



ESCOLA DE COMUNICAÇÃO E ARTES
MESTRADO EM GESTÃO DE MEDIAS DIGITAIS

**TEMA: A DIGITALIZAÇÃO DOS ARQUIVOS AUDIOVISUAIS NA TVM:
UM OLHAR SOBRE A CONSTRUÇÃO DA MEMÓRIA COLECTIVA
(2006-2021)**

Supervisor: Prof. Doutor Afonso Vaz Vassoa

Candidata: Fátima Juma Domingos Pais

Maputo, Agosto de 2023



ESCOLA DE COMUNICACAO E ARTES
MESTRADO EM GESTÃO DE MEDIAS DIGITAIS

**TEMA: A DIGITALIZAÇÃO DOS ARQUIVOS AUDIOVISUAIS NA TVM:
UM OLHAR SOBRE A CONSTRUÇÃO DA MEMÓRIA COLECTIVA (2006-
2021)**

Fátima Juma Domingos Pais

Dissertação de Mestrado apresentada à Escola de Comunicação e Artes da Universidade Eduardo Mondlane, como requisito parcial para a conclusão do grau de Mestre em Gestão de Medias Digitais.

Maputo, Agosto de 2023

DECLARAÇÃO DE ORIGINALIDADE

Eu, Fátima Juma D. Pais, declaro que esta Dissertação nunca foi apresentada, na sua essência, para a obtenção de qualquer grau académico, ou outro fim tendo sido resultado da minha investigação pessoal, estando indicadas no texto e nas referências bibliográficas as fontes por mim usadas.

Maputo, Agosto de 2023

(Fátima Pais)

DEDICATÓRIA

Aos meus falecidos pais Barron Juma Domingos Pais e Maria Ancha Fumo que, em vida, souberam inculcar em mim que a busca pelo conhecimento é infundável.

AGRADECIMENTOS

O percurso que culminou com o presente trabalho, foi marcado por uma mescla de desafios e muito aprendizado. Para este feito, contei com o apoio de várias entidades individuais e instituições.

Em primeiro plano agradeço a Allah pela força, hoje e sempre. Aos meus falecidos pais Barron Juma Domingos Pais e Maria Ancha Fumo pelos ensinamentos que permitiram que eu alcançasse este feito, serão sempre a minha fonte de inspiração.

Meu especial agradecimento vai para a minha família, ao meu esposo Andrade, pelo apoio incondicional, aos meus filhos, Ineva, Kachiza e Suneila, vocês são os meus professores mirins, meu alento, minha razão de ser.

Ao meu supervisor, Prof. Doutor Afonso Vaz Vassoa, que com recurso aos seus conhecimentos, pacientemente soube iluminar e me guiar diante da longa estrada percorrida, o meu muito obrigado. Foi um período de aprendizagem profunda e levarei os seus ensinamentos para a vida académica e profissional.

Quero expressar o meu real agradecimento aos entrevistados (Prof. Doutor Celestino Joanguete, Prof. Doutor João Miguel e dra. Lília).

Por fim gostaria de agradecer a todos os meus professores e colegas do curso de Mestrado em Gestão de Mídias Digitais ingressados em 2021, com os quais caminhei e enfrentei dificuldades, e a todos que directa ou indirectamente deram sempre uma força para que alcançasse este relevante propósito.

RESUMO

No presente trabalho, abordou-se a importância da digitalização dos arquivos audiovisuais como recurso para a construção da memória colectiva na TVM (2006-2021). A partir do presente tema, buscou-se mapear a seguinte inquietação: *Qual é a relação que existe entre a digitalização dos documentos audiovisuais e a construção da memória colectiva na TVM?* Inserido em uma abordagem qualitativa, a análise deste trabalho assenta na bibliografia que versa sobre a temática e na regulamentação que circunda o cenário mediático, principalmente na Estratégia Nacional de Migração da radiodifusão analógica para digital, aprovada a 15 de Abril de 2014. Relativamente aos procedimentos técnicos, o presente trabalho encontra-se assente na pesquisa bibliográfica e documental. Seguiu-se também às entrevistas semiestruturadas direccionadas a especialistas com vasto conhecimento do universo empírico e uma profissional de larga escala afecta à mediateca da TVM. Entre idas e vindas, o processo da digitalização dos arquivos audiovisuais na TVM revelou-se nada abrangente, não inclusivo e tão pouco democrático, na medida em que poucos actores participaram desde que a União internacional das Telecomunicações (UIT) estabeleceu os princípios técnicos básicos para a migração da radiofusão televisiva e sonora do analógico ao digital em 2006. A digitalização dos audiovisuais que foram produzidos desde o nascimento da TVM até 2021, altura em que se efectuou a transição televisiva do analógico para o digital, tem assumido um carácter esporádico, nada formal, justificado por dificuldades orçamentais e um misto de descuido. Este cenário cria dificuldades para a criação de conteúdos que exijam o recurso ao património audiovisual e, por conta disso, concorre para o hiato na memória colectiva.

Palavras-chave: Televisão pública; Televisão digital; Digitalização audiovisual e Memória colectiva.

ABSTRACT

In this research, the importance of digitizing audiovisual archives as a resource for the construction of collective memory at TVM (2006-2021) was regarded. Based on this theme, we sought to map the following concern: *What is the relationship between the digitization of audiovisual records and the construction of collective memory at TVM?* Inserted in a qualitative approach, the analysis of this research is based on the bibliography that deals with the topic and the regulations that surround the media scenario, mainly in the National Strategy for Migration from analogue to digital broadcasting, approved on April 15, 2014. Regarding technical procedures, this work is based on bibliographic and documentary research. There were also use of semi-structured interviews focused on specialists with vast knowledge of the empirical universe and an experimented professional working at the TVM media library. Between comings and goings, the process of digitizing audiovisual records at TVM proved to be far from comprehensive, not inclusive and not very democratic, as few actors participated since the International Telecommunications Union (ITU) established the basic technical principles for the migration of television and sound broadcasting from analogue to digital in 2006. The digitization of audiovisuals that were produced since the birth of TVM until 2021, when the television transition from analogue to digital took place, has assumed a sporadic nature, not formal, justified by budgetary difficulties and a mixture of carelessness. This scenario creates difficulties for the creation of content that requires the use of audiovisual heritage and, as a result, contributes to the gap in collective memory.

Keywords: Public television; Digital television; Audiovisual digitization and collective memory.

LISTA DE SIGLAS E ACRÓNIMOS

II G.M – Segunda Guerra Mundial

ATSC- Advanced Television Systems Committee (Comité de Sistemas Avançados de Televisão)

BBC- British Broadcasting Corporation (Corporação Britânica de Radiodifusão)

BFI- British Film Institute (Instituto Britânico de Filme)

CD- Compact Disc (Disco Compacto)

COMID- Comissão Nacional de Migração Digital

DAM- Digital Asset Management (Gestão de Bens Digitais)

DCM- Digital Content Management (Gestão de Conteúdos Digitais)

DMM – Digital Media Management (Gestão de Media Digital)

DVB- Digital Vídeo Broadcasting (Transmissão de Vídeo Digital)

DVB-T- Digital Vídeo Broadcasting- Terrestrial (Transmissão de Vídeo Digital Terrestre)

DVB-T2- Digital Vídeo Broadcasting- Second Generation Terrestrial (Transmissão de Vídeo Digital Terrestre de segunda Geração)

DVD- Digital Versatile Disc (Disco Digital Versátil)

ECM – Enterprise Content Management (Gestão de Conteúdos Empresariais)

EUA- Estados Unidos da América

EXIM – Exportation and Importation

FACIM – Feira Agropecuária, Comercial e Industrial de Moçambique

FIAF- Federação Internacional de Arquivos de Filme

FIAT- Federação Internacional de Arquivos de Televisão

FRELIMO- Frente de Libertação de Moçambique

GABINFO – Gabinete de Informação

HDTV – High Definition Television (Televisão de Alta Definição)

INC – Instituto Nacional de Cinema

INCM – Instituto Nacional de Comunicação de Moçambique

ISDB- Integrated Services Digital Broadcasting (Serviços Integrados de Transmissão Digital)

ISDB-T- Integrated Services Digital Broadcasting Terrestrial (Serviço Integrado de Transmissão Digital Terrestre)

MAM- Media Asset Management (Gestão de Bens Media)

PLP – Physical Layer Pipes

RENAMO – Resistência Nacional de Moçambique

RM- Rádio Moçambique

SADC – Southern Africa Development Community (Comunidade de Desenvolvimento da África Austral)

STBs- Set-Top-Boxes

TDT - Televisão Digital Terrestre

TIC – Tecnologia de Informação e Comunicação

TMT – Transporte, Multiplexação e Transmissão

TVM- Televisão de Moçambique

UIT- União internacional das Telecomunicações

UMATIC – Sistema de Videocassete que emprega fitas de $\frac{3}{4}$ polegadas

UNESCO – United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization (Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura)

USD – United States Dollar (Dólar Norte-Americano)

VHF – Very High Frequency (Frequência Muito Alta)

WCM – Web Content Management (Gestão de Conteúdos da Web)

SUMÁRIO

DECLARAÇÃO DE ORIGINALIDADE.....	ii
DEDICATÓRIA	iii
AGRADECIMENTOS	iv
RESUMO.....	v
ABSTRACT.....	vi
LISTA DE SIGLAS E ACRÓNIMOS.....	vii
CAPÍTULO I.....	1
1. INTRODUÇÃO.....	1
CAPÍTULO II.....	6
2. CONTEXTO DE SURGIMENTO E EVOLUÇÃO DA TELEVISÃO PÚBLICA, DO ANALÓGO AO DIGITAL	6
2.1 Televisão Pública: uma perspectiva de poder e cultura.....	6
2.2 A transição para a TV Digital	13
2.2.1 Padrões da TV Digital.....	18
2.3 A digitalização dos documentos audiovisuais no contexto televisivo	21
2.3.1 Desafios da Digitalização Vs. Regulação	29
2.4 Construção da memória	35
CAPÍTULO III.....	40
3. A HISTÓRIA DOS AUDIOVISUAIS MEDIÁTICOS EM MOÇAMBIQUE: UMA PERSPECTIVA ANALÓGICA E DIGITAL DA TVM.	40
3.1 O INC e projecto Kuxa-kanema: um olhar sobre os audiovisuais	40
3.2 Os audiovisuais produzidos na TVM: perspectiva analógica e digital.	44
3.2.1 Os momentos iniciais da TVM.....	44
3.2.2 TVM a caminho do digital	47

CAPÍTULO IV.....	58
4. METODOLOGIA.....	58
CAPÍTULO V.....	61
5.0 ANÁLISE E INTERPRETAÇÃO DE DADOS	61
5.1 Compreender o cenário da migração digital na TVM, principalmente os audiovisuais	61
5.2 Identificar processos de digitalização do património audiovisual ocorridos durante o período em estudo e seu impacto	64
5.3 Compreender a relação existente entre os documentos audiovisuais e a construção da memória colectiva.....	65
CAPÍTULO VI.....	67
6. CONSIDERAÇÕES E RECOMENDAÇÕES	67
CAPÍTULO VII	69
7. BIBLIOGRAFIA	69
APÊNDICE	74

CAPÍTULO I

1. INTRODUÇÃO

O presente tema resulta de um estudo sobre o contributo da digitalização de arquivos audiovisuais para a construção da memória coletiva: caso da Televisão de Moçambique (2006-2021). As balizas temporais estabelecidas são suportadas pelo facto de a União internacional das Telecomunicações (UIT) ter estabelecido nessa altura que a migração da radiofusão televisiva e sonora devia culminar até 2015. Por sua vez, o ano de 2021 revela-se o ano em que este processo foi implementado em Moçambique, em geral, e na Televisão de Moçambique (TVM), em particular.

As actuais características da TVM têm as suas bases lançadas no período caracterizado pelo Monopartidarismo¹ aliado ao Socialismo, o que, de certa forma, justifica a hegemonia da televisão pública de Moçambique por mais de uma década. Esta possui um acervo documental constituído por fitas magnéticas e documentos impressos e emergiu sob respaldo da Lei nº 2/81 de 30 de Setembro como uma Televisão Experimental (TVE). Tal designação sofreu mudanças a partir da publicação do Decreto nº 19/94, de 16 de Junho, passando a designar-se Televisão de Moçambique, EP (TVM). Inserido numa perspectiva capitalista e multipartidária, esta televisão pública ganhou novas vocações, seus espaços de cultura e memória foram aprimorados, visto que, afinal, seus conteúdos reflectiam não somente os novos momentos do país. As tecnologias de informação e comunicação também influenciaram as mudanças e têm forçado o mundo a migrar para outras formas de trabalhar e produzir os audiovisuais.

A migração digital foi determinada pela UIT² no decorrer da conferência de radiocomunicações realizada entre os dias 15 de Maio a 16 de Junho de 2006, em Genebra, onde, de entre várias decisões, estabeleceu os princípios técnicos básicos para a migração da radiofusão televisiva e sonora do analógico ao digital. Neste cômputo, foi estabelecido que o *swith off* televisivo deveria ocorrer até 17 de Junho de 2015, tal como evidencia o manual de perguntas e

¹ Sistema partidário que só admite um partido político.

² <https://www.incm.gov.mz/index.php/migracao-digital/publicacoes-sobre-migracao-digital/235-brochura-sobre-migracao-digital/file>. Informação colhida no dia 03/10/2022.

respostas lançado em Fevereiro de 2015. A nível regional, aquando do encontro havido em Novembro de 2010, os Ministros do pelouro das telecomunicações e/ou radiofusão da SADC reunidos em Lusaka-Zambia, decidiram adoptar o modelo europeu, designado DBV-T2 e MPEG-4, com excepção do Botsuana que adoptou a ISDB-T.

A nível nacional, a decisão saída da reunião que decorreu em Lusaka foi validada pelo Conselho de Ministros reunido na 44ª sessão ordinária a 7 de Dezembro de 2010 e em 2011 foi criada a Comissão Técnica para a implementação da Migração da Radiofusão Analógica Terrestre para a Digital-COMID³.

Como qualquer projecto, era necessário definir o orçamento para acautelar todas as fases até à transição digital. Desta feita, em 2014, o Governo de Moçambique torna público que o projecto da TDT seria financiado através de um crédito concessionário do EXIM BANK, da China, avaliado em USD 220 milhões a ser executado pela Star times Software Technology da China. Volvidos 2 anos, o mesmo processo é avaliado em USD 156 milhões.⁴

Contudo, procuramos nos inteirar sobre as nuances em volta da digitalização de documentos audiovisuais⁵ nas televisões e sua relação com o poder institucional e cultural. Para além disso, buscou-se também, perceber a relação destes e a construção da memória colectiva.

A ausência de um plano contínuo de digitalização de documentos inviabiliza o acesso à informação e produção de novos conteúdos. Baloi (2019) sustenta que, na TVM, a maioria dos materiais de arquivo de vídeo está em formato analógico e consequentemente o acesso a este material é demorado, para além do perigo da sua degradação. Fora isso, este revela a falta de equipamento compatível para leitura e captação. É sabido que a operação de recuperação do material analógico é onerosa, principalmente para materiais degradados o que não justificaria tamanho investimento.

³ Joanguete 2018, p.15

⁴ Baloi 2019, p.176

⁵ A migração digital dos documentos audiovisuais pressupõe a migração da informação de uma geração de tecnologia obsoleta para outra subsequente, preservando a integridade da informação.

É importante salientar que desde a sua criação, a TVM tem produzido e recebido documentos audiovisuais. E, parte do seu acervo constitui prova e património arquivístico nacional. À medida que o *software* vai evoluindo, também os formatos por ele suportados se tornam alvos de actualização. Neste cômputo, Becker (2010) mostra ser imperioso migrar a informação para outros suportes, pois “contribui para manter os objectos digitais compatíveis com tecnologias actuais”. Manter os audiovisuais sempre actualizados possibilita o acesso à informação e garante a preservação da memória.

Tendo em conta os elementos acima traçados, urge indagar: *Qual é a relação que existe entre a digitalização dos documentos audiovisuais e a construção da memória colectiva na TVM?*

O incremento das tecnologias de informação tem-se configurado um crescente desafio para as demais áreas de conhecimento. Conceber um documento nato digital, tratar, avaliar, gerar instrumentos de gestão e, com base nisto, garantir a produção de conteúdos relevantes e contribuir para a construção da memória individual e colectiva, requer bases de sustentabilidade leccionadas e aprimoradas no decorrer do Mestrado em Medias Digitais, coadjuvadas com os conhecimentos adquiridos no âmbito da formação em Ciências da Informação, vertente arquivística.

