histórico da produção e veiculação desses materiais.

Para Fusco (c2011), as entidades são relacionadas aos objetos do mundo real que são identificados em relação a todos os outros objetos. Portanto, as

entidades que são definidas para os FRBR representam os objetos de interesse para os usuários de registros bibliográficos, dado que estes se dividem em três grupos: Produto de trabalho individual e artístico; responsáveis pelo conteúdo individual e artístico; conjunto adicional de entidades que servem como assuntos de obras – conceito, objeto, evento e lugar.

Para atender as necessidades e estabelecer uma série de padrões para tratamento descritivo do conteúdo fílmico, levando em considerações as diversas versões e adaptações, para variadas mídias, foi escolhido trabalhar com o Grupo 1, o qual representa trabalho intelectual ou artístico. Esse grupo, a partir dos interesses dos usuários, traduz os inúmeros aspectos contidos em materiais de procedência intelectual e artística. São entidades do Grupo 1:

- a) **Obra** – criação intelectual ou artística distinta. Uma obra é considerada uma entidade abstrata. De tal modo, é possível reconhecer uma obra por meio de realizações individuais ou de suas expressões. Definir a obra como uma entidade neste modelo serve a vários propósitos: permite que seja possível dar um nome e estabelecer relações com a criação intelectual ou artística abstrata, abrangendo todas as expressões individuais dessa obra; estabelecer relações indiretas entre expressões de uma mesma obra, em casos em que não é possível estabelecer relações diretas entre expressões individuais; e relacionar as expressões de uma obra indiretamente comparando cada expressão com a obra que ela realiza (INTERNATIONAL..., 2009a);
- b) **Expressão** – realização intelectual ou artística de uma obra na forma de notação alfanumérica, musical ou coreográfica, sonora, imagética, como um objeto, movimento e etc., ou qualquer combinação de tais formas. Uma expressão é a forma intelectual ou artística específica que uma obra toma cada vez que é ‘realizada’. Definir a expressão como uma entidade também permite estabelecer relações entre expressões específicas de uma obra. É possível utilizar a entidade chamada expressão para identificar, por exemplo, o texto específico, no qual uma tradução é baseada ou a pontuação específica usada para o desempenho de uma composição musical (INTERNATIONAL..., 2009a);
- c) **Manifestação** – incorporação física da expressão de uma obra. A entidade definida como manifestação abrange uma ampla gama de suportes:

manuscritos, livros, periódicos, mapas, pôsteres, gravações sonoras, filmes, gravações de vídeos, *CD-ROM*, *Kits* de multimídia etc. Como entidade, a manifestação representa todos os objetos físicos que possuem a mesma característica, em relação ao conteúdo intelectual e a forma física, posto que quando um trabalho é incorporado nos mais variados suportes (papel, fita de áudio, fita de vídeo entre outros) essa incorporação física constitui uma manifestação da obra. As diferenças entre uma manifestação e outra são definidas com base no conteúdo intelectual e na sua forma física. Quando há mudanças na forma física, o produto resultante é considerado como outra manifestação. Essas mudanças são aquelas que afetam as características de exibição (por exemplo: mudança de tipo de letra, tamanho na fonte entre outros), mudanças no meio físico (por exemplo: mudança de papel para microfilme) e mudanças no recipiente (por exemplo: alteração de cassete para cartucho como o recipiente para uma fita). Resumindo, sempre que o processo de produção envolver mudanças, acréscimos, exclusões que podem afetar o conteúdo intelectual e artístico, o resultado é uma nova manifestação que incorpora uma nova expressão da obra (INTERNATIONAL..., 2009a);

- d) **Item** – entidade concreta. Na maioria dos casos, é um único objeto físico, no entanto há episódios que essa entidade compreende mais de um objeto físico (por exemplo: monografia com dois volumes, gravação em mais de um disco compactos separados). Definir um item como entidade permite a possibilidade de identificar as cópias individuais de uma manifestação e descrever as características exclusivas dessa cópia específica e também possibilita desenhar as relações entre cópias individuais e suas manifestações (INTERNATIONAL..., 2009a).

As entidades do Grupo 1 podem ser relacionadas a um conjunto de atributos. Conforme Fusco (c2011, p. 93), “são os atributos que constituem o meio pelo qual os usuários elaboram as suas buscas, obtêm e interpretam as respostas quando procuram uma informação”. O modelo aqui apresentado foi baseado nos instrumentos de representação, citados nas seções anteriores, e delimita as áreas da descrição, os campos utilizados no MARC21 e as entidades do FRBR.

Foram utilizados articuladamente, com relação à referida proposta (Quadro 6), as entidades e atributos do Grupo 1 do FRBR, juntamente com as áreas descritas no AACR2. Como destacado por Moreno e Brascher (2007, p. 14) “As

entidades são dotadas de atributos, características similares aos elementos de dados presentes hoje nos registros bibliográficos baseados no formato MARC, porém não idênticos, posto terem sido criados em um nível lógico”. Para o cruzamento dos elementos do MARC com os FRBR foi utilizado o trabalho de Delsey (2002), o qual foi convidado pela *Library of Congress* (LC) para desenvolver um estudo do MARC sobre várias perspectivas, utilizando os modelos do FRBR e a estrutura lógica relacionada com as regras do AACR, juntamente com o cruzamento com os campos principais.

A situação ideal é que a proposta seja disseminada em comunicações científicas e discutida junto à comunidade acadêmica, revelando a viabilidade de sua implantação nas unidades de pesquisa vislumbradas, para melhorar a qualidade da pesquisa dos usuários que se dedicam ao filme cinematográfico, com as finalidades de ensino, pesquisa, extensão, ou mesmo aprofundamento cultural sobre o tema.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como considerações finais, cumprem-nos inicialmente salientar o êxito das atividades de campo, que viabilizaram o estudo contrastivo de diversos manuais e bases de dados que se dedicam exclusivamente à informação fílmica, com grau de excelência e a utilização dos instrumentos mais recomendados de representação descritiva do filme cinematográfico.

O que ficou mais evidente, no estudo contrastivo dos manuais, foi o isolamento de sua produção, ou seja, que não conversam entre si, o que coloca em risco a interoperabilidade das bases de dados resultantes. Contudo, a tendência mundial em matéria de representação da informação indica exatamente o caminho contrário: a integração entre os sistemas.

Outra questão que perpassou a pesquisa foi a da predominância da metodologia de representação museológica e da arquivologia, até admitido pelas instituições pesquisadas, muito embora o filme cinematográfico seja um bem cultural de relevância como fonte de informação em acervos de caráter informacional.

A apropriação dos problemas básicos investigados por Cordeiro (1996), que são enfrentados na organização de documentos cinematográficos: o tratamento não integrado entre os filmes e os documentos relacionados e o fato que a informação é tratada de maneira empírico-pragmática; sem levar em consideração as discussões provenientes da área do Cinema, nos levou a buscar nos manuais e outros instrumentos que os acervos especializados já desenvolveram a maneira como esse contexto foi parcialmente superado.

Sendo assim, o resultado da observação indica que, por meio das bases de dados já comercializadas com perfil genérico, atualmente para qualquer biblioteca universitária, é possível adotar os princípios já desenvolvidos pelos gestores multidisciplinares em acervos especializados, com o recurso do formato MARC 21. Obedecendo ao mesmo raciocínio, é possível aos acervos especializados, atualmente registrados em bases de dados de desenvolvimento doméstico, a migração de dados para bases digitais, configuradas segundo as etiquetas MARC 21, com os seguintes ganhos em relação ao atendimento das necessidades informacionais na pesquisa sobre filmes cinematográficos:

- Interoperabilidade e integração de bases de dados, propiciando a recuperação do objeto fílmico em âmbito nacional;

- Aprimoramento das relações descritas no FRBR, favorecendo a localização e categorização dos filmes, suas versões e adaptações, assim como das eventuais fontes literárias dos enredos;
- Integração do método de representação, facilitando o treinamento de profissionais e a publicação de princípios de aprimoramento da representação descritiva fílmica.

A verificação dos resultados e análises elaboradas durante a pesquisa nos permite responder à questão: é possível ao bibliotecário representar descritivamente material fílmico (em especial filmes cinematográficos), informando versões, reedições e os seus relacionamentos com outros documentos e fontes de informação? A resposta é positiva, e ainda melhor, a possibilidade de praticar essa descrição está coesa em relação aos procedimentos voltados para toda a natureza de fontes de informação que compõe os acervos das unidades de informação atuais. Somente é necessário que o profissional atuante nos processos técnicos dos acervos, principalmente se tratando das bibliotecas universitárias e especializadas, pesquise as boas práticas e a gestão especializada, que nessa pesquisa foi sintetizada em recomendações.

O cumprimento do objetivo geral, a proposta de parâmetros para inserção de dados fílmicos em catálogos digitais de acervos biblioteconômicos universitários e especializados, com o objetivo de potencializar a recuperação da informação fílmica, em nível adequado a pesquisadores e estudiosos do Cinema, foi atingido. Após estudar, elaborar a revisão e analisar contrastivamente os manuais e instrumentos recuperados, os referidos parâmetros foram elaborados, tomando como principal base o Manual de Catalogação de Filmes da ECA.

Como objetivos específicos, foi verificada a representação descritiva utilizada para a catalogação de dados fílmicos em acervos especializados, sendo que os OPAC nem sempre apresentaram em sua versão pública os fundamentos necessários às verificações da pesquisa. Sendo assim, foi necessário solicitar, no exemplo do MIS, a observação do sistema utilizado no *status* de Administrador, para proceder as verificações. Outro objetivo especializado, que foi o de inserir nas representações as informações técnicas e os enlaces que permitam relacionar as manifestações originadas e originárias de uma obra fílmica, estabelecendo

relacionamentos entre diferentes obras e fontes de informação, foi obtido com a parametrização proposta ao final da análise dos manuais.

Esperamos ter contribuído, por meio dessa pesquisa, com a discussão sobre a representação descritiva do filme cinematográfico. Ao contemplar as necessidades informacionais dos usuários e buscar a sua satisfação de modo eficiente, eficaz, customizada, estaremos atuando como profissionais da informação preocupados com os objetivos cognitivos, a formação de gostos e a produção intelectual de nossa comunidade de usuários.

REFERÊNCIAS

1001 filmes para ver antes de morrer. Tradução Carlos Irineu da Costa et al. Editor Geral Steven Jay Schneider. [S.l.]: Sextante, 2013.

AGENCIA NACIONAL DO CINEMA. **Anuário estatístico do cinema brasileiro**. 5. ed. Brasília: ANCINE; OCA, 2016. Disponível em: <https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/anuario_2016.pdf>. Acesso em: 18 jan. 2018.

ARAÚJO JUNIOR, Rogério Henrique de; SOUSA, Renato Tarciso Barbosa de; ALBUQUEQUER, Sérgio Farias de. Métodos, técnicas e instrumentos de organização e gestão da informação nas organizações. In: BAPTISTA, Dulce Maria; ARAÚJO JUNIOR, Rogério Henrique de (Org.). **Organização da informação: abordagens e práticas**. Brasília: Thesaurus, c2015.

ARRUDA, Susana Margaret de; CHAGAS, Joseane. **Glossário de biblioteconomia e ciências afins**: português-inglês. Florianópolis: Cidade Futura, 2002.

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS. **NBR 6028: Informação e documentação**: resumo: apresentação. Rio de Janeiro: ABNT, 2003.

AULETE, Caldas. **Dicionário Caldas Aulete da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Lexikon, 2007.

AUMONT, Jacques. **As teorias dos cineastas**. Tradução Marina Appenzeller. 2. ed. Campinas: Papirus, 2008. (Coleção campo imagético).

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico do Cinema**. Tradução Heloisa Araújo Ribeiro. Revisão Rolf de Luna Fonseca. 5. ed. Campinas: Papirus, 2010.

BARRETO, Joyce Chagas. **Manual de produção cinematográfica**: um olhar pelas leis de incentivo. 2. ed. Rio de Janeiro: Edição do autor, 2016.