No campo académico, cremos que este trabalho contribua, de forma singela, para ampliar os conhecimentos no âmbito da Ciência Comunicacional e Arquivística, na medida em que pode servir de base de estudo para os estudantes das duas áreas de conhecimento acima indicadas, dada a escassez de materiais que versam sobre a digitalização dos audiovisuais em Moçambique. Para além disso, este trabalho pode suscitar debates sobre o processo de migração dos medias televisivos, principalmente dos audiovisuais em Moçambique, tanto a nível nacional assim como internacional.

A nível institucional (TVM), pensamos que esta dissertação desperte sobre a necessidade de se focalizar sobre os audiovisuais e sua cadeia de interesses, exigindo á TVM mais comprometimento e audácia em busca de solução para os problemas que afectam estes suportes, alguns deles em obsolência.

A indagação levantada foi operacionalizada a partir do seguinte propósito geral: analisar o processo de digitalização de documentos audiovisuais na TVM e suas nuances, relacionando-o

com a construção da memória colectiva (2006-2021). Por sua vez, e de forma específica, procurou-se compreender o cenário da migração digital na TVM, principalmente os audiovisuais; identificar processos de digitalização do património audiovisual ocorridos e seu impacto institucional e compreender a relação existente entre os documentos audiovisuais e a construção da memória colectiva, objecto cultural na manutenção do poder.

Portanto, a partir do que se observou empiricamente no terreno, entende-se que a ausência de um processo de digitalização dos audiovisuais ocasiona o acúmulo e a perda de informação patente nos audiovisuais. Percebemos que o processo de digitalização da TVM ora ocorrido não foi abrangente e nem democrático, incorrendo a inviabilizar o processo de construção do poder, da cultura, a visibilidade institucional, bem como a construção da memória colectiva. A ausência de um processo formal de digitalização do património audiovisual é também conotada como uma sombra negra deste processo.

De acordo com as características do nosso objecto de pesquisa, o caminho percorrido para o desenvolvimento da investigação insere-se na abordagem qualitativa. Relativamente aos procedimentos técnicos, seguimos a pesquisa bibliográfica e a pesquisa documental. A primeira consistiu no levantamento de material de carácter científico na forma de livros, revistas e artigos. A pesquisa documental foi efectuada a partir de alguns documentos de carácter primário, de entre eles os Decretos, Resoluções, Diplomas ministeriais, relatórios e outros documentos de trabalho produzidos ou ligados aos actores do nosso universo empírico, principalmente ligados a TVM. As pesquisas acima arroladas foram incrementadas com entrevistas semiestruturadas direccionadas a especialistas com vasto conhecimento do universo empírico e uma profissional de larga escala afecta à mediateca da TVM.

Com o culminar do levantamento e sistematização de dados, a análise de dados foi traçada com base nos elementos lançados no quadro teórico e no quadro empírico. Constituído por 6 capítulos: o primeiro dos quais engloba elementos que esclarecem sobre o problema, hipóteses, justificativa e objectivos. Por sua vez, no segundo capítulo foram lançadas as bases de sustentação deste trabalho o qual se encontra assente nas seguintes palavras-chave: Televisão Pública, Televisão Digital, Digitalização Audiovisual e Memória Colectiva. Por sua vez o terceiro capítulo

mostra os caminhos seguidos que permitiram elucidar sobre os objectivos ora traçados. No quarto capítulo, procuramos transparecer o cenário empírico que circunda o processo de digitalização mediática no país, com particular realce para a digitalização dos audiovisuais na TVM. Resultante do cruzamento de dados entre o quadro teórico e o quadro empírico, o quinto capítulo procura dar *corpus* às nossas inquietações.

CAPÍTULO II

2. CONTEXTO DE SURGIMENTO E EVOLUÇÃO DA TELEVISÃO PÚBLICA, DO ANALÓGO AO DIGITAL

Neste capítulo, foram lançadas as bases de sustentação da nossa pesquisa. Para tal, escolhemos as seguintes palavras-chave: **Televisão Pública, Televisão Digital, Digitalização Audiovisual e Memória Colectiva**. A escolha das mesmas é justificada pelo facto de estas, dentro do seu conjunto e de forma articulada, contribuíram convenientemente para ilustrar o nosso universo empírico.

2.1 Televisão Pública: uma perspectiva de poder e cultura

No presente subcapítulo, buscamos mapear, de forma singela, componentes que consubstanciam, de entre outros e de forma sucinta, o contexto de surgimento e evolução da televisão no mundo, elencando algumas acções que consubstanciam a relação entre as televisões e a afirmação do poder e da cultura.

Como forma de dar ensejo à presente temática, urge compreender a origem do termo televisão. Percebemos que este termo tem origem grega e latina. Contudo, as designações que deram origem a palavra televisão, tal como se evidencia hoje, surgiu no fim do Séc. XIX, aquando da exposição Universal de Paris. O entendimento acima encontra sustentabilidade nos escritos de Gougenheim e d' Hérouville (2003) citado por Ruivo (S/d) os quais referem que Televisão é uma palavra formada em 1900 por “tele”, (do grego *têle* “ao longe”, por extensão “à distância”) e “visão” (do latim *visio* “acção de ver”, “imagem das coisas”). Ainda de acordo com estes autores, a palavra televisão foi inicialmente empregue no sentido geral de “transmissão da imagem à distância”.

A partir de 1913 o termo ganha um uso científico e raro (“conjunto dos procedimentos e das técnicas que permitem a transmissão de imagens após transformação em ondas hertzianas”). O alcance do cunho científico, no princípio da segunda década do séc. XX, denota o estágio embrionário de técnicas e métodos específicos que iriam ombrear o cenário televisivo mundial.

Sua afirmação se consolidou com recurso a conhecimentos de outras áreas de conhecimento. Jesus e Resende (2013) enfatizam que o surgimento da televisão encontra seu alicerce em outros meios de comunicação que surgiram antes dela, são eles o rádio e o cinema. Percebe-se que cada um destes media contribuiu para o surgimento e crescimento da televisão, cada um a sua medida. Do cinema, buscou-se a reflexão no som e imagem. A rádio, por sua vez, permitiu receber as ondas e transformá-las em som e imagem. A união dos conhecimentos adquiridos pela televisão agregou mais valor e robustez à televisão diante dos outros medias (cinema, rádio, jornais e revistas) por agregar texto e publicidade.

Importa realçar que os atributos das televisões foram se evidenciando no seu devido tempo, o que contribuiu para ampliar o seu escopo de actuação. Santos e Luz (2013) referem que a televisão “[...] se estabeleceu como um grande veículo de massas por trazer consigo informação noticiosa e informação cultural”

No âmbito das pesquisas sobre os momentos que marcaram a evolução televisiva, percebe-se que esta partiu do preto e branco especialmente direcionada para moldar mentes, para uma perspectiva de televisão com características capitalistas. Ruivo (S/d) enquadra as televisões como “o conjunto de actividades relativas à produção e à difusão de programas por meio de técnicas (televisão pública/privada, programas de televisão, televisão digital de terra, etc.)”. Inicialmente concebido a preto e branco, a televisão foi sofrendo transformações ao longo do tempo, e um dos momentos prende-se com a chegada da televisão a cores, por volta de 1936, aquando da coroação do Rei Jorge VI, na Inglaterra, através da BBC (*British Broadcast Corporation*) (SANTOS e LUZ, 2013). Daí para a frente, a televisão a cores foi recrudescendo, tendo registado um revés por conta da interrupção das transmissões decorridas pela força da II Guerra Mundial.

Grande parte dos sistemas de televisão do mundo nasce sob a égide estatal e naturalmente dependentes do Estado, excluindo, de entre outros, os dos EUA. Rocha (2006) explica que o modelo Norte-americano segue uma vertente comercial diferentemente de outros países da Europa Ocidental e “era caracterizado por objetivos pedagógicos de oferta de programas, preferencialmente financiado através de impostos e uma relativa autonomia de gestão”

Os modelos e características seguidos pelas televisões sejam elas públicas ou privadas, acrescidos à união das televisões e a indústria electrónica, possibilitaram a produção massiva de televisores para a edificação de um império. Na perspectiva de Bressan Júnior e Moraes (2021), a união de esforços entre a indústria electrónica e o mundo televisivo permitiu “a ligação igualitária entre ricos e pobres, jovens e velhos, rurais e urbanos, entre os cultos e os menos cultos”.

Depreendemos que a união entre o mundo televisivo e a evolução eficiente e eficaz da indústria electrónica contribuíra, rapidamente para a produção massiva dos aparelhos de televisão e para alicerçar cada vez mais o seu compromisso junto da sociedade.

Ao se referir sobre a missão e valores das televisões públicas, Baloi (2019) indica que televisão pública é, em princípio, acessível a todos, privilegia o interesse geral em detrimento dos interesses particulares. Agregada a esses elementos de carácter colectivo e abrangentes, este autor refere que as televisões públicas têm por missão:

Dirigir-se à sociedade no seu conjunto, a todos os públicos e não a determinados “alvos” particulares. Ela é a televisão de todos os cidadãos, do público visto em todos os seus componentes. [...]. Presta atenção particular à vida nacional, regional, aos assuntos da juventude, da família, das crianças e das pessoas idosas ou isoladas (BALOI, 2019).

O olhar das televisões públicas direcciona-se a assuntos peculiares da sociedade em diferentes vertentes, sem olhar para a cor, raça, etnia, classe social e mais. Ademais, o acesso à tamanha informação ocorre sem que o cidadão tenha que sair de casa. De acordo com Kellner (2001):

[...] os indivíduos são submetidos a um fluxo sem precedentes de imagens e sons dentro de sua própria casa, e um novo mundo virtual de entretenimento, informação, sexo e política está reordenando percepções de espaço e tempo, anulando distinções entre realidade e imagem, enquanto produz novos modos de experiência e subjetividade (KELLNER, 2001).

Do entretenimento á política, da realidade á subjetividade, o certo é que a televisão foi ocupando cada vez mais notoriedade, espaço de atuação e agregando cada vez mais qualificações. Esse conjunto de atributos, na perspectiva de Orozco (2000), surgem pelo facto de a “televisão ser, simultaneamente várias televisões: uma televisão-instituição, uma televisão-meio, uma televisão-

cultura, uma televisão-linguagem, mas sobretudo uma televisão-mercado e uma televisão-política”.

Levando em consideração as diversas designações que as televisões podem assumir, elegemos a perspectiva cultural e política, na medida em que estas contribuem para trazer lucidez aos propósitos traçados neste trabalho.

Portanto, olhar a televisão sob um ângulo político, remete-nos aos primórdios da humanidade, porquanto a luta pelo poder com recurso à informação sempre se fez sentir, desde os tempos remotos. Cardia (2008) remete-nos ao séc. I a.C. e salienta que “Júlio Cesar fazia uso dos seus proclames, fixados no fórum Romano para dar ciência de seus éditos”. O Séc. XX foi o período considerado como o momento em que o exercício de poder com recurso à partilha de informação e ao uso de proclames, de jornais, revistas e panfleto recrudesciu. Mais tarde, “o governo passou a usar massivamente os meios de comunicação de massa (rádio, televisão) e "atingiu o clímax " nos regimes ditatoriais soviético e hitlerista (CARDIA, 2008).

Contundo, entende-se que os meios de comunicação de massa contribuíram para galvanizar e empoderar a vida política e os actores políticos junto das sociedades, tornando as televisões um elo entre o governo e a sociedade. Mais adiante, já na década de 50, um pouco depois da II G.M, diante do momento crítico que se vivenciava, a relação das televisões e o poder se tornaram mais acirrados, elevando as televisões a uma situação de poder absoluto.

Relativamente ao ponto anterior, Busetto (2005) sustenta o seguinte:

A noção de poder absoluto da TV, portanto, não surgiu de reflexões mais amadurecidas sobre o preciso papel e importância do novo meio no mundo político, mas em decorrência do momento histórico: a volta total das eleições no mundo ocidental pós 1945. (BUSETTO, 2005)

A busca de acções que denotam elo entre as televisões e o mundo político foi prosseguindo e, desta feita, identifica-se a morte do então presidente Kennedy a 22 de Novembro de 1963 e a transmissão das suas exéquias fúnebres. Este acontecimento contribuiu para despertar a opinião pública mundial sobre a importância política que a televisão poderia desempenhar nos países devido aos altos níveis de audiência observados.

A reordenação de percepções ligadas á política no seio das televisões foi transpondo espaço e fronteiras, porquanto quase tudo era mediado pelas televisões. Machado (1990) citado por Muchisse (2021) refere que "nada mais lhe pode ser exterior, pois tudo o que acontece e que de alguma forma pressupõe a sua mediação, acontece, portanto, para a TV". A forma como as televisões são usadas para veicular assuntos considerados importantes e a crescente aceitação por parte da sociedade deixaram os políticos cada vez mais convictos das maravilhas deste meio.

Entretanto, por detrás dessas maravilhas concorrem, de entre outros, o jogo psicológico usado para veicular determinados assuntos. Busetto (2005) apropria-se da fala de Jeanneney (1996) e explica que essa excessiva relação "deve-se à relação psicológica que o político mantém com a TV, uma vez que o meio não apenas transmite o discurso político, mas, também, implica o seu narcisismo, sua imagem aos olhos dos outros, em uma actividade de permanente sedução".

Outrossim, existem agentes sociais que se opõem massivamente ao açambarcamento e manipulação dos políticos que com recurso a arma arquitetónica (TV) procuram impor seus preceitos. Diante desta situação, torna-se necessário estabelecer o equilíbrio. Ao abordar sobre os modelos dos sistemas mediáticos discutidos por Hallin e Mancini, Baloi (2019) constatou o seguinte:

Os processos políticos condicionam o tipo e a estrutura da media bem como a sua funcionalidade, e é cada vez mais evidente nos processos democráticos que a media ocupa um espaço de relevo condicionado não raras vezes, á conduta social. (BALOI, 2019)

Percebe-se que a democracia não flui como um único indicador para garantir equilíbrio e interdependência entre o poder político e os media na relação de coexistência social. A interdependência e os altos níveis de analfabetismo são apontados como indicadores do desequilíbrio entre o poder, os media e a sociedade. Tal ilação encontra entendimento nos contributos de Baloi (2019) que indica que a interface entre a média e a democratização deve respeitar múltiplas dimensões, como culturais, políticas, económicas e tecnológicas. Refere ainda, que para os países com índices maiores de analfabetismo, tal é o caso de alguns países de África, as questões de interdependência se mostram desequilibradas.

Portanto, torna-se crucial amenizar o índice de analfabetismo e outros indicadores, com vista a reduzir o poder exacerbado dos medias nas sociedades em vias de desenvolvimento para garantir a construção de uma cultura que reflete os ensejos das sociedades.

Partindo de posicionamentos trazidos por alguns autores que versam sobre a cultura, percebe-se que esta tem sido alvo de mudanças e com o tempo foi ganhando várias acepções. De acordo com Pires (2004) citado por Costa (2018), cultura “deriva filologicamente de processos agrícolas de cultivar o solo e aumentar a fauna e a flora”, termo inerente a ideia de mudança e de transformação.

O surgimento do conceito “cultura” tem forte influência francesa. Ao se debruçar sobre as origens do termo, Sousa (2021) citando Bauman (2011) indica que o conceito surgiu da iniciativa dos reis, sendo que na França o termo francês "culture" emergiu como:

Um nome colectivo para os esforços do governo no sentido de promover o aprendizado, suavizar e melhorar as maneiras, refinar o gosto artístico e despertar necessidades espirituais que o público até então possuía, ou não tinha consciência de possuir. (SOUSA, 2021)

O termo cultura reflete a necessidade de aperfeiçoar e uniformizar as maneiras. Impulsionar e difundir a criatividade além-fronteira conduziu a um novo termo, o de “cultura popular”. Nestes termos, Costa (2018) afirma ser através da cultura que o poder exerce pressão sobre o público, uma cultura que muitas vezes é consumida passivamente, em que os consumidores não têm a percepção do intento político que se esconde nas suas produções.

Sousa (2021) referencia McQuail (2003) que explica que “os medias de massas são os grandes responsáveis pela cultura de massas⁶ nas sociedades actuais, mas há também quem actualmente denomine esta cultura como cultura popular. Esta última é vista como uma produção que providencia um escape à realidade do indivíduo, retratando uma utopia desejável, tal é o caso da cultura americanizada que vem se espalhando no mundo desde o início dos anos 50. (COSTA, 2018 apud STOREY, 2000)

⁶ A cultura de massas pode ser compreendida como uma fabricação manipulativa. In Costa (2018).

As políticas por detrás da cultura americanizada visam difundir e capitalizar a mesma. Para Miguez (2011) citado por Bezerra e Santos (2019) exceção cultural, faz parte de “um gigantesco mercado que, dominado por grandes conglomerados de produção e distribuição de conteúdos culturais, funciona em escala global e movimenta cifras astronómicas” (IDEM, 2011).

Para consolidar o posicionamento acima, que dá conta da capitalização cultural nos medias, evocamos Sousa (2021) citando McQuail (2003) que crê que a cultura popular corresponde a um “produto híbrido de inúmeros e infinitos esforços para uma expressão num idioma contemporâneo, visando alcançar as pessoas e captar um mercado (..)”. O facto de a televisão ter-se tornado o meio de maior alcance sem distinção de classe social levou à uma situação em que as apetências culturais se tornam abrangentes e sem distinção de classes sociais ou faixa etária.

Contudo, a presença de uma televisão no seio de uma sociedade carece de aprovação, tanto na relação de poder bem como de cultura. Rincón (2002) citado por Rocha (2006) acrescenta que a aceitação depende de como as instituições televisivas fazem o seu trabalho, e esclarece o seguinte:

Sua acção cultural é diluída na medida da presença da família, da escola, da religião, da tradição cultural, dos partidos políticos, das formas do governo, dos costumes de ética quotidiana da comunidade. Uma sociedade não é um efeito televisivo, é o tecido construído por um todo social, a televisão é uma destas instituições produtoras de sentido. (RINCÓN, 2002)

A televisão se encarrega de conduzir, moldar o tecido social para uma vertente por si instituída; porém, veicular práticas culturais, de maneira visível nos medias televisivo, contribui para a manutenção da cultura local, nacional, regional e tem contribuído para unir comunidades e sociedades. Tendo em conta que a instituição “televisão pública” figura no centro de atenção dos poderosos, pode-se dizer que a cultura pode ser usada, também, como um objecto de manipulação do poder.

2.2 A transição para a TV Digital

Este subcapítulo procura mapear antecedentes (acções) que contribuíram para a transição da TV analógica para o ambiente digital em um contexto no qual a realidade das televisões análogas já não respondia às inquietudes sociais e não faziam jus ao incremento tecnológico do momento.

Contrariamente à TV analógica, a TV digital carrega uma imensidão de vantagens, do ponto de vista institucional, qualidade, produtos e acesso à informação. O Relatório de Regulação das Comunicações (2019) indica que a televisão veiculada por equipamento digital possibilita transmitir sinais com ganhos de qualidade de áudio e vídeo, aumentando a quantidade de programas de TV e novas oportunidades de serviços.

Antes de avançar para discutir sobre o leque de vantagens que a televisão digital confere, torna-se importante recuar e compreender, de forma singela, alguns antecedentes da nova forma de fazer televisão. Na busca de entendimento sobre as primeiras discussões sobre a TV digital, recorreremos a Santos e Luz (2013) que, com o seu saber, realçam que a implantação e estudos sobre a TV digital no mundo começaram em meados de 1950. Mais adiante, as autoras acima buscam, a partir de Bolão (2004), explicar que a televisão digital se originou das pesquisas com a televisão de alta definição *high definition television* (HDTV) na década de 1980.

Por sua vez, Moura (2006), citando Sâmia (2003), esclarece que “até meados da década de 1980, a possibilidade de difusão digital de televisão era considerada uma realidade muito longe de ser alcançada”. Para este autor, a justificativa principal era de que se necessitava de taxas de transmissão consideradas elevadas, entre 108 a 207 Mbits para não ser necessário o uso da codificação, facto que fora minimizado com a evolução tecnológica alcançada em 1991, o que possibilitou cada vez mais viável a compressão.

No âmbito dos estudos para melhorar as técnicas e procedimentos das televisões, em 1987 (volvidos 7 anos de pesquisa) os Estados Unidos da América entraram nessa competição, porém com a ideia de desenvolver essa tecnologia sobre um sistema digital e não analógico. À semelhança

do que acontece com alguns inventos mundiais, nesta empreitada, os Estados Unidos foram os pivôs da transmissão de uma imagem saída de uma TV Digital. Moura (2006) remete-nos ao derradeiro período em que tal intento ocorreu ao referir que a introdução da Televisão Digital nos Estados Unidos da América (EUA) teve início em 1998, sob o respaldo da *Advanced Television Systems Committee* (ATSC), um dos actores do processo de migração, responsável pela eleição do padrão adoptados nos EUA. Contudo, este organismo optou pela escolha em simultâneo da televisão digital e a televisão de Alta Definição (HDTV), desembocando na necessidade dos consumidores americanos de adquirir novos receptores.

A possibilidade de adquirir novos receptores e conversores denominado set-top boxes⁷, em Dezembro de 1998 possibilitaram os americanos a desfrutar das novidades por esta plataforma comunicacional. (PIVETA e SOUZA, 2011).

Desfrutar das novidades acima aclamadas exige recursos financeiros, humanos e envolve vários actores sociais. Angeluci e Castro (2010) apontam alguns desses autores que são compostos pela academia, o governo, empresas e audiências. Isso justifica o facto de os países aderirem, cada um a seu tempo e momento ao chamado da União Internacional das Telecomunicações (UIT⁸). Foi durante a conferência de radiocomunicações realizada entre os dias 15 de Maio a 16 de Junho de 2006, em Genebra, que a UIT estabeleceu que o *switch off* (apagão) devia decorrer até Junho de 2015⁹. Um conjunto de princípios técnicos básicos foram traçados com vista a garantir a transição da radiofusão televisiva e sonora, do analógico ao digital.

O leque de condicionalismos exigidos para a transcrição não era de alcance de muitos países. Por essa razão, alguns países anteciparam ao chamado da UIT, outros cumpriram o prazo delimitado e outros nem tanto. A título de exemplo, estão a “Austrália, a Finlândia e a cidade de

⁷Set-top boxes é um aparelho que, instalado na televisão, permite a conversão do sinal analógico em sinal digital. Ou seja, com ele não é preciso comprar um novo aparelho de TV com o decodificador acoplado.

⁸ <https://www.incm.gov.mz/index.php/migracao-digital/publicacoes-sobre-migracao-digital/235-brochura-sobre-migracao-digital/file> Informação colhida no dia 03/10/2022.

⁹ In, Manual de perguntas e respostas lançado pela Comissão Nacional para a Migração Digital, em Fevereiro de 2015. <https://www>. Consultado a 3/10/2022.

Berlim em 2002; Na Itália, na Holanda e no Japão em 2003 e em países como a França e alguns outros em 2005”. (SOUSA ET ALL, 2011)

A nova realidade televisiva moldou seus preceitos, técnicas e sua nomenclatura. De Melo (2000) apud Moura (2006) conceitua TV digital como:

Um sistema de radiofusão televisiva que transmite sinais digitais. É um sistema mais eficiente, no que diz respeito a transmissão dos sinais, pois na transmissão analógica cerca de 50% dos pontos de resolução de uma imagem se perdem e, portanto, apenas metade deles são recebidos nos lares (MOURA, 2006 citando DE MELO, 2000).

Ao referir sobre o redimensionamento das televisões, no quadro da migração, entende-se que a televisão digital imprimiu uma nova forma de comunicar ao introduzir novos preceitos e alavancar os já existentes. Santos e Luz (2013) acrescentam que a TV Digital possibilita melhorar a qualidade de imagem, passando a ser activa e permitindo que os tele-internautas¹⁰ intervenham na maneira de realizar as matérias e no conteúdo. A possibilidade de produzir conteúdos diversificados e em vários formatos torna-se possível pois “a TV em Alta Definição é bem mais densa e possui na tela cerca de seis vezes mais informação que a analógica”. (TEIXEIRA, 2008)

Portanto, percebe-se que a transmissão digital garante uma resolução nítida, á partir da codificação da informação em sequências binárias compostas de (0 e 1), contribuindo não somente para a melhoria da qualidade da imagem e do som, bem como para o melhor aproveitamento do espectro¹¹. A vantagem da TV Digital anteriormente indicada remete a possibilidade de interatividade¹² e multiprogramação. Este último é visto por Cardoso (2010) citando Ferraz (2009) como um dos principais atrativos no quadro da TV Digital e,

Caracteriza-se pela possibilidade de transmissão simultânea de múltiplos conteúdos em um mesmo canal de TV, graças à capacidade de compactação de dados de áudio, vídeo, dados e *software*, encapsulados e inseridos em um

¹⁰ Aquele que assiste a TV navega na internet e se vê na interatividade. In Santos e Luz (2013)

¹¹ O espectro de frequências radioelétricas é um recurso natural, escasso e constitui domínio público do Estado (Artº 23 nº 1- Lei de Telecomunicações). Relatório%20de%20Regulação%20das%20Comunicações%202019%20_PT_ENG.pdf – Consultado em 03/10/ 2022

¹² Relação que se estabelece entre o campo da produção e da recepção, onde os atores sociais passam a interagir, em diferentes níveis, com os produtores e/ou editores audiovisuais digitais, podendo participar, comentar ou mesmo produzir conteúdos para enviar a uma empresa. Até bem pouco tempo a interatividade analógica era restrita e a interatividade digital, aos computadores e rádio. Actualmente inclui a TV digital, os celulares e os videojogos e rede. (CASTRO 2012)

protocolo de transporte podendo ser compreendidos pelo receptor que possua o mesmo protocolo, assim como acontece com a internet (CARDOSO, 2010).

Para acrescer às inúmeras vantagens até então indicadas, recorreremos a Santos e Luz (2013) que enfatizam que, com a migração digital, as edições deixam de ser lineares¹³, passando a ser não-lineares, contribuindo para o aumento de oferta de programas televisivos e possibilidade de redução de custos.

Na mesma senda, Miguel (2015) apoia-se na fala de Leiva (2008), o qual destaca que a migração digital contribui de entre outros, para:

Uma forte diminuição potencial dos custos, mediante a eliminação de fases de cadeia de valor e sua consequente não mediação; o incremento de oferta em termos de quantidade e qualidade; a redução de barreiras de entrada, acompanhadas de novas oportunidades de promoção e venda para pequenos e médios actores; a aparição de novos modelos de negócio e melhores vias de rentabilização de custos; a possibilidade de uma melhor remuneração dos criadores e *barateamento* simultâneo dos preços (MIGUEL, 2015).

Considerado um grande projecto, porém, muitas vezes tem-se revelado um tanto ou quanto instável. Tal insegurança prende-se pelo gigantesco orçamento preciso para efectivar a transição. Outro factor prende-se com a dificuldade do público em aceitar o novo cenário televisivo, revelando resistência à mudança, ocasionada por falta de informação sobre as intenções do governo. Este, busca entendimento em Blundell, e outros para trazer entendimento sobre o termo regulação da digitalização e ressalvam o seguinte: “No cômputo geral, o termo regulação é utilizado como observação acerca das intenções dos governos- impulsionados por uma variedade de razões, promulgar normas, seja por meio da legislação ou por decisões administrativas.” (IDEM)

As questões de conformidade relativas à transição do análogo para o digital devem incidir sobre as infraestruturas, recursos financeiros, os audiovisuais, os recursos materiais e os conteúdos.

¹³ Também chamada de navegação não linear, onde o acesso às informações pode ser realizado pela internet usada na internet digital, permitindo novas informações no mesmo programa. (CASTRO 2012)

Ademais, Baloi (2019) mostra ser necessária a coexistência dos diferentes actores internacionais e transnacionais maximizando o interesse de cada um.

Convidamos Mário (2017) que explica que a regulação do sector da televisão deve interligar diferentes mercados e actividades, abrangendo 3 grandes áreas, a saber:

- Regulação de conteúdos - assegurando a qualidade e a diversidade da programação;
- Regulação económica - mantendo os equilíbrios entre os interesses dos públicos e o desenvolvimento da indústria e da televisão;
- Regulação técnica - controlando a compatibilidade de normas técnicas, de forma também a permitir novas tecnologias de transmissão que beneficiem os telespectadores.

O conjunto de acções levantadas pelo autor supracitado são complementadas por um leque de exigências que visam garantir maior sustentabilidade para o processo de transição digital. A regulação deve suportar modelos que destacam a independência editorial e programática, um pluralismo que se assenta em 3 níveis: público, comercial e da comunidade. Assegurar a qualidade requer compreender as necessidades do público e a evolução tecnológica. Significando adoptar novos *softwares*, sempre que se mostrar necessário.

A partir do quadro abaixo, pretende-se demonstrar a qualidade que se pode alcançar ao respeitar os pressupostos televisivos acima mencionados. As transformações entre o mundo analógico e digitais relativas ao espaço/lugar; conteúdos; documentos; mundialização da cultura; medias e relações sociais induziu (de certa forma) á tabela concebida por Angeluci e Castro (2010) e por nós moldada.

Transformações	Mundo Analógico	Mundo Digital
Espaço/Lugar	Presença em um só lugar, marcado geograficamente por fronteiras.	Pode-se estar em “vários” lugares, sem sair de um determinado lugar geográfico.
Espaço/Lugar	Visualização do que estava ao nosso alcance.	As diferentes plataformas tecnológicas permitem visualizar virtualmente tudo o que esteja na nuvem.
Espaço/Lugar	Relações pessoais ou profissionais presenciais.	Relações pessoais ou profissionais ocorrem presencialmente e no plano virtual.

Conteúdos	Oferecidos apenas pelos meios de comunicação.	Conteúdos oferecidos pelos meios de comunicação e com recurso aos Blogs, Páginas Web, Twitter e mais/
Documentos e Conteúdos	Restrito ao espaço analógico e oferecido em formato papel ou audiovisual.	Disponíveis em formato análogo e digital com possibilidade de recuperação instantânea em qualquer ponto do globo.
Mundialização da Cultura	Desaparecimento de culturas oprimidas por outras.	As culturas estão cada vez mescladas, mantendo as características locais e identidade.
Mídias	Restritas aos medias impressos (jornais e revistas), rádio, TV e cinema	Além das medias tradicionais existem os medias digitais <i>on line</i>
Mídias	Várias empresas de comunicação	Convivência entre os medias visibilidades e produção de conteúdos pelas audiências.
Produção do conhecimento	Restrita a intelectuais e professores	Ampla participação do público através de redes sociais, bibliotecas virtuais, ou enciclopédias como Wikipédia
Relações Sociais	Individualismo X solidariedade no mundo presencial	Individualismo X solidariedade ampliadas no mundo virtual
Relações Sociais	Restrita a experiência pessoal	Ampliada no mundo virtual com as redes sociais, os novos afetos

Fonte: Angeluci e Castro (2010)

Mediante o quadro acima ilustrado, denota-se que a nova forma de fazer televisão direcionou as relações sociais e relações entre os medias para uma outra direcção, mais complexa, de menos contacto físico, porém abre-se a faculdade de interferir na produção de conteúdos. Outrossim, mostra-se relevante elencar o conjunto de vantagens na perspectiva cultural, na medida em que possibilita a produção de conteúdos locais e a manutenção da identidade.

2.2.1 Padrões da TV Digital

A ordenação digital assenta-se em 3 principais padrões basilares, a saber: DVB (*Digital Vídeo Broadcasting*), ISDB (*Integrated Services Digital Broadcasting*) e ATSC (*Advanced Television Systems Committee*).

O padrão DVB é voltado para uma utilização mais eficiente do espectro através de técnicas modernas de modulação e transmissão de sinais, mas com ênfase na utilização de aparelhos receptores com o formato tradicional 4x3. (ZUFFO, 2001 apud MOURA 2006)

Os estudos sobre os marcos que antecederam o surgimento do DVB remetem-nos à obra divulgada em 1984, o livro verde denominado “televisão sem fronteiras”. De acordo com Fernandes e Brito (2017), esta obra fazia menção a: “Importância das transmissões televisivas, e também de rádio para a integração da Europa, bem como algumas diretrizes para a formação de um mercado audiovisual comum e democrático”. (IDEM, 2017)

Garantir elementos consubstanciais que possibilitassem a convergência digital, inclusive a regulação direcionada aos audiovisuais; constituir um factor de integração na União Europeia e além-fronteiras, era considerado um dos propósitos principais. Tal intento foi alcançado em 1997, aquando da publicação do «Livro Verde da Convergência».