BARRETO, Juliano Serra. Desafios e avanços na recuperação automática da informação audiovisual. **Ciência da informação**, Brasília, v. 36, n. 3, p. 17-28, set./dez. 2007. Disponível em: <<http://revista.ibict.br/ciinf/article/view/1162>>. Acesso em: 18 dez. 2017.

BERNARDET, Jean-Claude. **O que é cinema**. 2.ed. São Paulo: Brasiliense, 1980. (Primeiros passos Brasiliense).

BRASCHER, Marisa; CAFÉ, Ligia. Organização da informação ou organização do conhecimento? In: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO, 9. São Paulo, 2008. **Anais...** São Paulo: ENANCIB, 2008. Disponível em: <[http://cmapspublic.ihmc.us/rid=1KR7TM7S9-S3HDKP-5STP/BRASCHER%20CAF%C3%89\(2008\)-1835.pdf](http://cmapspublic.ihmc.us/rid=1KR7TM7S9-S3HDKP-5STP/BRASCHER%20CAF%C3%89(2008)-1835.pdf)> . Acesso em: 30 maio 2018.

BRESSON, Robert. **Notas sobre o cinematógrafo**. Ed. preparada por Evaldo Mocarzel. Tradução Evaldo Mocarzel e Brigitte Riberolle. São Paulo: Iluminarus, 2005.

CAMBRAIA, César Nardelli. Edição crítica. In: CAMBRAIA, César Nardelli. **Introdução à crítica textual**. São Paulo: Martin Fontes, 2005, p. 133-174. (Coleção leitura e crítica).

CAMPOS, Maria Luiza de Almeida. Modelização de domínios de conhecimento: uma investigação de princípios fundamentais. **Ciência da Informação**, Brasília, v.33, n.1, p. 22-32, jan./abr. 2004. Disponível em: <<http://revista.ibict.br/ciinf/article/view/1064>>. Acesso em: 7 fev. 2018.

CENAS perdidas de 'Metrópolis' são encontradas em Buenos Aires. **Folha de São Paulo**, 3 jul. 2008. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2008/07/418816-cenas-perdidas-de-metropolis-sao-encontradas-em-buenos-aires.shtml>>. Acesso em: 19 jan. 2018.

CHEN, Peter. **Modelagem de dados**: a abordagem entidade-relacionamento para projeto lógico. Tradução Cecília Camargo Bartalotti. Revisão técnica José Fábio Marinho de Araújo. São Paulo: Ed. Makron Books, 1990.

CHOO, Chun Wei. **A organização do conhecimento**: como as organizações usam a informação para criar significados, construir conhecimento e tomar decisões. São Paulo: Ed. Senac São Paulo, 2003.

CINEMATECA BRASILEIRA. Disponível em: <<http://cinemateca.gov.br>>. [2018?]. Acesso em: 8 ago. 2018.

CINEMATECA BRASILEIRA. **Manual de catalogação de filmes**. Coordenação Carlos Roberto de Souza. São Paulo, 2002.

CÓDIGO de Catalogação Anglo-Americano. Preparado sob a direção de The Joint Steering Committee for Revision of AACR. Tradução para a língua portuguesa sob a responsabilidade da FEBAB. 2. ed. rev. 2002, São Paulo: FEBAB; Imprensa Oficial, 2005. (Parte 1).

CORDEIRO, Rosa Inês Novais de. O delineamento de uma pesquisa em imagens e audiovisuais na ciência da informação: o “tagueamento” como quarta dimensão. **Informação & Informação**, Londrina, v. 23, n. 1, p. 6-30, 2018. Disponível em: <<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/informacao/article/view/32581>>. Acesso em: 30 jul 2018.

CORDEIRO, Rosa Inês de Novais Cordeiro; AMÂNCIO, Tunico. Análise e representação de filmes em unidades de informação. **Ciência da Informação**, Brasília, v. 34, n. 1, p. 89-94, jan./abr. 2005. Disponível em: <<http://revista.ibict.br/ciinf/article/view/1105/1228>>. Acesso em: 22 jan. 2018.

CORDEIRO, Rosa Inês de Novais. Análise de imagens e filmes: alguns princípios para sua indexação e recuperação. **Ponto de Acesso**, Salvador, v. 7, n. 1, p. 67-80, abr. 2013. Disponível em: <<https://portalseer.ufba.br/index.php/revistaici/article/view/8136>>. Acesso em: 22 jan. 2018.

CORDEIRO, Rosa Inês Novais de; La Barre, Kathryn. Análise de facetas e obra fílmica. **Informação & informação**, Londrina, v. 16, p. 180-201, 2011. Disponível em: <<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/informacao/article/view/10562>>. Acesso em: 30 jul. 2018.

CORDEIRO, Rosa Inês de Novais. Informação cinematográfica e textual: da geração à interpretação e representação de imagem e texto. **Ciência da Informação**, Brasília, v. 25, n. 3, p.1-9, 1996. Disponível em: <<http://www.brapci.inf.br/index.php/article/view/0000000783/e5062d043414d9cd688ba5f5e8affcf/>>. Acesso em: 31 dez. 2017.

COSTA, Alessandro Ferreira. Cinema como patrimônio cultural: arquivos de filmes como fontes de informação e memória. In: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO, 12., 2011, Brasília. **Anais...** Brasília: ENANCIB, 2011, p. 3188-3202. Disponível em: <<http://www.brapci.inf.br/index.php/article/view/0000011270/44515862d3eefbcb078af7ea80e81431>>. Acesso em: 18 dez. 2017.

COSTA, Flávio Cesarino. O primeiro Cinema: algumas considerações. In: BENTES, Ivana (Org.). **Ecos do Cinema**: de Lumière ao digital. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2007.

COSTA, Flávio Cesarino. **O primeiro Cinema**: algumas considerações. Rio de Janeiro: Ed. Azougue editorial, 2005.

DELSEY, Tom. **Functional analysis of the MARC 21 bibliographic and holdings formats**. Washington: Library of Congress, 2002. Disponível em: <<http://www.loc.gov/marc/marc-functional-analysis/functional-analysis.html>>. Acesso em: 10 ago. 2018.

ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. [entre 2010 e 2018]. Disponível em: <<http://www3.eca.usp.br/biblioteca>>. Acesso em: 2 ago. 2018.

FAIRBAIRN, Natasha; PIMPINELLI; Maria Assunta; ROSS, Thelma. **The FIAF Moving Image Cataloguing Manual**. Edited by Linda Tadic. Project Manager: Nancy Goldman for the FIAF Cataloguing and Documentation Commission. [Belgium]: FIAF, 2016. Disponível em: <<https://www.fiafnet.org/pages/E-Resources/Cataloguing-Manual.html>>. Acesso em: 8 ago. 2018.

FERREIRA, Rodrigo de Almeida. **Luz, câmera e história**: práticas de ensino com o cinema. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018. (Coleção práticas docentes).

FRÉMAUX, Thierry. **Thierry Frémaux fala sobre Lumière!** A aventura começa. Reportagem de Flavia Guerra. Entrevista, gravação e edição de Emerson Coutinho com Thierry Frémaux. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IS8POLz_KJI>. Acesso em: 3 fev. 2018.

FRESSATO, Soleni Biscouto. Cinematógrafo: pastor de almas ou o diabo em pessoa? In: NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleni Biscouto; FEIGELSON, Kristian. **Cinematógrafo: um olhar sobre a história**. Salvador: EDUFBA; São Paulo: UNESP, 2009, p. 86-98.

FUSCO, Elvis. **Modelos conceituais de dados como parte do processo da catalogação**: perspectiva de uso dos FRBR no desenvolvimento de catálogos bibliográficos digitais. 2010. 249 f. Tese (Doutorado em Ciência da Informação) – Faculdade de Filosofia e Ciências, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2010. Disponível em: <https://www.marilia.unesp.br/Home/Pos-Graduacao/CienciadaInformacao/Dissertacoes/fusco_e_do_mar.pdf>. Acesso em: 9 ago. 2018.

FUSCO, Elvis. **Aplicação dos FRBR na modelagem de catálogos bibliográficos digitais**. São Paulo: Ed. Cultura Acadêmica, c2011. Disponível em: <http://bibliotecadigital.puc-campinas.edu.br/services/e-books/Aplicacao_dos_FRBR_na_modelagem_de_catalogos_bibliograficos_digitais.pdf>. Acesso em: 9 ago. 2018.

GUIA eletrônico de fundos e coleções do acervo arquivístico do Museu da Imagem e do Som. São Paulo: Governo do Estado de São Paulo; Museu da Imagem e do Som, 2015. Disponível em: <https://www.mis-sp.org.br/sites/default/files/guia_do_acervo_arquivistico_mis.compressed.pdf>. Acesso em: 9 ago. 2018.

HATTNER, Álvaro. Literatura, Cinema e outras arquiteturas textuais: algumas observações sobre teorias da adaptação. **Itinerários**, Araraquara, n. 36, p. 35-44, jan./jun. 2013. Disponível em: <<https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/article/viewFile/6391/4725>>. Acesso em: 27 jul. 2018.

HOUAISS, Antonio. **Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa**: versão 2.0. Rio de Janeiro: Objetiva 2009

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. 2. ed. Tradução André Cechinel. Florianópolis: Ed. UFSC, 2013.

INTERNET Movie Database. **Metrópolis (1927)**. [entre 1990 e 2018]. Disponível em: <<http://www.imdb.com/title/tt0017136/>>. Acesso em: 19 jan. 2018.

INTERNATIONAL FEDERATION OF FILM ARCHIVES. **The FIAF moving image cataloguing manual**. [Belgica]: [FIAF], [entre 2016 e 2018]. Disponível em: <<https://www.fiafnet.org/pages/E-Resources/Cataloguing-Manual.html>>. Acesso em: 25 jul. 2018.

INTERNATIONAL FEDERATION OF LIBRARY ASSOCIATIONS AND INSTITUTIONS. **Functional Requirements for Bibliographic Records FRBR:** Functional requirements for bibliographic records. [Holanda]: [IFLA], 2009a. Disponível em: <<https://www.ifla.org/publications/functional-requirements-for-bibliographic-records>>. Acesso em: 25 dez. 2017.

INTERNATIONAL FEDERATION OF LIBRARY ASSOCIATIONS AND INSTITUTIONS. **Declaração de Princípios Internacionais de Catalogação.** Tradução do original em Língua Inglesa para a Língua Portuguesa: Lídia Alvarenga et. al. [Holanda]: [IFLA], 2009b. Disponível em: <https://www.ifla.org/files/assets/cataloguing/icp/icp_2009-pt.pdf>. Acesso em: 25 dez. 2017.

INTERNATIONAL FEDERATION OF LIBRARY ASSOCIATIONS AND INSTITUTIONS. **About IFLA.** [Holanda]: [IFLA], 2018. Disponível em: <<https://www.ifla.org/about>>. Acesso em: 24 maio 2018.

LAVILLE, Christian; DIONNE, Jean. **A construção do saber:** manual de metodologia da pesquisa em Ciências Humanas. Revisão técnica e adaptação da obra: Lana Mara Siman. Porto Alegre: ARTMED; Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

LOPES, Fabrício Carlos. Lançamentos em Blu-ray e DVD da Classic Line para janeiro. **BJC UOL**, 2011. Disponível em: <<http://bjc.uol.com.br/2011/12/16/lanamentos-em-bluray-e-dvd-da-classicline-para-janeiro/>>. Acesso em: 20 jan. 2018.

LOURENÇO, Cintia de Azevedo. Norma, regra, novo código... O que realmente significa no universo do bibliotecário moderno. **CRB-6 - Informa**, Belo Horizonte, v. 1, n. 2, p. 20-25, nov. 2008. Disponível em: <https://www.academia.edu/27021419/Norma_regra_novo_c%C3%B3digo_..._O_que_realmente_significa_no_universo_do_bibliotec%C3%A1rio_moderno>. Acesso em: 8 fev. 2018.

LUMIÈRE! A aventura começa. Direção: Thierry Frémaux. Produção: Bertrand Tavernier, Thierry Frémaux. Distribuição: Imovision. França: AdVitam, 2016. 1h 30 min.