Com o tempo, as características iniciais dos padrões foram melhoradas. Fernandes e Brito (2017) indicam que o padrão Europeu DVB passou por actualizações, pelo que passou a denominar-se Digital Vídeo Broadcasting- Terrestrial (DBV-T) e actualmente Digital Vídeo Broadcasting- Second Generation Terrestrial (DVB-T2). Este último considera como recepção não apenas antenas externas e STBs, mas também diferentes tipos de receptores fixos e móveis.

O DVB-T2 oferece maior robustez, flexibilidade e pelo menos 50 % mais eficiência que a sua versão anterior. Para além disso, transmite dados digitais de áudio, vídeo e outros, comprimidos em PLPs (*Physical Layer Pipes*). Aprovado em 2008 e registado em 2009, o DBV-T2 contribuiu para facilitar as transmissões e potenciar os serviços numa perspectiva exclusivamente digital. Por sua vez, Denicoli (2011) traz um outro contributo com relação a diferença entre DBV-T2 e anteriores versões. De acordo com este autor, a diferença se situa na maior capacidade de otimizar o canal de transmissão, possibilitando o envio de um número maior de dados do que o DBV-T, para um mesmo canal de UHF ou VHF. Pode-se dizer que tem maior “eficiência espectral”, característica primordial para transmissões terrestres em HD.

No leque de padrões que mais se fazem sentir, figura o padrão Japonês, ISDB. Este padrão é voltado para uma utilização mais eficiente do espectro usando técnicas modernas de modelação e transmissão dos sinais, mas com ênfase na utilização de aparelhos receptores com formato tradicional. Fernandes e Brito (2017) realçam que o padrão japonês aprendeu com o que os concorrentes apresentavam. Para além disso, indicam que houve mudanças, tais como:

A sua intolerabilidade com as demais plataformas. Este teria a chamada “comunidade” com padrões internacionais, e seria mais portátil, móvel, com uso eficaz do espectro. Apresenta tanto propriedades HDTV (TV em alta definição) quanto multi-SDTV (TV comum) (FERNANDES E BRITO, 2017).

Entretanto, Zufo (2001) citado por Moura (2006) refere que o ISDB (padrão Japonês) não funciona apenas como um meio de recepção de imagens em tempo real, mas como um sistema bidirecional, provendo recursos para o usuário escolher uma de entre várias fontes de imagem (múltiplas câmaras), usando também as técnicas de modulação do padrão. A tecnologia japonesa foi adoptada por poucos países: países da América do Sul, Japão, Filipinas e Tailândia (BALOI, 2019).

O sistema ISDB-T pode ser considerado uma evolução do sistema DBVT, na medida em que “foram acrescentadas algumas particularidades com o objectivo de melhorar o seu desempenho usando o mesmo sistema de múltiplos portadores, modulação OFDM e inserção de intervalo de guarda” (FERNANDES E BRITO, 2017).

No tocante às diferenças entre o padrão Europeu e o padrão Japonês, evocamos Baloi (2019) que avança realçando que o DBV-T2 cobre de igual modo os usos fixos quanto móveis. Para além disso, o “O DVB-T2 é muito mais robusto que o ISDB-T; o primeiro tem uma caixa de redução de custos, incluindo eletricidade. O DBV-T2 também é bom em telefones móveis, incluindo a uma velocidade mais alta de 134 Km/h” (BALOI, 2019) apud (SIEBERT citado por SUNDAY STANDART, 2013, Set 29). Suas designações acessíveis o tornaram o padrão mais popular a nível global.

O padrão Americano ATSC é desenvolvido no início do ano 90 pela *Grand Alliance* (Um consórcio de empresas de eletroeletrónicos). Por sua vez e segundo o autor Zufo (2001) apud Moura (2006), acima indicado, o padrão ATSC prevê uma maior interoperabilidade entre os actuais sistemas analógicos (seja PAL-M ou NTSC) com a futura transmissão digital, podendo utilizar no formato tradicional 4x3 ou no formato HDTV (16x9).

O sistema americano ATSC foi introduzido nos Estados Unidos em 1998 e adoptados no Canada, Argentina, Taiwan e Coreia do Sul. Tem como principal característica ser monoportadora (portadora única) e foi desenvolvido para operar com largura de faixa de canal de MHz. O sistema

ATSC possui uma taxa de dados de 19,3 Mbps dentro de um canal padrão de VHF/UHF, considerado um sistema de TVD flexível (FERNANDES E BRITO, 2017).

A nova versão do padrão Norte-Americano ATSC, denominado ATSC 3.0 foi desenvolvida com o propósito de prover serviços baseados em *wireless*, para além da transmissão convencional da televisão. Podendo, de acordo com Fernandes e Brito (2017), incluir oportunidades de as emissoras terrestres enviarem serviços de conteúdo híbrido para receptores fixos e móveis sem interrupção.

2.3 A digitalização dos documentos audiovisuais no contexto televisivo

No presente subcapítulo recuamos no tempo para compreender o contexto de surgimento dos arquivos e seus suportes, na medida em que os documentos audiovisuais figuram como objecto de estudo da arquivística. Assim sendo, e com base no entendimento de Paes (2004), buscamos, em primazia, entender o conceito de documento.

De acordo com esta autora, documento é o “registro de uma informação independentemente da natureza do suporte que a contém.” Portanto, o conceito de documento caminha junto com o conceito de arquivo. Este último desponta com o surgimento da escrita há 4.000 a.C. e consolida-se (de acordo com os nossos objectivos) em 2 grandes momentos: A Revolução Francesa e a teoria das 3 idades.

Ao se referir sobre o impacto da Revolução Francesa para os arquivos, Ribeiro (2011) insta que estes sofreram o efeito modelador da viragem estrutural ocorrida no processo histórico, com particular destaque para as implicações político-ideológicas, institucionais e jurídico-administrativas. Tais implicações fizeram-se sentir nos mais variados sectores: no cômputo arquivístico, os chamados arquivos históricos (serviços públicos) surgem ao serviço da memória do novo Estado-Nação e formalizam-se, pela primeira vez, o propósito de liberalização do acesso aos arquivos pela generalidade da população. À par disso, o Estado assumiu a responsabilidade com relação aos arquivos por si produzidos.

Assim, o advento da II G.M contribuiu para a produção exponencial dos documentos na Administração pública. Contudo, mais eventos históricos contribuíram para incremento de documentos naquela altura. Bellotto (2005) evoca a evolução tecnológica, a complexidade dos sistemas burocráticos, o aumento das necessidades administrativas, jurídicas e científicas como fenómenos que contribuíram também para instaurar o caos documental na altura.

Nesta perspectiva, arquivo figura como um conjunto de documentos produzidos ou recebidos por qualquer instituição ou indivíduos de qualquer época e forma que, independentemente da natureza ou do suporte de informação, são acumulados e conservados em razão do seu valor. Paiva (2016) busca suporte em Cunha e Cavalcante (2008), que conceituam suporte como "material empregado pelo homem para fixar e transmitir seu pensamento". Ressalta ainda, que os suportes de informação¹⁴ ou os suportes materiais ou ainda os suportes documentais foram usados para guardar informações para gerações vindouras.

Ao conceituar o suporte e seus desdobramentos, importa recuar no tempo e rebuscar alguns suportes que fizeram parte da história dos arquivos. Carli (2013), citando Yamashita e Paletta (2006), revela que foram vários os suportes utilizados para disseminar o conhecimento humano: “pedras, ossos, placas de bronze, tabuletas de argila ou cera, papiros, pecas de linho, seda, pergaminhos, fotografias e papel tal e qual o conhecemos hoje”

As novas tecnologias de informação e comunicação têm impulsionado, de forma célere, o surgimento de novos suportes. Yamashita e Paletta (2006) apud Carli (2013) elencam um leque de novos suportes ocasionados pelas novas tecnologias: “[...] discos, fitas magnéticas, disquetes, microfilmes, dvds, cds, fitas de vídeo (e mais recentemente, pendrive, bancos de dados e arquivamento em nuvens”.

O novo paradigma informacional e novos suportes impõem aos arquivistas (enquanto gestores de informação) a um enorme desafio. Tal desafio prende-se com a preservação e conservação de documentos (nato digitais) armazenados na nuvem.

¹⁴ Tem as funções de transmitir, preservar e transmitir informações. PAIVA (2016); Um olhar sobre os suportes de informação: mineral e vegetal

Tendo em conta as características do nosso objecto de estudo, nos cingiremos aos audiovisuais, aqueles que agregam áudio, imagem e texto. Frisamos anteriormente que os documentos audiovisuais são também, alvo de estudo dos arquivos. Contudo, o seu reconhecimento como documento de arquivo revela ser recente. Silva (2013) afirma que o reconhecimento dos audiovisuais “é fruto tanto da evolução dos suportes (desde o advento das técnicas cinematográficas até as medias digitais)” bem como a massificação e difusão dos audiovisuais em organizações e televisões. Para além dos acima indicados, indica um terceiro motivo que se prende com a proximidade que os audiovisuais têm com os documentos textuais (SILVA, 2013).

De acordo com Camargo (s/d) a teoria arquivística admite, no entanto, géneros diversos¹⁵, e é preciso entender, em primeiro lugar, os critérios que distinguem os documentos textuais dos não textuais. Nesse sentido é possível distinguir a palavra escrita (texto) dos registos em que predominam o som, a imagem e suas combinações, permitindo a utilização de variantes como documentação textual, audiovisual, sonora e iconográfica (CAMARGO, S/D).

Relativamente aos audiovisuais, Camargo (s/d) apud Dicionário brasileiro de terminologia arquivística (2005) situa os audiovisuais como:

Reunião de espécies documentais que se assemelham por seus caracteres essenciais, particularmente o suporte e o formato, e que exigem processamento técnico específico e, por vezes, mediação técnica para acesso, como documentos audiovisuais, documentos bibliográficos, documentos cartográficos, documentos eletrónicos, documentos filmográficos, documentos iconográficos, documentos micográficos, documentos textuais (CAMARGO S/D).

Em busca de entendimento sobre os audiovisuais, evocamos os conhecimentos de Edmonson (2017) que os conceitua como "uma organização ou departamento de uma organização cuja missão, eventualmente estabelecida por lei, consiste em proporcionar o acesso administrado a uma colecção de documentos audiovisuais e ao património audiovisual mediante actividades de reunião, preservação e promoção".

¹⁵ Textual, cartográfico, audiovisual (iconográfico, filmográfico, sonoro) e micrográfico.

O acesso a colecção de audiovisuais e ao património audiovisual deve ser regulado por uma norma. Entende-se tratar de documentos que possibilitam criar, guardar e avivar memórias da nação, sempre que necessário. O acesso a esses audiovisuais e património requerem o uso de dispositivos tecnológicos, revelando ser o grande desafio dos medias televisivos.

Portanto, partindo do conceito trazido por Edmondson, torna-se importante distinguir a diferença entre documentos audiovisuais e património audiovisual. Nestes termos e no entender de Edmondson (2017) documentos audiovisuais são:

Registos visuais (com ou sem trilha sonora) independentemente do seu suporte físico e do processo de registro utilização, como filmes, diapositivos, microfilmes, fitas magnéticas (...) destinados à recepção pública pela televisão, por projecção em uma tela ou por quaisquer outros meios, destinados a ser colocados à disposição do público (EDMONDSON, 2017).

O conceito de património audiovisual remete-nos a uma perspectiva ampla de documento, contudo, permeada de restrições de acesso. Enquanto um destina-se à disposição do público, o segundo pode ser restrito, mediante o assunto retratado. De acordo com Edmondson (2017):

O património audiovisual inclui mas não se limita aos seguintes componentes: sons gravados, produções cinematográficas, televisivas, videográficas, digitais e outras que contenham imagens em movimento e/ou sons gravados, destinados prioritariamente ou não à veiculação pública (EDMONDSON, 2017).

Ao tentar recuar para compreender o contexto de surgimento e evolução dos audiovisuais, percebe-se que não existe uma data que marca o surgimento destes. Contudo, entende-se que o marco que os representa situa-se no âmbito dos medias audiovisuais. É importante notar que os audiovisuais reflectem particularmente cada tipo de media. No ver de Edmonson (2017), no circuito dos medias os audiovisuais "reflectiam o caracter distinto e individual de cada media e das industrias a elas associadas".

Ainda que não exista uma data que marque o início dos audiovisuais, os passos iniciais de afirmação da identidade dos audiovisuais ocorrem na década de 30 do Séc. XX. "...] com a organização em associações profissionais que representavam cada media em específico" (EDMONSON, 2017).

A par disso, é fundado, em 1933, o British Film Institute (BFI), o primeiro arquivo audiovisual no mundo. Já no início da década de 60 começaram as práticas de guardar e tratar material televisivo, contudo importa realçar que o facto de existir arquivo audiovisual não implica a salvaguarda dos mesmos.

O reconhecimento inicial dos documentos audiovisuais por parte dos profissionais das demais representações mediáticas recrudescer, na medida em que foram também reconhecidos pelas organizações internacionais de arquivos gerais, bibliotecas e museus. Vieira (s/d) apud Rosário e Souza (2019) remetem-nos às décadas de 1960 e 1970, altura em que se registou uma produção massiva de audiovisuais nos arquivos. Este facto representou uma mudança de paradigma para a Arquivologia, porquanto esta área de conhecimento “foi confrontada com a necessidade de ampliar tanto o conceito até então existente de arquivo, quanto do documento (ROSÁRIO e SOUZA, 2019).

Ao proferir sobre os audiovisuais, Pinto (2017) secunda existirem organizações internacionais que sempre velaram sobre os audiovisuais. São elas: a Federação Internacional de Arquivos de Filme (FIAF), fundada em 1938, e a Federação Internacional dos Arquivos de Televisão (FIAT), fundada em 1977. Aponta também a UNESCO, que tem envidado esforços para elucidar sobre a importância e o papel dos arquivos audiovisuais, enquanto bastiões da memória no mundo.

Os arquivos audiovisuais (enquanto produtos das televisões) aparecem particularizados de tal forma que ganharam mesmo um fórum internacional próprio, a Federação Internacional de Arquivos de Televisão, criada em 1977 em Roma, com representantes de mais de 70 países (FRANQUEIRA, 2016).

Contudo, depreende-se que a evolução tecnológica tem contribuído para o redimensionamento do conceito de arquivo e arquivos visuais, originando novos debates e busca de novas soluções para amenizar inquietudes nas instituições que os produzem. Gonçalves (2018) vai mais a fundo ao referir que as tecnologias de informação e comunicação afectaram os modos de produzir, armazenar e difundir as informações de diferentes áreas dos saberes e fazeres humanos

com velocidades equivalentes à obsolescência dos equipamentos de produção e processamento desses materiais.

Ao se referir sobre a durabilidade dos documentos no mundo digital, Schafer (2013) busca entendimento em Monte e Lopes (2004), os quais indicam que o meio digital ainda "é pouco conhecido e que não se sabe, ao certo, de quanto tempo é a sua duração física e se a tecnologia de leitura dessas medias ainda existirão no futuro".

Entende-se, a partir das contribuições acima, que os documentos audiovisuais acompanham o evoluir das tecnologias de comunicação e informação na medida em que garantem aos seus produtores a recuperação da informação mesmo diante de leitores em vias de se tornar obsoletos. Pese embora as dificuldades apresentadas por países em desenvolvimento, não se pode fugir do processo de migração dos arquivos. Caso contrário, poucas instituições estarão em condições de suplantam desafios de manter em funcionamento equipamentos antigos, quer por falta de peças de reposição ou de técnicos. Os documentos audiovisuais, enquanto produtos de instituições televisivas, são importantes para a história. Bressan Junior e Moraes (2021) realçam o grande papel dos arquivos televisivos, ao afirmar que estes carregam consigo a qualidade de rememorar um tempo passado.

É importante recuar e compreender a tipologia de documentos audiovisuais e, para tal, recorremos aos escritos de Pinto (2017). Segundo este autor, a película foi durante muito tempo considerada o suporte audiovisual que prevaleceu por largos anos e apresentava diversos formatos (8mm, 16mm e 35mm). É importante anotar que as características iniciais da película não eram seguras, porquanto o material usado era o nitrato de celulose e era altamente inflamável.