MACAMBYRA, Marina. **Manual de catalogação de filmes da biblioteca ECA.** São Paulo: Serviço de Biblioteca e Documentação ECA/USP, 2009. Disponível em: <http://www.rebeca.eca.usp.br/Manuais/Manual_de_catalogacao_de_filmes.pdf>. Acesso em: 2 ago. 2018.

MAIMONÉ, Giovana Deliberali; SILVEIRA, Naira Christofolletti; TÁLAMO, Maria de Fátima Gonçalves Moreira. Reflexões acerca das relações entre representação temática e descritiva. **Informação e sociedade**. João Pessoa, v. 21, n. 1, p. 27-35, jan./abr. 2011. Disponível em: <<http://www.brapci.inf.br/index.php/article/view/0000010197/1fb4c380ea4d8ff52fe82fe93b4b8fce>>. Acesso em: 2 ago. 2018.

MATTOS, Antonio Carlos Gomes de. **Do cinetoscópio ao cinema digital**: breve história do cinema americano. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

MESSINA-RAMOS, Maria Angélica Ferraz; LOPES, Marlene de Fátima Vieira. **Manual para entrada de dados bibliográficos em formato MARC 21**: ênfase em obras raras e especiais. Revisão técnica Marlene de Fátima Vieira Lopes. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011.

METRÓPOLIS. Direção: Fritz Lang. Produção: Otto Hunte, Erich Kettelhut, Karl Vollbrecht. Roteiro: Theavon Harbou. Música: Gottfried Huppertz. Alemanha: UFA, 1927. DVD (148 min.). Edição especial restaurada e remasterizada.

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

MORENO, Fernanda Passini; BRASCHER, Marisa. MARC, MARXML e FRBR: relações encontradas na literatura. **Informação & Sociedade: Estudos**, João Pessoa, v. 17, n. 3, p. 13-25, set./dez. 2007.

MUSEU DA IMAGEM E DO SOM. Disponível em: <<http://www.mis-sp.org.br>>. [2008?]. Acesso em: 8 ago. 2018.

MUSEU DA IMAGEM E DO SOM. **Base de dados do MIS**. Formulário para Representação descritiva: administrador. Disponível em:<<http://acervo.mis-sp.org.br/>>. Acesso em 19 jul. 2018.

NÓVOA, Jorge. Apresentação. In: NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleni Biscouto; FEIGELSON, Kristian. **Cinematógrafo**: um olhar sobre a história. Salvador: EDUFBA; São Paulo: UNESP, 2009a, p.9-14.

NÓVOA, Jorge. Cinematógrafo. Laboratório da razão poética e do “novo” pensamento. In: NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleni Biscouto; FEIGELSON, Kristian. **Cinematógrafo**: um olhar sobre a história. Salvador: EDUFBA; São Paulo: UNESP, 2009b, p. 159-192.

OLIVER, Chris. **Introdução à RDA**: um guia básico. Tradução de Antonio Agenor Briquet de Lemos. Brasília: Briquet de Lemos, 2011.

PEÑA, Fernando Martín. Metrópolis descoberto. In: BANCO DO BRASIL. **Fritz Lang**: o horror está no horizonte. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2014. Disponível em: <http://culturabancodobrasil.com.br/portal/wp-content/uploads/2014/08/fritzlang_catalogo_site.pdf>. Acesso em: 19 jan. 2018.

PEREIRA, J. **Câmera, ação!** Fascinante história do Cinema. São Paulo: Edimax, [1965].

RIBEIRO, Antonia Motta de Castro Memória. **Catálogo de recursos bibliográficos**: AACR2R em MARC21. 6. ed. rev. atual. e ampl. Brasília: Ed. Três em Um, 2015.

RIBEIRO, Leila Beatriz. Sobre informação, narrativa e cinema: o legado da modernidade. In: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO, 6., 2005, Florianópolis. **Anais...** Florianópolis: ENANCIB, 2005. p. 1-13. Disponível em:

<<http://enancib.ibict.br/index.php/enancib/vienancib/paper/view/1781/922>>. Acesso em: 18 dez. 2017.

RODRIGUES, Márcia Carvalho; TEIXEIRA, Marcelo Votto. Aplicabilidade dos campos 490 e 800-830 do formato MARC 21 para dados bibliográficos. **Ciência da Informação**, Brasília, v. 39, n. 3, p.47-60, set./dez. 2010. Disponível em:

<<http://revista.ibict.br/ciinf/article/view/1265>>. Acesso em: 24 maio 2018.

ROSENFELD, Anatol. **Cinema: arte & indústria**. Pesquisa e coordenação Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2002.

SALOMON, Délcio Vieira. **Como fazer uma monografia**. Preparação do original Mitsue Morisawa. 13. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2014.

SAMPIERI, Roberto Hernández; COLLADO, Carlos Fernández; LUCIO, Maria del Pilar Baptista. **Metodologia de pesquisa**. Tradução Daisy Vaz de Moraes. Consultoria, supervisão e revisão técnica Ana Gracinda Queluz Garcia, Dirceu da Silva, Marcos Júlio. 5. ed. Porto Alegre: Penso, 2013.

SEMELER, Alexandre Ribas; ROZADOS, Helen Beatriz Frota. Imagem, Informação e Tecnologia: vídeo digital como objeto de estudo para Ciência da Informação. **Informação & Informação**, Londrina, v. 17, n. 1, p. 78-92, jan./jul. 2012. Disponível em: <<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/informacao/article/view/8975>>. Acesso em: 18 dez. 2017.

SILVA, Rubens Ribeiro Gonçalves da. Fundamentos, desafios e alternativas para a salvaguarda e difusão de patrimônio documental fotográfico, audiovisual e sonoro. **Ciência da Informação**, Brasília, v. 40 n. 3, p. 492-509, set./dez. 2011. Disponível em: <<http://revista.ibict.br/ciinf/article/view/1304>>. Acesso em: 18 dez. 2017.

SILVA, Terezinha Elisabeth da. Informação e imagem: o cinema e a produção de sentido e conhecimento. In: GIANNASI, Maria Júlia; CARELLI, Ana Esmeralda (Org.). **Recursos informacionais para compartilhamento da informação: redesenhando acesso, disponibilidade e uso**. Rio de Janeiro: E-papers, 2007, p.175-191. cap. 7.