A seguir, surge a película de acetato (8mm e 16mm), com características menos inflamáveis que a anterior película. Porém, exige mais controlo de humidade. Denota-se que o seu usufruto era permeado de muitos cuidados e, com o evoluir das tecnologias, foram surgindo outros formatos que contribuíram para garantir um pouco mais de segurança. Referimo-nos à película a cores usada nos anos 60 e 70 que “não exige muitos cuidados como as anteriores, contudo, sofre uma rápida perda de brilho e alterações nas cores” (PINTO, 2017).

Já na década de 50 o uso dos vídeos pelas televisões ganha ímpeto. Sobre este novo suporte, Pinto (2017) citando Pires (2011) ao realçar sobre alguns aspectos intrinsecamente ligados à conservação, preservação e segurança dos vídeos, suportam que:

O facto de tratar-se de fitas magnéticas, existe o risco de desmagnetização e o desgaste, cuja vida alcança os 20 anos, para as Betacam. Existem vários riscos associados, um deles é a possibilidade de perda de informação, quebra de imagem e distorção de som, volvidos muito tempo de armazenamento. Exigindo maior controlo da temperatura e humidade relativa (PIRES, 2011 apud PINTO, 2017).

Tal como anunciamos acima, a desenvoltura constante das tecnologias de informação e comunicação moldaram a forma de ser e estar das televisões, (mais ainda) dos seus produtos e serviços baseados em sistemas digitais e bases de dados. Ao retratar sobre as tecnologias condizentes ao novo paradigma televisivo, Costa e Caldas (2015) constataam que a preservação de acervos audiovisuais tem sido um constante desafio nas instituições que possuem tais materiais. Tais dificuldades se observam pelo facto de as tecnologias estarem em constante mutação, exigindo esforços para migrar a informação para outros suportes sempre que a realidade assim o exigir.

Ao se referir sobre os novos suportes digitais, Edmondson (2017) relembra alguns suportes e faz uma analogia com os CDs, DVDs e mais. Garante que alguns suportes como discos de laca e de vinil, e algumas películas cinematográficas podem ter uma vida potencial de centenas de anos. Diferente dos suportes citados encontramos os CDs, DVDs e fitas magnéticas de áudio e vídeo que apresentam menos tempo de vida e menos segurança.

Já no contexto da digitalização, encontramos um novo cenário cujos suportes audiovisuais mantêm-se na nuvem.

Ao referir sobre a Digitalização de conteúdos¹⁶ audiovisuais, evocamos Pinto (2017), o qual revela que a implementação de sistemas digitais foi o último passo para combater problemas no registo, pois o tratamento documental realiza-se com ajuda de bases de dados. Em outras

¹⁶O conjunto de essência e metade dos que permitem transacionar programas de televisão, situando-nos no ambiente dos recursos para produção televisiva. In: Franqueira (2016) citando SMPTE

palavras, Franqueira (2016), com recurso aos conhecimentos de Austerberry (2006), designa sistemas de gestão como o sistema de 3 letras: DAM, DMM, MAM, WCM, DCM, ECM

- DAM- Digital Asset Management- Gestão de Bens Digitais
- DMM-Digital Media Management- Gestão de Media Digital
- MAM-Media Asset Management-Gestão de Bens Media
- WCM-Web Content Management- Gestão de conteúdos da Web
- DCM- Digital Content Management- Gestão de Conteúdos Digitais
- ECM- Enterprise Content Management- Gestão de conteúdos empresariais (AUSTERBERRY, 2006 apud FRANQUEIRA, 2016).

Tendo em conta os objectivos do nosso trabalho, faremos menção ao DAM, DMM, MAM e DCM. Pinto (2017) refere que o sistema DAM destina-se sobretudo:

A agência de comunicação ou de publicidade, ou seja, a entidades que lidam com muitos activos digitais, como é o caso de um arquivo audiovisual televisivo. As vantagens da utilização de um sistema deste género são imensas. Permite um controlo muito maior dos activos e torna o trabalho muito mais rentável e eficiente, por facilitar a busca e o visionamento dos mesmos (PINTO, 2017).

Por sua vez, Franqueira (2016) refere que um sistema de gestão digital de conteúdos DCM que tem como principal objectivo “assegurar que todos os processos de trabalho sejam efetuados em ficheiros digitais, não recorrendo a cassetes/fitas (desde a captação de imagens, registo e pós-produção na área de produção, arquivo e sua transferência através de redes de alto débito para os servidores de transmissão que o emitem)” (RAMOS, 2012 apud PINTO 2017).

Para Franqueira (2016), o DAM, sistema que gere o “rich media assets”, muitas vezes inclui clipes de vídeo e áudio digital para a recuperação e redefinição da informação em um ambiente de produção de media. Estes sistemas são também chamados de Media Asset Management (MAM).

MAM- aparece com os servidores de vídeo que transforma a gestão de suportes físicos, cassetes em ficheiros digitais, originando a necessidade da gestão quer de uns quer de outros, controlando cópias e versões dos mesmos e a respectiva localização quer nos servidores quer na estante (FRANQUEIRA, 2016).

Por sua vez, o DAM prende-se com a gestão, controlo e armazenamento de conteúdos digitais e sua reutilização com finalidades diferentes, como a sua disponibilização através das redes de computadores em sistemas diferenciados sendo fulcral o controlo para estes fins (FRANQUEIRA, 2016).

2.3.1 Desafios da Digitalização Vs. Regulação

A obsolescência dos suportes tem sido um dos grandes problemas dos arquivos audiovisuais, quando se refere à digitalização dos documentos análogos. Edmondson elucida o seguinte:

O corolário da digitalização é o dilema da obsolescência cada vez mais rápida dos formatos, com os arquivos precisando lidar com os mistérios da preservação digital, por um lado, com a necessidade de continuar preservando e atendendo as demandas de acesso aos “formatos tradicionais”, mais antigos, a medida que as opções tecnológicas diminuem (EDMONDSON, 2017).

Royan et al (2006) revelam que a transferência de formatos analógicos para digitais pode ser difícil e muitas vezes não é possível sem alguma perda de informação. Fora isso, se vislumbra um outro desafio relacionado à dificuldade de gerir os conteúdos, preservando as suas especificidades e recuperá-los com precisão.

Outrossim, tem a ver com o acesso à informação. Contudo, Royan (2006) assevera que na preservação de materiais digitalizados, bem como de material nato-digital (grifo nosso), está implicada uma extensa variedade de normas de *hardware*, sistemas operativos, suportes físicos ou programas de aplicação para garantir o acesso a longo prazo. Gerir os audiovisuais televisivos no contexto digital requer a adopção de sistemas específicos. Importa realçar que digitalizar vídeos e áudios em suportes obsoletos podem ser considerados perdidos, uma vez que não mais existem

máquinas para recuperar a informação nelas patentes. Outrossim, pode ter a ver com a falta de pessoal habilitado a lidar com tais máquinas.

Contudo, há maior tendência em visualizar apenas ganhos quando se fala da digitalização dos audiovisuais. A transição dos audiovisuais analógicos¹⁷ para o formato digital¹⁸ não é de todo simples e pacífico, pois a preservação e conservação dos documentos digitais passaram a constituir um desafio. O contributo de Edmonson (2017) vem mostrar que diante da possibilidade de gerar, tratar e armazenar os audiovisuais em computadores, há um lado sensorial que se perde. Este refere que:

A migração para o domínio digital rompe o laço com o suporte analógico e sua tecnologia. O conteúdo dissocia-se de seu significado material e de seu contexto físico. Não há mais elemento material a explorar: não se poderá mais apreender um documento pelo tacto, manipulando-o ou examinando-o, nem ter a experiência de sua reprodução pela tecnologia original. Nesse sentido, as experiências sensoriais e estéticas desaparecerão (EDMONSON, 2017).

Analisando os contributos dos dois últimos autores acima referenciados, percebe-se que a questão do acesso à informação a longo prazo figura como um dos maiores benefícios de armazenar os conteúdos audiovisuais na nuvem, bastando, para tal, migrar a informação para outros *softwares* sempre que se mostrar necessário.

Está claro que cada um dos suportes por que se identificaram os documentos audiovisuais (ao longo do tempo) carregam consigo certos benefícios, a nível de longevidade, segurança, papel do profissional no manuseamento dos mesmos e recursos financeiros exigidos. O novo paradigma parece não fugir à regra, denota a necessidade de se moldar os recursos informáticos, sempre que se mostrar necessário. Os conteúdos impossíveis de recuperar, por força da degradação dos suportes ou máquinas leitoras obsoletas, conduz as instituições a uma situação de perda de património documental. Edmondson (2017) revela que a situação de perda de informação pode se

¹⁷ Analógico, refere-se em um sentido oposto ao digital, a sinais que se comportam de maneira continua e são armazenados em ou sobre um suporte, por exemplo, a textura física de um disco de gramofone, uma flutuação no campo de força de um registro magnético, ou cristais sensíveis a luz aleatória distribuídos na emulsão gelatinosa de um filme. (EDMONDSON, 2017)

¹⁸ O documento digital são representações discretas e descontínuas de informação na forma de códigos binários como arquivos acessíveis por computadores. Por outro lado, podem ser descritas como abstrações idealizadas da realidade física. (EDMONDSON, 2017)

complicar mais quando os arquivos são comprimidos para formatos “com perda” (*lossy*). Para minimizar este mal, Edmondson recomenda ao máximo o uso de programas de fonte aberta (*open source software*) (EDMONDSON, 2017).

A falta de regulação sobre os audiovisuais, negligência por parte das organizações e falta de recursos financeiros interferem negativamente para o processo de digitalização dos documentos audiovisuais. Ao se referir sobre a regulação dos audiovisuais, Baloi (2019) rebate que a regulação¹⁹ audiovisual está tradicionalmente dividida entre a produção audiovisual (cinematografia e outras) e a indústria de retransmissão, reguladas nos conteúdos que oferecem para garantir que se podem alcançar objectivos do interesse público.

A acrescentar as recomendações do autor supracitado (2019), entende-se que para o alcance das expectativas do público, torna-se crucial a existência de orçamento direccionado para a preservação do património audiovisual, no caso das televisões. Contudo, percebe-se que falar de orçamentação nos arquivos nem sempre se revela algo simples. Edmondson (2017) revela que a orçamentação e actividades de um arquivo dependem, e muito, da boa vontade da instituição ou organismo ao qual pertencem e não tem senão pouca ou nenhuma garantia de autonomia profissional. Acrescenta que a maioria dos arquivos sem fins lucrativos ocupa uma situação intermediária entre esses dois polos.

Referindo-se, em particular, sobre a regulação, Mário (s/d) explica que falar desta implica olhar sobre duas ideias: a primeira refere-se aos princípios e normas que devem governar o sistema, a segunda refere-se a manter o funcionamento equilibrado, do mesmo sistema, através de meios de controlo (fiscalização, supervisão e inspeção).

A partir dos conhecimentos acima partilhados, percebe-se que o Governo deve agir no sentido de instituir normas para sustentar o sistema e garantir o devido controlo. Contudo, e tal como evidenciado antes, a regulação deve abranger todos os actores deste cenário e, ao nível intrainstitucional, deve alcançar todos os sectores. Mário (s/d) acrescenta que os desafios da

¹⁹ Observação acerca das atenções dos governos-impulsionados por uma variedade de razões - de promulgar normas seja por meio da legislação ou por decisões administrativas. BALOI (2019) citado por CNTV (2011).

regulação pressupõem a distinção e o reconhecimento prático de duas áreas de regulação: A regulação do sistema de distribuição de sinal e do licenciamento das difusoras de conteúdo, mais precisamente, a regulação dos programas.

Mesmo para acrescentar e consolidar alguns pontos sobre a regulação trazidos por Mário (s/d), evocamos Baloi (2019) que, por sua vez, ao citar Hills (2003), elenca dois aspectos da regulação mediática televisiva (regulação estrutural e comportamental). Este realça que a regulação estrutural determina quem pode transmitir, quantas emissoras, onde transmitem e com que potência, com que tecnologia e em que parte do espectro, juntamente com o seu financiamento. Por sua vez, a regulação comportamental estabelece os princípios pelos quais se espera que eles trabalhem (BALOI 2019).

Preservar os arquivos audiovisuais televisivos, como mecanismo para garantir a memória do mundo, requer um novo posicionamento dos arquivos em uma altura em que precisam responder ao chamado digital rumo aos arquivos digitais²⁰. Tal posicionamento passa por instituir políticas internas tal como evidencia Edmondson (2017), ao referir que a preservação digital combina políticas, estratégias e acções para assegurar o acesso a conteúdos convertidos ou produzidos digitalmente, a despeito dos desafios de falhas dos medias ou de mudanças tecnológicas. Referindo-se à política de armazenamento de quaisquer suportes audiovisuais e multimédia, Royan et al (2006) asseveram que as instituições devem, também, “ter em consideração as necessidades futuras de equipamento operacional para se aceder a informação neles contidos.”

É importante consciencializar as instituições televisivas, que não se trata apenas de salvaguardar os documentos audiovisuais, pois, a digitalização contribui sobremaneira para a preservação, acesso à informação e, por fim, garantir a construção identitária de uma nação. Sobre este posicionamento, convidamos Schafer (2013), que mostra a importância do património audiovisual e acrescenta “ser necessário desenvolver acções voltadas à valorização do património

²⁰ O arquivo digital resulta da mediação tecnológica nos processos de trabalho. Por conformidade ou por crença o mundo está cada vez mais digital e os arquivos não podem contornar esta realidade. IN RELATÓRIO DE REGULACÃO DAS COMUNICAÇÕES 2019, p. 79

documental para que os indivíduos e instituições reconheçam a importância dos documentos arquivísticos que custodiam”, independentemente do suporte em que se apresentam.

Para acrescer ao rol de acções direccionadas á preservação permanente do património, convidamos Royan et al (2006). Estes recomendam ser necessário que a instituição se inteire se o documento não terá já sido digitalizado por alguém ou instituição. Para além disso, recomenda a participação em projectos de digitalização partilhados, para facilitar a divisão dos custos e garantir que cada documento só é digitalizado uma vez.

Diferentemente da forma de trabalhar o audiovisual análogo, que exigia o manuseamento do suporte audiovisual e possibilidade de desgaste deste, o recurso aos equipamentos digitais contribui para uma edição não linear. Sousa e Pivete (2011) levantam um conjunto de vantagens na nova forma de fazer televisão ao referir que "tudo passa a ser feito directamente do computador e o editor tem a possibilidade de inserir qualquer elemento da reportagem em qualquer ponto da matéria a qualquer momento sem que seja necessário fazer cópias"

Com recurso ao computador, ainda que se façam milhões de cópias, o padrão, qualidade, definição de atributos não se altera e possibilita a produção e edição de audiovisuais de qualidade e sua edição rápida e eficaz. Permite também que dois ou mais editores possam editar em simultâneo o mesmo documento.

Tal como acontecia com os audiovisuais análogos, os digitais, (de igual modo) apresentam alguns contrapontos. Sousa e Pivete (2011) apontam que a edição não-linear precisou e ainda precisa vencer algumas barreiras na medida em que:

Não é possível calcular o tempo médio de trabalho para uma edição em fita magnética ou no sistema digital porque cada reportagem tem as suas especificidades. Tudo depende do assunto, do tempo que se levou para produzir aquela reportagem e do tempo que se tem para editá-la (SOUSA E PIVETE, 2011).

Está patente que a digitalização contribui para uma nova forma de ser e estar das televisões e seus colaboradores. Por sua vez, tarefas que eram exercidas por mais de uma pessoa, hoje, podem ser executadas por um único profissional. Este posicionamento encontra respaldo em Sousa e Pivete (2011) que referem que mormente a reestruturação nas televisões no processo de

digitalização, há uma baixa no concernente ao profissional. Para estes autores, a tarefa desempenhada pelo editor de imagem, nestes moldes, mostra-se desnecessária, porquanto o editor de texto passa a ser responsável também pela edição de imagens que decorre de forma rápida ao contrário do analógico. Para tal, mostra-se necessário abranger, também os profissionais, um dos actores responsáveis por garantir qualidade dos produtos e serviços.

Sousa e Piveta (2011) asseguram que os profissionais precisam ser abrangidos no processo de transição. Estes convidam o especialista em engenharia da televisão, Samuel Kobayashi, que refere que o governo e empresas privadas precisam investir mais no treinamento dos profissionais para que eles aprendam a lidar com este novo sistema, o que vai para além de dominar a tecnologia ou fazer belas imagens.

Esta nova plataforma pressupõe a migração da informação de uma geração de tecnologia obsoleta para outra subsequente, preservando a integridade da informação. À medida que o *software* vai evoluindo, também os formatos por ele suportados, vão sendo alvo de actualização. É importante notar que a obsolescência tecnológica ocorre igualmente ao nível dos suportes. Backy (2011) entende que esta estratégia contribui para manter os objectos digitais compatíveis com tecnologias actuais de modo a que um utilizador comum seja capaz de os interpretar e preservar a memória de quem os produziu.

Quando digitalizamos materiais analógicos, a opção de voltar ao formato original e repetir o processo se mantém. Para as obras produzidas digitalmente, não há tal opção. Se não conseguimos recuperá-los, elas podem rapidamente se perder (EDMONDSON, 2017).

De acordo com Bressan Junior e Moraes (2021), os audiovisuais, ainda que inseridos “em outras telas e plataformas, o consumo do audiovisual permanece.” Para estes autores, ao repisar um programa, expõem-se elementos que serão percebidos e, com isso, uma recordação será impulsionada.

Ao tentar compreender um pouco mais sobre os audiovisuais e sua forma de preservação, entende-se, a partir de Souza e Rosário (2019) apud Serrano e outros (S/d), que a preservação do material audiovisual é um dever não somente das redes de televisão, mas devia ser um bem

garantido pelo Estado. O audiovisual faz parte do “património da humanidade em seu conjunto” e se este património é de tão fundamental importância para a cultura e sociedade contemporâneas, restringir a sua preservação aos limites do Estado-Nação evoca algumas questões e problemas. (BEZERRA, 2009) Pavezi (2010) apud Schafer (2013) asseveram ser de grande importância pois “garantir a preservação e o apreço do património cultural permitem a sociedade defender sua soberania e independência e, por conseguinte, afirmar e promover a sua identidade cultural”. Garantir a preservação contínua dos audiovisuais possibilita guardar memórias, o sentido de pertença, de lealdade e, acima de tudo, a consolidação da identidade.

2.4 Construção da memória

Estudos sobre a relação entre os documentos audiovisuais e a memória têm suscitado interesse das demais áreas de conhecimento. Reviver o passado pressupõe trazer de volta um tempo que estava armazenado, escondido ou pouco visitado nas nossas memórias.

Ao discorrer sobre o conceito de memória, Lopes (1988) apud Bezerra e Santos (2019) referem que memória “seria a capacidade humana de reter no cérebro as impressões das experiências vividas”.

Por sua vez, Valteniza e outros (s/d), na sua explanação, consideram o cérebro como um arquivo:

Um arquivo onde depositamos nossas aprendizagens e experiências, e quando há necessidade revisitamos, porém, as visitas seguintes são mais elaboradas já que a memória está interligada ao desenvolvimento intelectual, com o propósito de oferecer uma compreensão elaborada para um processo mnemónico (Valteniza e outros s/d).

Partindo do contributo dos autores acima aclamados, percebe-se que a memória se constrói sequencialmente a partir de situações vividas ou captadas quando retidas no arquivo humano. A memória, na visão de Le Goff (1990), figura como " um conjunto de funções psíquicas, graças as quais o homem pode actualizar impressões ou informações passadas ou que para ele representam como passadas”.

É importante lembrar que as informações se consubstanciam em variados suportes e nesta vertente nos cingiremos na informação que contém imagem e áudio, os audiovisuais. Para que estes últimos perdurem por períodos longos e contribuam para avivar a memória por largos períodos, torna-se importante conservá-los e preservá-los. Le Goff (1990) procura mostrar que psicanalistas e psicólogos insistiam em afirmar que a recordação e o esquecimento (diante das manipulações conscientes e inconscientes) com o recurso ao interesse, a afetividade, o desejo, a inibição e a censura podem exercer sobre a memória individual.

Interessa-nos muito compreender o processo de construção e o impacto que a recordação e a manipulação consciente e inconsciente exercem sobre a memória colectiva. Em busca de informação que remete a memória para uma perspectiva colectiva, de grupo, convidamos Arruda (2006) que refere que:

A memória colectiva promove a memória individual e dos grupos que a compuseram e, assim, o esquecimento de factos já decorridos ou simplesmente os grupos que os guardavam desapareceram. Este lento esgotamento social encarrega aos mais velhos a missão de perpetuar a memória, repassando-a para as mais gerações que um dia a reproduzirão, acrescentando seus pontos de vista e impressões, percebidos enquanto estavam na posição de ouvintes (ARRUDA, 2006).

Percebemos, a partir das entrelinhas, que a memória colectiva deriva do somatório de percepções individuais sobre uma determinada informação, forma de transmitir e os objectivos dos que veiculam essas informações. Para além disso, o exercício de polir e manter vivas tais informações nos arquivos humanos, exige a colaboração contínua entre os mais velhos e mais novos, estes últimos encarregues de assegurar a prossecução dos momentos significantes dos grupos ou sociedade.

Em outras palavras, há sempre uma necessidade de reavivar memórias para novas gerações, quer seja para lembrar histórias, quer seja para consolidar ou mesmo para esquecimento.

Manipular a colectividade com recurso aos audiovisuais fez sempre parte do jogo dos poderosos. Le Goff (1990) que:

Tornarem-se senhores da memória e do esquecimento é uma das grandes preocupações das classes, dos grupos, dos indivíduos que dominaram e dominam as sociedades históricas. Os esquecimentos e os silêncios da história são

reveladores desses mecanismos de manipulação da memória colectiva (LE GOFF, 1990).

A memória é um elemento essencial do que se costuma chamar de identidade individual ou colectiva, cuja busca é uma das actividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades de hoje, na febre e na angústia. (..) Memória colectiva não é somente uma conquista; é também um instrumento e um objecto de poder. (LE GOFF, 1990)

Bezerra e Santos (2019) refere que na arquivologia e outras áreas da Ciência de Informação (Biblioteconomia e Museologia), diferentemente de outras áreas de conhecimento, a memória é vista como:

O conjunto das informações registadas pela humanidade, isto é, aos documentos e representações que podem ser consultados, servindo de memória social ou memória de longo prazo. Essas áreas valem-se da memória no sentido de armazenagem e preservação dos saberes, para a posterior recordação por parte da sociedade (BEZERRA E SANTOS, 2019).

Contudo, não importa a área de conhecimento; o certo é que para Bezerra e Santos (2019) "a memória envolve dois aspectos cruciais: a linguagem e a media. Esta última entendida como tecnologia da informação e comunicação (TIC)".

Tal como referenciamos sempre no decorrer deste trabalho, é sobre os audiovisuais televisivos, produtos dos medias e sua participação na construção da memória que temos estado a abordar. Bressan Junior e Moraes (2021) lembram a necessidade de uso dos audiovisuais para rememorar factos ocorridos e o arquivo televisivo carrega consigo essa qualidade de rememorar um tempo passado. Denotamos uma relação forte e de dependência entre o arquivo televisivo e a construção da memória.

As vivências das sociedades actuais reflectem massivamente o que os media veiculam. Giddens (1991) citado por Sousa (2021) refere que "na modernidade tardia, a influência dos acontecimentos próximos, e mesmo na própria intimidade, torna-se cada vez mais lugar-comum". Portanto, o efeito influenciador colectivo vem desde os primórdios da humanidade e influenciou as relações sociais.

Abraçar e inculcar os voos da imaginação de outrem a partir dos audiovisuais, exige a conjugação de outros elementos, condições para a recepção da informação e condições para transformá-la em conhecimento. Relativamente a esse ponto, evidenciamos Muchisse (2021) que partindo dos conhecimentos de Bekson (2006) aponta que a memória não pode ser visualizada como um instante que substitui outro instante, porquanto "a duração é o progresso contínuo do passado, e que incha à medida que avança". É Neste cômputo que entra a necessidade de rememoração.²¹ Cada rememoração é única, mas por isso mesmo, iguais as demais, formando uma constante cultural “ passado como imaginário acessível a partir de um mecanismo qualquer de rememoração” (BRESSAN JUNIOR e MORAES, 2021) citando (SILVA, 2017).

A função de rememorar se torna facilitada quando associada e veiculada a partir da TV. Bressan Júnior e Moraes (2021) explicam o seguinte:

Ela (televisão) sempre terá uma ressignificação para a audiência. Não irá vê-lo somente como um arquivo, mas sim como elemento constitutivo na evocação de suas memórias. Dessa forma, sentimentos serão impulsionados e revividos através dele (SILVA, 2017 apud BRESSAN JUNIOR e MORAES, 2021).

A partir do acima exposto, denota-se uma relação intrínseca entre os arquivos televisivos e a memória, na medida em que contribuem para rememorar as audiências. Conquistar e garantir a apropriação da memória colectiva, tem sido um grande desafio e exige novas estratégias para manter intacta a informação patente nos audiovisuais, em uma situação que vigoram as novas tecnologias de informação e comunicação.

Depreende-se que os audiovisuais constituem fontes que possibilitam a construção da memória individual e colectiva. Entretanto, as boas práticas de conservação e preservação se enquadram como um direito da sociedade. Maia (2003) citado por Carli (2013) refere que “preservar o patrimônio [...] é dever do Estado e direito da comunidade, que pretende ver conservada a memória, factos e valores culturais da nação”.

²¹ Rememorar consiste em trazer de volta um tempo que estava armazenado, escondido ou pouco visitado em nossas memórias, in: Bressan Júnior e Moraes, 2020

O esmero pelos audiovisuais permite, através da rememoração a sociedade, se afirmar e promover a sua identidade cultural.

CAPÍTULO III

3. A HISTÓRIA DOS AUDIOVISUAIS MEDIÁTICOS EM MOÇAMBIQUE: UMA PERSPECTIVA ANALÓGICA E DIGITAL DA TVM.

No presente capítulo, buscou-se compreender o contexto de surgimento dos audiovisuais televisivos em Moçambique no período pós-independência, com o intuito de perceber a real atenção que estes documentos usufruíram durante o processo de transição da TVM do analógico para o digital. Nisto, fez-se um mapeamento das instituições que tiveram uma responsabilidade em gerir os audiovisuais, tendo sido apontadas inicialmente o INC (Instituto Nacional do Cinema) a partir do projecto Kuxa-kanema e a seguir aponta-se a TVM, tendo em conta a sua responsabilidade, enquanto televisão pública.

Este capítulo está estruturado em dois subcapítulos: o primeiro compreende o período em que os audiovisuais eram produzidos e tratados de forma análoga; e o segundo subcapítulo compreende o período em que se prepara a migração digital em Moçambique, principalmente na TVM. Contamos com os contributos dos entrevistados Prof. Dr. Celestino Joanguete e Prof. Dr. João Miguel, especialistas em comunicação, principalmente sobre o processo de migração digital na TVM (regulação, estratégias, recursos e actores). Contamos também com os préstimos da dra. Lígia, chefe da mediateca da TVM, conhecedora da história de vida da TVM e dos suportes audiovisuais lá existentes.

3.1 O INC e projecto Kuxa-kanema: um olhar sobre os audiovisuais

Aferir a história do audiovisual em Moçambique requer que se recue para o ano de 1975, altura em que Moçambique se tornou independente. O país renascia e vislumbrava um horizonte sagaz. Era necessário veicular novos preceitos identitários e dissipar alguns constructos resultantes das estratégias implementadas pelo colonizador. Cabaço (2009) sustenta que o novo projecto da Frelimo visava a formação de nova identidade nacional e isso passava pelo processo de criação de uma nova realidade social. Para este autor, “A proposta da Frelimo se consubstanciava no projecto da “criação do homem novo”

As ânsias acima descritas exigiam um conjunto de decisões. É nesse sentido que o então governo cria o Serviço Nacional do Cinema através da Portaria n 119/75, de 22 de Novembro. Volvidos poucos meses, suas atribuições sofrem um redimensionamento com a criação do Instituto Nacional de Cinema (INC). Este surgiu sob o respaldo da portaria n 55/76, de 4 de Março, pelo então presidente Samora Machel. Voltado para a formação de cineastas, o INC tinha como sua prioridade “Produzir o maior número de filmes que registassem acontecimentos nacionais, além de estimular a circulação de imagens entre as diversas províncias e grupos étnico-linguísticos e reverter recursos na formação de jovens profissionais na área”²².

Neste âmbito, foi criado o cinejornal que circulou no país entre 1976 e 1991, considerada uma das primeiras medidas culturais tomadas pelo governo moçambicano.²³ Paulatinamente, o Instituto tornou-se um importante centro de produção de cinejornais, documentários e alguns longa-metragens. Do INC surgiu o projecto Kuxa Kanema, cujo objectivo primeiro era o “de filmar o povo para devolver a ele a sua imagem, traduzir o sentimento de emancipação da representação do colonizado”²⁴. Era necessário unificar o país e lutar contra o subdesenvolvimento usando as telas de projecção. Este projecto envolvia a produção de cinejornais semanais exibidos em salas ou através de vans em todo o país, documentários de curta duração e longas-metragens.

Importa frisar que este projecto passou por duas fases, das quais: a primeira fase do projecto (1976 a 1978) que se caracterizou por publicações irregulares; e a segunda fase passou a ser regular com a nomeação do ministro da informação, em 1981 até 1986²⁵. A década de 80 foi caracterizada por uma série de acontecimentos que afectaram sobremaneira o povo moçambicano. É importante lembrar que o conjunto de acções acima descritas com vista à implantação de um novo ser e estar social conheceu momentos maus que impediam a realização das operações culturais. Muchisse (2021) retrata que o projecto Kuxa-kanema surge na medida em que se denota a importância da comunicação audiovisual no processo de luta contra o subdesenvolvimento da nação.

²² França, Alex Santana; O cinema moçambicano pós-colonial: outros olhares, outros discursos.

²³ GONÇALVES, Thaísa Antunes A trajetória do cinejornal *Kuxa Kanema* e seu papel na independência de Moçambique Ano XIII, n. 01. Janeiro/2017. NAMID/UFPB <http://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/tematica>

²⁴ MACHADO, João Victor Sanches da Matta, in as Comunidades narradas pelo cinema em Moçambique: Uma leitura de Kuxa-kanema: O nascimento do cinema, 2021

²⁵ In: Muchisse (2021)

Era importante levar o cinema até as zonas mais recônditas, e o cinema móvel, transmitido semanalmente e diariamente, nas salas de cinema, foi a solução encontrada para difundir e enraizar os novos preceitos definidos pelo então Governo. As pretensões do Governo na arena cultural decorrem numa altura em que “cerca de 93% da população era constituída por analfabetos.”²⁶ Não menos importante é o facto de os conteúdos dos audiovisuais observarem esse e outros aspectos, pois era usada uma linguagem propícia para alcançar esse público.

A guerra da RENAMO e a fragilidade do socialismo promoveram a insatisfação de todo um povo que acreditava na reviravolta após a libertação do país. Nesta altura não é o que se vivenciava na administração estatal e por inerência o INC. Esta instituição também sentiu o impacto dos últimos acontecimentos, passando a direccionar sus atenções a assuntos relacionados com a guerra, tal como evidencia o contributo abaixo:

Em 1884, somente havia desilusão com a guerra e com as resoluções da FRLIMO, muito mais radicais, uma vez que o partido, o discurso somente poderia ser a favor ou contra a guerra, o que incidia nas produções do INC e tornava os filmes e cine jornais repetitivos e sem sentido (KUXA, 2003).

Nisto, o Kuxa-kanema passa a retratar imagens de guerra como fundamento da ideologia nacional e o cinema assume um carácter cada vez mais propagandista. Porém, apesar da crise crescente, ainda se colocavam projectos de profissionalização e legitimidade do cinema em África (MACHADO, 2021).

Para acrescer ao conjunto de elementos que consubstanciam a relação entre os audiovisuais e identidade, recorremos a Machado (2021) que consolida que o *Kuxa-Kanema* abrange a infinita possibilidade de se utilizar o poder da imagem na formulação da identidade nacional.

Para além dos motivos acima indicados, outros factores concorreram para a decadência do Kuxa- Kanema. Os conflitos ideológicos entre o partido FRELIMO e o INC; a morte do presidente Samora Machel e o incêndio do INC são apontados como os derradeiros motivos da decadência do Kuxa Kanema.