SILVEIRA, Murilo Artur Araújo da; CAREGNATO, Sônia Elisa. Demarcações epistemológicas dos estudos de citação: teorias das citações. **Em Questão**, Porto Alegre, v. 23, n. 3, p. 250-275, set./dez. 2017. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/index.php/EmQuestao/article/view/72870>>. Acesso em: 18 dez. 2017.

SOLIN, Pierre. Indispensáveis e enganosas, as imagens, testemunhas da História. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 7, n. 13, p. 81-95, 1994. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/1974>>. Acesso em: 21 jan. 2018.

TEIXEIRA, Rafael Tassi. Cinema, migração e identidades: representações cinematográficas das identidades brasileiras in between contemporâneas. **Intexto**, Porto Alegre, v. 35, p. 76-96, jan./abr. 2016. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/index.php/intexto/article/view/51099>>. Acesso em: 18 dez. 2017.

TOMAIM, Cássio dos Santos. Os estudos de cinema no Rio Grande do Sul: trajetórias e desafios. **Revista Famecos**: mídia, cultura e tecnologia, Rio Grande do Sul, v. 18, n. 1, p. 55-71, jan./abr. 2011. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/8797>>. Acesso em: 6 fev. 2018.

ANEXO A – Base CENA/ECA/USP

Detalhamento do registro:

Localização: VC0184; DVD0486/7; DVD3487
Título: West side story
Título nacional: Amor, sublime amor
Direção: ROBBINS, Jerome, 1918-1998; WISE, Robert, 1914-2005
País e data: Estados Unidos , 1961
Produção: Mirish Pictures; Seven Arts; Beta Productions
Materiais: **vídeo** : 1 ex., VHS/NTSC, col., 151 min
DVD : 2 ex., NTSC, col., 155 min
Condições de uso: **DVD0486/7, VC0184, DVD3487 empréstimo autorizado**
Formato da tela: 16 x 9 Widescreen 2.2 Aspect ratio
Idioma original: inglês
Legenda: português
Produção: WISE, Robert
Roteiro: LEHMAN, Ernest
Argumento: GRIFFITH, Robert E; PRINCE, Harold S
Baseado em: Romeu e Julieta de SHAKESPEARE, William
Fotografia: FAPP, Daniel L
Montagem: STANFORD, Thomas
Som: MARCHANT, Gilbert D
Desenho de prod.: LEVEN, Boris
Figurinos: SHARAFF, Irene
Música: BERNSTEIN, Leonard; CHAPLIN, Saul
Outros créditos: coreografia: ROBBINS, Jerome
Intérpretes: WOOD, Natalie; BEYMER, Richard; TAMBLYN, Russ; MORENO, Rita; CHAKIRIS, George
Resumo (spoilers): Toni e Maria, descendentes de italianos e porto-riquenhos, respectivamente, se apaixonam. Os preconceitos raciais e as lutas de gangues na região onde moram em Nova York impedem a concretização desse amor. Resumo: Vídeo 1997.
Assunto: Casais; New York (Cidade / Estados Unidos); Adolescentes; Século 20 - Década de 50
Forma: Filme
Gênero: Ficção; Adaptação (Literatura); Musical
Distribuição: Warner Home Vídeo; Videolar; Videolar
Extras do DVD: Opções de legendas em português, espanhol e inglês; Opções de áudio em espanhol e inglês; Extras em disco separado contendo o documentário Memórias de West side; depoimentos da produção, direção, assistentes e elenco do filme, com opções de legendas em português, espanhol e inglês; Montagem comparativa do storyboard, com o filme; Trailers; Música do intervalo do filme original; Galeria de fotos; Outros filmes da MGM; DVD3487: Trailer

ANEXO B – Modelos de Boletim de Entrada

 cinemateca brasileira		boletim de entrada			
código do depositante:	1196	nº	04837		
origem:	<i>Porto Alegre – RS</i>	recebido em:	<i>27 / 05 / 98</i>		
depositante / remetente:	<i>Casa de Cinema</i>				
forma de incorporação:	<i>Depósito</i>				
finalidade:	<i>Armazenamento</i>				
título / características	latas	rolos	bitola	material	número
<i>ILHA DAS FLORES (cf. letreiro), contratipo de imagem, cor, 380m, GT 0A</i>	<i>1</i>	<i>1</i>	<i>35</i>	<i>DNX</i>	<i>01</i>
<i>Idem, master de imagem, cor, 370m, GT 1B</i>	<i>1</i>	<i>1</i>	<i>35</i>	<i>DPX</i>	<i>02</i>
<i>Idem, negativo de imagem, cor, 370m, GT 1B</i>	<i>1</i>	<i>1</i>	<i>35</i>	<i>NOX</i>	<i>03</i>
<i>Idem, negativo de som português, óptico AV, 330m, GT 1B</i>	<i>1</i>	<i>1</i>	<i>35</i>	<i>NOY</i>	<i>04</i>
<i>Idem, negativo de som inglês, óptico AV, 330m, GT 0A</i>	<i>1</i>	<i>1</i>	<i>35</i>	<i>NOY</i>	<i>05</i>
<i>DEUS EX-MACHINA (cf. ponta), banda de legendas em espanhol, BP, 1ª e 2ª partes, 650m, GT 1B</i>	<i>1</i>	<i>2</i>	<i>35</i>	<i>LG</i>	<i>06</i>
<i>Idem, negativo de imagem, 1ª e 2ª partes, cor, 720m, GT 1B</i>	<i>1</i>	<i>2</i>	<i>35</i>	<i>NOX</i>	<i>07</i>
<i>Idem, banda de legendas em inglês, 1ª e 2ª partes, BP, 720m</i>	<i>1</i>	<i>2</i>	<i>35</i>	<i>LG</i>	<i>08</i>
<i>Idem, negativo de som, 1ª e 2ª partes, 670m, GT 1B</i>	<i>1</i>	<i>2</i>	<i>35</i>	<i>NOY</i>	<i>09</i>
<i>AMIGO LUPI (cf. letreiros), 2 rolos em montagem AxB, cor, 380m, GT 1B</i>	<i>1</i>	<i>2</i>	<i>16</i>	<i>NOX</i>	<i>10</i>
<i>Idem, negativo de som, óptico AV, 190m, GT 1B</i>	<i>1</i>	<i>1</i>	<i>16</i>	<i>NOY</i>	<i>11</i>
observações:	<i>Títulos se referem a curtas nacionais. Foram trocados todos os estojos.</i>				
	boletim emitido em: 02.06.1998 <div style="text-align: right;">  assinatura </div>				