²⁶ França, Alex Santana, In O cinema moçambicano pós-colonial: outros olhares, outros discursos.

Durante a sua vigência, o projecto contribuiu grandemente para a visibilidade do cinema e da cultura em Moçambique. Este projecto acumulou um património de cerca 397 audiovisuais produzidos entre 1976/1977 (Kuxa-kanema experimental) até 1986²⁷. Infelizmente, com o incêndio, tanto o projecto assim como a produção audiovisual foram abandonados.

É importante lembrar que o crescimento do cinema e da produção audiovisual constatados entre 1975 e 1981 deveu-se ao crescimento económico alcançado durante esse período. Maloa (2016) sustenta que a maioria dos indicadores económicos teve comportamentos positivos, a taxa de inflação do mercado esteve controlada (entre 1 e 2 por cento); as contas públicas mantiveram-se equilibradas.

Machado (2021) relembra o filme da autoria de Margarida Cardoso, lançado em 2003, intitulado o “Kuxa-kanema: o nascimento do cinema”. Este filme vislumbra as imagens de abandono de um projecto outrora empolgante e promissor. O autor vai mais fundo e acrescenta que o “edifício, as paredes e os filmes estão lá (...). E uma coisa que existe sem existir (...) tudo aquilo que se fez, mas também não existe”²⁸. Uma parte da história que já não existe.

As imagens acometidas pelo incêndio representam um hiato na história de Moçambique e dos moçambicanos, comprometendo a identidade da nação moçambicana. Nota-se que a comunicação através do cinema foi de facto uma aposta do governo do dia para promover mudanças e dissipar diferenças étnicas. Prova dessa intenção encontramos, também, no discurso proferido por José Luís Cabaço (aquando da sua condução como Ministro da Informação, em 1981) designado “Imagem: uma arma que aliena ou liberta” (MACHADO, 2021 apud CARDOSO, 2003). O discurso acima revela um indicador da força que os audiovisuais tiveram para moldar massas, construir verdades e apagar memórias. A grande influência que os audiovisuais tiveram, na altura, reflectiam o cenário Político e Económico vivenciados.

²⁷ Muchisse, (2021p. 84) citando Seabra (2018.p. 19)

²⁸ Machado, 2021 citando CARDOSO, Margarida. *Kuxa Kanema: o nascimento do cinema*. Lisboa: Filmes do Tejo, 2003. 52 min.

3.2 Os audiovisuais produzidos na TVM: perspectiva análoga e digital.

No presente subcapítulo, interessa-nos trazer a debalde o contexto de surgimento e evolução da TVM, os seus produtos e a história por detrás do desligamento do analógico para o digital. A televisão de Moçambique tem as suas raízes lançadas no início da década de 80. Durante a sua vigência, esta passou por vários desafios, dos quais, recursos humanos, técnicos e financeiros. Com o evoluir das tecnologias de Informação e Comunicação, as televisões no geral, sentiram a necessidade de migrar para um escopo essencialmente digital. Contudo, esse passo exige avultadas somas de dinheiro e políticas abrangentes. Foi por essa razão que a OIT estabeleceu um prazo limite, para que cada uma das nações, dentro das suas condições, se estabelecesse na perspectiva digital. De realçar que o processo de migração do analógico para o digital em Moçambique foi permeado por períodos de incertezas.

3.2.1 Os momentos iniciais da TVM

A história por detrás da TVM emerge de um projecto lançado, a título experimental, por uma empresa italiana, aquando da exposição na Feira Internacional de Maputo, nos finais de 1979. (NHACUMBA 2011). Esta experiência ocorre em uma altura em que poucas famílias detinham um aparelho de televisão em suas casas e, mais do que isso, sequer existiam estações de televisão privadas.

Durante o período experimental, os italianos começaram por emitir apenas para a cidade de Maputo, com a duração de 10 dias. Apesar de ter sido uma experiência curta, ainda assim criou muitas expectativas tanto da população bem como do governo. Nhancumba (2011) explica que esse “desejo não foi apenas manifestado pela população, mas sim, por outro lado, o Governo moçambicano tinha encontrado um meio com maior impacto para disseminar as suas mensagens, desta forma, fazer chegar ao cidadão as suas actividades políticas”. A possibilidade de difundir ideais políticos e formatar identidades era algo tentador, fora o facto de constituir um chamado global.

A Lei n.º 2/81 de 30 de Setembro estabelecia as bases de orientação e funcionamento das empresas estatais. Foi sob a égide desta Lei que foi introduzida a Televisão em Moçambique. Nessa altura, os seus produtos se apresentavam em Sistema de Videocassete que emprega fitas de $\frac{3}{4}$ polegadas (UMATIC). As razões para a necessidade de implantar uma televisão pública, por parte do governo, recrudesceram. Para além de instrumento de propagação política, era preciso usá-la como instrumento que possibilitasse e promovesse a unidade nacional.

Mais tarde e com a introdução da Constituição de 1990, muitas transformações ocorreram. Um dos artigos assevera que “Todos os cidadãos têm direito à liberdade de imprensa, bem como o direito à informação”. As entrelinhas imputavam a grande responsabilidade que o Estado tinha de prover informação a todos os cantos de Moçambique.

A Lei n.º 18/91, de 10 de Agosto, comumente conhecida como a Lei de Imprensa, estabelecia no 11.º artigo, n.º 1 que a Televisão Nacional integra o sector público da imprensa.

O conjunto de mudanças que ocorreram no cenário político e social no início da década de 90 contribuiu para que o Conselho de Ministros, ao abrigo do Decreto n.º 19/94 de 16 de Junho, aprovasse a criação da Empresa Pública denominada Televisão de Moçambique, abreviadamente designada por TVM e seus respectivos estatutos. Este Decreto liberta esta emissora do cunho experimental, deixando de estar sob jugo do Ministério da Informação²⁹ e passa para a tutela do Gabinfo. Este último surge sob o respaldo do Decreto Presidencial n.º 4/95.

Por sua vez, os Estatutos da TVM, no seu artigo n.º 36, de modo geral, preconizam o compromisso e responsabilidade desta emissora televisiva em manter e conservar o património, com o intuito de assegurar a continuidade, eficiência e eficácia dos seus serviços.

Por sua vez, o artigo n.º 56, que faz menção aos arquivos audiovisuais, dita o seguinte: “A TVM organizará os seus arquivos audiovisuais por forma a conservar todos os registos de imagens e sons suscetíveis de serem considerados de interesse histórico ou interesse público”.

²⁹ Esta instituição foi criada em 1975 e seu principal papel era o de defender e difundir a ideologia do partido no poder. Sua extinção ocorreu através do Decreto Presidencial n.º 2/94 de 21 de Dezembro. In Baloi, 2019.

Ao longo do seu percurso, esta instituição usou variados suportes de informação, onde constam: O UMATIC; Betacam SP e SX; VHS; DUCAM; MIN; DV; DVD e HD. Sendo que os três últimos suportes se enquadram no contexto da televisão digital.

A TVM foi expandindo o seu escopo de actuação, tanto em termos de dias de transmissão por semana, das horas, bem como de alcance. Inicialmente a sua transmissão decorria à quarta-feira e finais de semana. Mais tarde as transmissões passaram a ser transmitidas durante 5 dias por semana.

Já em 1992 as emissões passaram a ser captadas a partir da Beira e, decorridos 2 anos, em Nampula e de seguida Pemba e Quelimane. A intenção de abranger todo o país foi cumprida em 1999, altura em que as suas missões podiam ser captadas não só por todo o país assim como parte de África e Europa.

O leque de acções e conquistas alcançadas representava um terreno fértil para difundir ideais políticos, dissipar diferenças étnicas e afirmar a identidade nacional, dentro e fora do país. Estas palavras encontram alento em Nhancumba (2011), ao referir que:

A televisão de Moçambique tem vindo a se destacar como meio de comunicação de maior impacto no país pelo facto de estar preocupada com a veiculação de informação, os acontecimentos políticos, económicos socioculturais do país e do mundo, assim como ocupa um papel importante na formação da identidade nacional (NHANCUMBA, 2011).

Em 2003 a TVM passou a transmitir em 15 línguas locais. Aceder à informação nas línguas nativas de Moçambique representa um caminho para a unificação de um povo, de uma cultura, uma identidade, possibilitando a construção da unidade nacional e identidade uno dos moçambicanos.

Por sua vez, em 2012, movidos por expectativas de alcance financeiro, a TVM inaugura o canal 2 direccionado para a recreação, desporto nacional e internacional, economia, ficção e humor. Infelizmente as expectativas criadas aquando do lançamento do canal extensivo não foram alcançadas. Contudo, era importante se reestruturar para garantir sustentabilidade financeira a partir do canal 2. A seguir, Baloi (2019) elenca algumas soluções tomadas pela TVM: “A TVM2 ficou descaracterizada e nunca se afirmou no mercado, de tal sorte que em 2016 o Governo solícita a

TVM propostas para dinamizar a TVM2 e como resultado esta foi transformada em canal internacional” (IDEM, 2019).

As acções levadas a cabo por parte da televisão pública moçambicana são reestruturadas e reinventadas para garantir mais valoração e visibilidade por parte do povo moçambicano. Este “jogo de cintura” deve acompanhar o evoluir das TICs. Estas últimas trazem sempre uma série de vantagens tanto para o público assim como para as televisões. Tal acompanhamento exige a conjugação de esforços de ordem política, económica, social e cultural, o que muitas vezes se revela complicado acautelar.

3.2.2 TVM a caminho do digital

Para a prossecução do presente subcapítulo, contamos com os contributos informacionais do Prof. Doutor Celestino Joanguete e prof. Doutor João Miguel, especialistas da área de Comunicação com numerosas publicações que versam sobre o processo de digitalizado em Moçambique. Para além destes especialistas, contamos com a colaboração da dra. Lígia, chefe da mediateca da TVM. Esta possui uma vasta experiência sobre os audiovisuais produzidos e recebidos por esta instituição. Como forma de dar mais ênfase ao presente trabalho, buscou-se cruzar os resultados de pesquisas com as contribuições dos entrevistados.

O surgimento e evolução da TVM é caracterizado de muito aprendizado e superação, ocasionados principalmente, por alguns momentos políticos e económicos. Contudo, o maior desafio viria da decisão tomada na conferência de radiocomunicações realizada entre os dias 15 de Maio a 16 de Junho de 2006, em Genebra, onde de entre várias decisões a UIT estabeleceu os princípios técnicos básicos para a migração da radiofusão televisiva e sonora, do analógico ao digital.

Migrar do analógico ao digital representa um desafio para muitos países e, por isso, Moçambique não fugiu à regra. O processo de migração digital da TVM se mostrou bastante oneroso tendo em conta que a sua implementação exigia a obediência de quatro componentes, a saber: a implementação da rede de emissores (instalação dos sites); aquisição dos Set-Top-Boxes;

a digitalização da TVM e a construção de um edifício para o funcionamento do centro de produção da TVM em Maputo e a Central da TMT³⁰. É importante lembrar que o processo de trabalho e produção de audiovisuais na TVM refletia o modelo analógico. Era necessário se munir de novo equipamento técnico; capacitar os funcionários; adquirir máquinas leitoras para transferir informações para outros suportes. Por outro lado, torna-se importante que o cidadão tenha recursos para a aquisição dos STBs.

Um longo caminho foi percorrido desde 2006 até sensivelmente o segundo semestre de 2021, altura em que Moçambique finalmente decretou a migração digital televisiva. Tratou-se de um desafio que envolveu vários actores em um processo que conheceu avanços e recuos.

Cada país, em função das suas prioridades foi aderindo ao chamado a seu tempo. Em 2016, apenas 66 países tinham concluído a migração digital, 66 estavam em andamento, 61 desconhecidos e 14 não iniciados³¹.

Moçambique previa migrar em 2015, respeitando os prazos estabelecidos pela OIT. Tal não fora efectivado devido a dificuldades financeiras que acometiam o projecto. A TVM, na qualidade de televisão pública também “tinha um enorme custo com o pessoal, o que representava cerca de 65 por cento da despesa de funcionamento (custos de estrutura)” (BALOI, 2019).

Ao buscar mais entendimento sobre os momentos que caracterizaram o processo de migração recorremos aos escritos de Mário e outros (2010), os quais elucidam que em 2007 o Instituto Nacional de Comunicações de Moçambique (INCM) elaborou as propostas do “Regulamento de Radiodifusão Terrestre Digital” e de “Implementação da Radiodifusão Digital”, os quais foram submetidos a RM, TVM operadores privados e ao GABINFO.

Já em Novembro de 2010, em Lusaka, Moçambique adoptou o padrão DVB-T2, por sinal uma iniciática de grande parte dos países da SADC, com a excepção do Botswana. Escolha esta validada em Dezembro pelo Conselho de Ministros durante a sua 44^a sessão. Os caminhos rumo a digitalização ganhavam espaço, pese embora de forma ténue. Era necessário se criar grupos de

³⁰ Relatório%20de%20Regulação%20das%20Comunicações%202019%20_PT_ENG.pdf Consulta efectuada no dia 3 de Outubro de 2022

³¹ Baloi, 2019, p. 151

trabalho. É importante apontar o surgimento da Comissão de Implementação da Migração da Radiodifusão Analógica para a Digital, abreviadamente designada (COMID). Criada a 7 de Dezembro de 2010, a COMID tinha a responsabilidade de assessorar o governo na elaboração da estratégia de migração digital, para além disso, Joanguete (2018) realça também o papel de estudar e propor medidas com vista a uma transição sem sobressaltos, ou seja, medidas que evitem uma migração tecnológica sem a correspondente migração das populações.

Esta entidade era representada por instituições governamentais e a ausência dos representantes do sector privado, o que de certa forma contrariou os pressupostos teóricos que indicam a necessidade de haver representatividade. A justificação encontrada é de que “os representantes do sector privado que faziam parte desta comissão, simplesmente desistiram de participar dos encontros do órgão”³². Para completar esta onda de falhas, “a sociedade civil sequer foi convidada para discutir a implementação da migração da radiofusão”³³,

Com a criação da COMID³⁴ se mostrava urgente criar uma estratégia de digitalização, tal viria a acontecer 3 anos depois. Era necessário orçamentar os gastos com a migração, definir os actores, alcance, identificar parceiros, prazos de implementação e mais. É desta feita que a 15 de Abril de 2014 o Conselho de Ministros aprova a Estratégia de Migração Digital, paulatinamente o caminho rumo á migração ganhava novos contornos. De acordo com Joanguete (2017) o processo comportaria 2 fases, das quais:

A primeira compreendia cerca de 90 milhões de dólares e visava a migração em 19 centros emissores da TVM (38 milhões de dólares); a digitalização da TVM (40 milhões de dólares) e da RM (12milhoes de dólares). A segunda fase, orçamentada em 133 milhões de dólares, visava a migração em 24 centros emissores da TVM (30 milhões de dólares); aquisição de 1200 000 conversores (73 milhões de doares) e construção do novo centro de produção da TVM e dois estúdios da RM (30 milhões de dólares) (JOANGUETE, 2017).

³² In [www. Canalmoz .co.mz](http://www.canalmoz.co.mz).Maputo, Quarta-Feira, 21 de Novembro de 2012. Consulta feita em 17 de Novembro de 2022.

³³ Idem

³⁴ O seu mandato foi bastante curto, terminou em Dezembro de 2015. Contudo, no fórum instituído elo Misa Moçambique, o gabinete de informação anunciou a sua reativação, pese embora sem actividades visíveis do momento. (JOANGUETE, 2018)

Analisando os contributos acima, percebe-se que a estratégia de Migração Digital não compreendia a formação e capacitação de recursos humanos. Contudo e no ver de Joanguete (2014) a Estratégia ora aprovada apresentava lacunas pois evidenciava a manutenção do discurso centrado nos aspectos técnicos e na regulação.