ANEXO E – Modelo de Ficha de Catalogação

cinemateca brasileira		ficha de catalogação																																														
cinemateca brasileira		número de entrada 01187-02																																														
título <i>O que eu estou vendo vocês não podem ver (cf. créditos)</i>																																																
origem <i>São Paulo – SP</i>		depositante <i>0056</i>	data de chegada <i>27.07.89</i>																																													
material <i>cópia combinada</i>		código do material <i>COZ</i>	velocidade <i>24q</i>																																													
bitola <i>16mm</i>	suporte <i>acetato</i>	imagem <i>cor</i>	som <i>óptico AV</i>																																													
sistema <i>óptico</i>	tela <i>1'37</i>	janela <i>sonora</i>	montado <i>sim</i>																																													
versão	créditos <i>português</i>	diálogos <i>português</i>	intertítulos —																																													
			completo <i>sim</i>																																													
			separado <input type="checkbox"/>																																													
			legendas —																																													
observações <i>Créditos finais incompletos</i>																																																
<p>A. muitos riscos finos e longos; perfuração em alguns trechos está forçada</p> <p>B. muitos riscos finos e longos; abaulamento em forma de ondas; pequenas manchas de bolor nas bordas; poeira; reticulação provocada por fungos; emendas de dorex</p> <p>C. completamente descorada</p> <p>D. nenhuma alteração percebida a olho nu</p>																																																
<table border="1"> <thead> <tr> <th>anotações técnicas</th> <th>ROLO</th> <th>M</th> <th>E</th> <th>P</th> <th>RE</th> <th>RS</th> <th>EC</th> <th>A</th> <th>S</th> <th>F</th> <th>DE</th> <th>H</th> <th>GT</th> <th>PJ</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td></td> <td>1</td> <td>14m</td> <td>5</td> <td>0</td> <td>1</td> <td>1</td> <td>0</td> <td>1</td> <td>0</td> <td>1</td> <td>0</td> <td>0</td> <td>1B</td> <td>S</td> </tr> <tr> <td>observações técnicas:</td> <td>A. SUPORTE</td> <td>B. EMULSAO</td> <td>C. IMAGEM</td> <td>D. SOM</td> <td></td> </tr> </tbody> </table>				anotações técnicas	ROLO	M	E	P	RE	RS	EC	A	S	F	DE	H	GT	PJ		1	14m	5	0	1	1	0	1	0	1	0	0	1B	S	observações técnicas:	A. SUPORTE	B. EMULSAO	C. IMAGEM	D. SOM										
anotações técnicas	ROLO	M	E	P	RE	RS	EC	A	S	F	DE	H	GT	PJ																																		
	1	14m	5	0	1	1	0	1	0	1	0	0	1B	S																																		
observações técnicas:	A. SUPORTE	B. EMULSAO	C. IMAGEM	D. SOM																																												

ANEXO F– Base de dados Cinemateca Brasileira

12/08/2018

FILMOGRAFIA - O DOMINÓ NEGRO


[sua seleção](#)
[enviar resultado](#)
[nova pesquisa](#)
[fim da página](#)

Base de dados : FILMOGRAFIA

Pesquisa : ID=008456 []

Referências encontradas : 1 [[refinar](#)]Mostrando : 1 .. 1 no formato [Completo] [mudar formato](#)

página 1 de 1

1 / 1

 seleciona

O DOMINÓ NEGRO

Categorias

Longa-metragem / Sonoro / Ficção

Material original

35mm, BP, 1.934m, 24q

Data e local de produção

Ano: 1949

País: BR

Cidade: Rio de Janeiro

Estado: DF

Sinopse

Sábado à noite, baile de carnaval na casa de Florêncio Alvarez. Lá estão presentes os jornalistas Fernando e Miguel, que têm informações sobre o envolvimento de Florêncio com o tráfico de maconha. Investigando a suspeita, a polícia chega no local e encontra o anfitrião morto. Ele fora assassinado em seu quarto durante a festa. Para cuidar do caso é chamado o comissário Sampaio. O mordomo indica que um Dominó Negro é o principal suspeito do crime. Os dois jornalistas iniciam investigação em busca da identidade do Dominó. Entre os dois, encontra-se Maria Luísa, artista de rádio, inicialmente interessada em Miguel e que passa a gostar de Fernando, que, por sua vez, alimenta uma paixão muito grande por ela. Miguel encontra-se com Cristina Alvarez, mulher do falecido, e com alguns capangas da quadrilha de Florêncio, na tentativa de conseguir alguma informação sobre o caso. Todos eles acabam presos pela polícia. Fernando mantém-se distante do caso e desenvolve um relacionamento com Maria Luísa, que freqüentemente se mostra interessada no caso do Dominó, fato que o deixa intrigado. Ela decide acabar seu relacionamento, já desgastado, com Miguel. Este encoraja o amigo a investir no novo relacionamento. Durante suas buscas pelas lojas de fantasias, Miguel descobre que Maria Luísa comprara uma de Dominó Negro, semelhante àquela descrita pelo mordomo. Fernando inquieto com o interesse de Maria Luísa pelo caso descobre que ela utilizara a fantasia na festa. Ela diz a ele que não havia cometido, mas sim, testemunhado o crime. Miguel revela aos dois que fora ele o autor do crime, e que, portanto, precisava identificar a testemunha antes da polícia. Ele foge e Fernando o denuncia para a polícia. Durante uma perseguição, Miguel vê-se encurralado por policiais e se mata pulando de um viaduto, sobre os trilhos de um trem. Na redação, Fernando e Maria Luísa se beijam.

12/08/2018

FILMOGRAFIA - O DOMINÓ NEGRO

Gênero

Policial

Termos descritores

Literatura; Homicídio; Rádio

Descritores secundários

Adaptação para cinema

Produção**Companhia(s) produtora(s):** Flama Filmes**Produção:** Berardo, Rubens; Fenelon, Moacyr**Argumento/roteiro****Argumento:** Soveral, Hélio do**Roteiro:** Soveral, Hélio do**Estória:** Baseada no conto homônimo <Dominó negro, O>**Direção****Direção:** Fenelon, Moacyr**Assistência de direção:** Duarte, Walter**Coreografia:** Felicitas**Fotografia****Câmera:** Carneiro, Silvio**Cinegrafista:** Castro, A. P.**Som****Sonografia:** Braga Jr., Luiz; Abreu, Cesar de; Ribeiro, Nelson**Montagem****Montagem:** Valverde, Rafael Justo**Direção de arte****Direção de arte:** Cajado Filho**Guarda-roupa:** Lombardo, Julieta**Cenografia:** Giraldes, Mathan**Dados adicionais de direção de arte****Maquiagem:** Lester, Arlete**Música****Direção musical:** Peracchi, Léo**Dados adicionais de música****Regente Maestro:** Peracchi, Léo**Orquestração:** Peracchi, Léo**Canção****Título:** Cidade turbilhão;**Autor da música da canção:** Ribeiro, Alberto e Abreu, José Maria de;**Título:** Tua companhia;

12/08/2018

FILMOGRAFIA - O DOMINÓ NEGRO

Autor da música da canção: MParêdes, Joaquim e Santiago, Oswaldo;

Título: Serpentina;

Autor da música da canção: Lobo, Haroldo e Nasser, David;

Título: Nega maluca;

Autor da música da canção: Ruy, Evaldo e Lobo, Fernando;

Título: Sôro e os velhinhos, O;

Autor da música da canção: Lobo, Haroldo e Oliveira, Milton

Título: Lapa

Identidades/elenco:

Pagã, Elvira
 Pôrto, Paulo
 Aguiar, Álvaro
 Carneiro, Milton
 Barros, Lizete
 Kouto, Carlos
 Medina, Carlos
 Chocolate
 Rocha, Manoel
 Balsemão, Mendonça
 Macedo, Zizinha
 Jorge, Manoel
 Coutinho, Arnaldo
 Fernanda, Marlene
 Kaiuca, Elias
 Monstmor, Samir
 Fonseca, Ismar
 Carvalho, Rafael
 Marini, Jaime
 Fachini, Wilton
 Aimoré
 Monteiro, Ciro
 Felicitas e seu Ballet
 Soveral, Hélio do

Conteúdo examinado: S

Fontes utilizadas:

[CB/Transcrição de letreiros-Cat](#)

[AV/ICB](#)

[ACPJI](#)

[FCB/FF](#)

[MB/MFCA](#)

Fontes consultadas:

[JN/Imigrantes - Portugueses II](#)

[CS/FF](#)

Observações:

MB/MFCA informa: "A primeira produção da nova empresa foi 'Dominó Negro', mistura mal concebida de policial, musical e romântico. A trama mantém inúmeros pontos de convergência com 'Carnaval no fogo', com os sinais trocados (...). <Fenelon> preferiu inverter o foco, optando por um policial 'noir' carnavalesco resultando um espetacular fracasso que deve ter comprometido todo o alicerce da empresa (...)."

O ator/comediante <Chocolate> era pseudônimo de <Silva, Dorival>.

ANEXO G – BASE DE DADOS MIS/SP

12/08/2018

Casablanca / direção de Michael Curtis. | Acervo MIS

MIS

 MUSEU
DA IMAGEM
E DO SOM

[ASSINE O INFORMATIVO](#) [COMO VISITAR](#) [FALE CONOSCO](#) [IMPrensa](#) [ACESSO](#)
[AUDIO E DISCO](#) | [FOTOGRAFIA](#) | [ICONOGRAFICO](#) | [FILME](#) | [VIDEO](#) | [EQUIPAMENTO](#) | [LIVRO E CATALOGO](#) | [PERIODICO](#)
VÍDEO

 busca 
[busca avançada](#)


--Título:

Casablanca / direção de Michael Curtis.

[Busca Avançada](#)

Número do Item: - Número de Registro: VB00569

Uso e acesso:

Consulta local sem agendamento

Autoridades:

Michael Curtis

Max Steiner

Humphrey Bogart

Ingrid Bergman

Paul Henreid

Claude Rains

Conrad Veidt

Sydney Greenstreet

Peter Lorre

Madeleine Lebeau

Dooley Wilson

Orry-Kelly

Arthur Edson

Carl Jules Weyl

Data de Produção: -

-

Suporte/Formato:

DVD

Sistema: -

Idioma:

Inglês

Português

Inglês

Português

Espanhol

Japonês

Chinês

Duração

0h 102min 0s

Sinopse/Descrição:

Rick é dono de um famoso bar localizado em Casablanca, no Marrocos Francês, durante a Segunda Guerra Mundial. A cidade é rota de fuga para quem deseja evitar os nazistas, onde passes livres são vendidos por um salgado preço no mercado negro. Neste caótico ambiente, Rick encontra Ilsa, com quem tivera um amor interrompido inesperadamente há algum tempo, em Paris. Vencedor do Oscar de Melhor Filme, Diretor e Roteiro.

Gênero:

Romance; Drama

Descritores:

cinema americano; longa metragem

[PORTAL DA TRANSPARÊNCIA](#) [FALE CONOSCO](#) [COMO VISITAR](#) [PARCEIROS](#) [POLÍTICA DE PRIVACIDADE](#) [MAPA DO SITE](#) [SOBRE O SITE](#)

SIGA O MIS NAS REDES SOCIAIS



MUSEU DA IMAGEM E DO SOM

 Av. Europa, 158, Jd. Europa
São Paulo - SP, Brasil
CEP 01449-000

<http://acervo.mis-sp.org.br/video/casablanca-direcao-de-michael-curtis>

1/2