O primeiro entrevistado traz algumas ilações sobre a Estratégia de Migração Digital, convidamos Joanguete, um dos nossos entrevistados, o qual deixou transparecer que o maior problema desta estratégia tem a ver com as crescentes falhas na implementação do mesmo:

O documento da estratégia de digitalização dos serviços públicos da televisão em Moçambique está detalhadamente estruturado e contém todas as fases de transição, custo dos *decoders*, cobertura geográfica, gestão e, inclusive a participação dos operadores privados das televisões. Ora, o problema surge com a implementação da estratégia que sofreu atrasos de implementação, de 2015 até 2021.³⁵

Por sua vez, Miguel enfatizou que a Estratégia se revelou um passo necessário, que não podia ser diferente. No seu ver, a estratégia de digitalização pecou por não ter sido amplamente divulgada. Segundo este “não foi do conhecimento de muito actores, inclusive daquelas áreas que estão mais directamente interessadas que estão na área de comunicação, de forma geral e da televisão de forma específica. Não só na área profissional, mas sobretudo académica.”

Para Miguel, quem teve acesso a estratégia foi exatamente quem estava mais interessado por essas matérias, quando o processo dada a sua importância exigiria que muitos actores estivessem envolvidos e muitas pessoas pudessem se apropriar. Acrescenta que “mesmo na questão da auscultação, os debates não foram amplos, razão pela qual surgiram muitos questionamentos, principalmente quando o projecto foi adjudicado a uma empresa chinesa. Mesmo quando foi da própria implementação, quando foi necessário adquirir os dispositivos, as pessoas correram para adquirir os STB pois não tinham muita informação sobre o processo, não foi amplamente divulgado.”

³⁵ Guião de entrevista entregue no dia 7 de Novembro de 2022 e respondido pelo Professor Doutor Celestino Joanguete no dia 10 de Novembro de 2022.

Ao discorrer sobre a sua experiência com relação ao processo de digitalização da TVM, Lígia³⁶ nossa entrevistada realça que não teve nenhuma relação “pois ao nível da mediateca nada mudou, as práticas continuam as mesmas”. Secunda ainda que a “digitalização oficial da mediateca ainda não começou”. O que tem acontecido é que quando solicitados por terceiros eles aproveitam e transcrevem a informação e digitalizam.

À semelhança dos outros países que passaram pelo mesmo processo, as comissões foram encarregues em produzir campanhas nacionais de mobilização social para a transição digital, envolvendo rádios, televisões, jornais e reuniões regulares com os operadores privados das televisões. Estas campanhas resultaram imediatamente na consciencialização e adesão a nova televisão (Joanguete, entrevista efectuada a 10 de Novembro de 2022).

Partindo de várias leituras, percebemos que o processo de digitalização deve envolver vários actores, de entre eles: operadores de televisão, os fabricantes ou representantes comerciais, cidadãos Moçambicanos e o Estado Moçambicano. Contudo, procuramos saber dos entrevistados o seu ponto de vista sobre o acima exposto.

Para o caso de Moçambique nunca houve este envolvimento. Até hoje ainda existem conflitos entre a TMT e os operadores privados das Televisões, sobretudo na questão dos preços praticados para transmitir o sinal da televisão. Por outro lado, os fabricantes de equipamento, Start Times, estão em conflitos de interesse com a TMT, pois é a mesma que fabrica o equipamento e é acionista da TMT (JOANGUETE, entrevista efectuada a 10 de Novembro de 2022).

Os conflitos ocasionados pela acumulação de interesses de alguns actores deste processo podem ter colocado em causa a inclusão e democracia dentro deste. E, sobre o último ponto em particular, Joanguete indica que o processo de migração digital “nunca foi pacífico e nem é democrático, pois ainda existem muitas situações por serem resolvidas como a cobertura do sinal para as zonas rurais.” Para além disso, este indica ser importante resolver o problema da “massificação dos *decoders*; a qualidade do sinal de televisão; o custo de alguns canais; os preços de transmissão e muitos outros problemas por resolver”.

Ao responder sobre esta questão Miguel considera que o processo foi democrático, no sentido de que todo o cidadão teve condições para adquirir o STB. Esse processo de venda devia ter começado antes da mudança do sinal, o mais importante e que se garanta um preço bonificado,

³⁶ Entrevista efectuada no dia 13 de Janeiro de 2023, nas instalações da antiga TVM 25 de Setembro chefe da mediateca da TVM.

dado o facto da responsabilidade do estado em prover informação. Pergunta-se se foi um processo democrático, ao que sustenta que não houve uma ampla divulgação desse processo. Afiança que existem academias que poderiam ter acompanhado o evoluir do processo.

Por sua vez, Lúgia refere que o processo de digitalização não foi inclusivo na medida em que não houve uma formação em matérias de digitalização, tanto sobre os documentos em formato analógico e muito menos sobre como produzir e gerir documentos em suporte digital.

A partir dos escritos de Nhamirre (2022) entende-se que A Transporte, Multiplexão e Transmissão SA, abreviadamente designada TMT foi criada a 2 de Abril de 2014. Esta é fruto da união entre três empresas públicas (acionistas), das quais a RM, TVM e TDM.

Em 2016 foi lançado um concurso público internacional para a selecção da empresa que vai construir a rede digital terrestre. Contudo, as fragilidades financeiras que o país atravessou contribuíram para o redimensionamento do projecto. O projecto foi adjudicado a *Star Times Techonologies Software* e estava avaliado em 156 milhões de dólares. Joanguete (2017) ao se referir a situação financeira que acometia o país, realça que “a difícil situação financeira do país e a complexidade de um projecto desta magnitude, a empresa seleccionada precisaria de pelo menos 18 meses para mobilizar estes fundos e instalar os equipamentos”. Portanto, no ver de Joanguete (2017) o projecto seria implementado a caminho de 2018.

As previsões feitas um pouco pelos actores do processo de migração falharam, tanto é que só em 2021 se avançou para o primeiro apagão que começou no dia 20 de setembro de 2021. Esta decisão foi aprovada pelo Conselho de Ministros na sua 16.^a sessão, realizada no dia 11 de Maio de 2021. A mesma determina as fases de desligamento dos emissores de transmissão analógica de radiodifusão televisiva. O desligamento decorreu em duas fases, sendo a primeira até 30 de Setembro e, a segunda, até 31 de Dezembro de 2021.³⁷

³⁷ INCM (2021) FASES DO DESLIGAMENTO DOS EMISSORES DE TRANSMISSAO ANALOGICA <https://www.incm.gov.mz/index.php/sala-de-imprensa/noticias/427-governo-aprova-fases-de-desligamento-dos-emissores-de-transmissao-analogica> [consultado a 15 de Janeiro de 2023].

Ainda de acordo com a fonte acima citada, os emissores analógicos que serão desligados na primeira fase são: cidade de Maputo, Namaacha, Xai-Xai, Chokwé, Maxixe, Vilankulo, Beira, Chimoio, Quelimane, Tete, Nampula, Ilha de Moçambique, Nacala, Pemba, Lichinga e Cuamba;³⁸

Na segunda fase, foram abrangidos os emissores analógicos instalados em 14 locais: em Massinga, Marromeu, Zobué, Songo, Monapo, Ribaué, Namialo, Ilha de Ibo, Chiúre, Mueda, Mandimba, Majune, Ngauma e Lago.³⁹

Ao que consta a segunda fase culminou antes do tempo previsto, Nhamirre (2022) refere que esta foi concluída a 10 Dezembro de 2021, com seis anos de atraso, em relação ao prazo inicialmente estabelecido pela União Internacional das Telecomunicações (UIT), que era 17 de Junho de 2015.

De seguida questiona-se sobre suas experiências diante do processo da digitalização. Seguindo a ordem, Joanguete discorre, enfatizando em sua abordagem que ainda existem alguns problemas que apoquentam uma parte da sociedade, na medida em que nem todos conseguem adquirir os *decoders*, fora o facto de o sinal não abranger, ainda, todo o território nacional.

Como consultor de algumas organizações da sociedade civil sobre a digitalização da televisão em Moçambique, tenho a dizer que a digitalização ainda não estava concluída em todo o território nacional. Ainda prevalecem muitas “zonas sobras”, sem nenhuma cobertura do sinal da televisão, nem acesso aos decoder da TMT, a companhia que gere a televisão digital em Moçambique. Além disso, os custos da televisão digital para as famílias pobres continuam a ser o factor de exclusão (JOANGUETE, entrevista efectuada a 10 de Novembro de 2022).

Questionamos se considera que o processo de digitalização da TVM foi inclusivo?

Joanguete refere que [...] a TVM não cobre todo o território nacional, era preciso investir em mais infraestruturas que cheguem nas zonas rurais, onde reside a maioria da população Moçambicana, na ordem de 70%, segundo o Censo de 2007.”

³⁸ INCM (2021) FASES DO DESLIGAMENTO DOS EMISSORES DE TRANSMISSAO ANALOGICA <https://www.incm.gov.mz/index.php/sala-de-imprensa/noticias/427-governo-aprova-fases-de-desligamento-dos-emissores-de-transmissao-analogica> [consultado a 15 de Janeiro de 2023]

³⁹ IDEM

Neste cômputo, Miguel responde de forma relutante, esclarecendo que “as pessoas que estão directamente ligadas a TVM possam ter mais informações sobre isso. Nós enquanto actores de fora tivemos pouco conhecimento do que estava a acontecer lá, pressupõe-se que a TVM enquanto emissora pública deva ter todas as condições próprias de uma era digital. Porém não sabe se as emissoras privadas também têm as mesmas condições que a TVM tem.

A conversa prossegue e adentramos para discutir sobre o património audiovisual. Recuperar a informação patente nos audiovisuais, requer a transferência da informação, para outros suportes, como mecanismo de acompanhar a evolução tecnológica. Importa salientar que a falha na transferência da informação para outros suportes, pode ocasionar a perda da mesma, porquanto as máquinas leitoras por vezes se encontrem em estado obsoleto.

Que planos e estratégias existem para recuperar e salvaguardar o património audiovisual? Joanguete realça a relação entre a digitalização e a memória, porquanto traz uma infinidade de vantagens:

“Uma das vantagens da digitalização é a ampliação da memória virtual da televisão, pois os conteúdos produzidos são armazenados numa base de dados gigantes que permite a recuperação e reutilização da informação.”

O conjunto de vantagens consideradas por Joanguete, ao ser implantadas vislumbram uma relação cada vez maior de conectividade entre os audiovisuais e a questão de memória. Joanguete refere que “a TMT ainda não desenvolveu esta base de dados pública acessível para todos, sem grandes custos. Aliás a UNESCO está neste momento a apoiar a TVM e a Rádio Moçambique a criar a referida Base de Dados”. Contudo, tais expectativas podem ser inviabilizadas.

Durante a conversa com Miguel, procurou-se indagar se existe uma estratégia direccionada especificamente para a digitalização dos audiovisuais que foram sendo produzidos desde o período da independência? E, para além disso, buscou-se compreender se a estratégia de migração da TVM faz ou não menção da necessidade de aproveitar/migrar a informação para outros suportes pois existem muitos materiais que se estão a tornar obsoletos. Por sua vez este referiu que “na verdade aquela estratégia estava muito mais direccionada só para a mudança da plataforma analógica para

a digital. Não fazia menção sobre como vai ser feito o aproveitamento de tanta informação. Sobre a digitalização e si, tanto para eles como para outros. Inclusive acaba facilitando o acesso. Em suma a estratégia não estava plasmado a forma como seria aproveitada a informação”.

Procurou-se perceber, junto dos entrevistados se houve estratégia de comunicação durante o processo de migração.

Percebe-se, a partir dos dizeres de Joanguete que apesar de ter sido criada uma comissão encarregue de difundir a informação sobre a televisão digital em Moçambique, muitos cidadãos não se beneficiaram dos propósitos de sua criação. Tal sustentação encontra respaldo nos dizeres de Joanguete, ao referir que:

O Conselho de Ministros criou a COMID, uma comissão para disseminar a informação sobre a televisão digital em Moçambique. Ela não exerceu profundamente o seu trabalho na disseminação da informação. Consequentemente, muita informação não foi transmitida aos cidadãos e o desligamento da televisão analógica apanhou de surpresa a muita população que ficou sem o sinal da televisão. Portanto, a estratégia de comunicação foi muito fraca e não ajudou de maneira nenhuma para a transição pacífica da televisão para o sistema de transmissão analógica (JOANGUETE, entrevista efectuada a 10 de Novembro de 2022).

Voltando à senda dos audiovisuais, tendo em conta que os audiovisuais televisivos são considerados (por alguns autores) como um novo veículo que possibilita a produção da memória e promoção da cultura, questionamos sobre a percepção dos entrevistados sobre isto Joanguete realça o seguinte:

“Na era da digitalização, a televisão é o maior produtor de conteúdos multimédia.” Ao ser reconhecida a importância da digitalização televisiva e sua importância na produção massiva de conteúdos, este assevera que tais “acervos visuais constituem a memória do povo moçambicano que deve ser preservado numa base de dados de consulta pública. Mas, isto requer um grande investimento nos sistemas tecnológicos de armazenamento e recuperação da informação, o que ainda não temos”.

Mais do que compreender o posicionamento dos entrevistados com relação a importância em si dos audiovisuais, avançamos para uma perspectiva de monetarização da preservação e

transferência para outros suportes. Tem-se a consciência de que a digitalização dos audiovisuais é bastante onerosa e são necessárias acções estratégicas (busca de parceiros, participar em projectos) com vista à recuperação do património audiovisual. É importante encontrar mecanismos para contornar os desafios acima descritos. Questionamos aos entrevistados de que forma a TVM pode responder ao desafio?

Sobre este ponto em particular, Joanguete afirma que “A TVM está a enfrentar graves problemas orçamentais, ela depende daquilo que eles chamam de Contrato Programa para a sua sustentabilidade.” Acrescenta em jeito de solução que “a TVM deve buscar outras fontes de sustentabilidades para suprir as lacunas exigidas às empresas modernas, cuja base de funcionalidade está assente em tecnologias”

Por sua vez, Lígia refere que em princípio tudo pode ser digitalizado, excluindo o UMATIC, pois seu material leitor se tornou obsoleto ou seja a máquina leitora dos audiovisuais em suporte UMATIC não está operacional. Por sua vez, ao ser questionados sobre as estratégias para recuperação do património audiovisual, a nossa entrevistada respondeu que existem parceiros que vão dar formação sobre o uso do MAM para o processo de digitalização.

E em forma de desfecho, procuramos nos inteirar sobre o papel da TVM no processo da digitalização. De acordo com Lígia “A TVM nunca exerceu papel preponderante no processo da digitalização. Sendo ela uma empresa sócia da TMT apenas ela beneficiou da modernização das infraestruturas da TMT para modernizar os equipamentos de transmissão do sinal da televisão digital.”

Por sua vez, Miguel refere que “A TVM acabou também estando em melhores condições do que as outras televisões, também não podia ser diferente pois esta enquanto emissora pública tem um papel importante na sociedade. Todos nós deveríamos procurar saber qual a melhoria que trouxe a digitalização para além da melhoria do próprio sinal”. Prossegue e mostra que houve muitos ganhos. Segundo este especialista “muita coisa que melhorou pois mesmo não estando em casa posso ter acesso a partir das redes sociais, a participação dos telespectadores também foi um ganho, coisas que o modelo digital facilita”.

Partindo dos contributos acima ilustrados pode-se perceber que a migração televisa trouxe ganhos e perdas, porquanto contribuiu para aproximar as televisões junto do seu público e permitir que estes tenham acesso aos serviços televisivos através das redes sociais, estejam eles onde estiverem.

CAPÍTULO IV

4. METODOLOGIA

Tendo em conta as características do nosso objecto de pesquisa, o caminho percorrido para o desenvolvimento da mesma inseriu-se na abordagem qualitativa. O recurso a abordagem qualitativa possibilitou maior interacção com o campo de pesquisa, pois possibilitou conhecer o valor e crenças em volta dos audiovisuais e memória. Minayo (2001) citado por Gerhardt e Silveira (2009) refere que:

A pesquisa qualitativa trabalha com o universo de significados, motivos, aspirações, crenças, valores e atitudes, o que corresponde a um espaço mais profundo das relações, dos processos e dos fenómenos que não podem ser reduzidos à operacionalização de variáveis [MINAYO (2001) citado por GERHARDT e SILVEIRA (2009)].

Relativamente aos procedimentos técnicos, seguimos a pesquisa bibliográfica e a documental. A pesquisa bibliográfica consistiu no levantamento de material de carácter científico na forma de livros, revistas e artigos. Na fase documental, por sua vez, procuramos trazer documentos de carácter primário (Decretos, estratégias de migração digital, relatórios e outros instrumentos legais, nacionais e internacionais, ligados ao nosso universo empírico. O que foi explanado sobre a fase documental, encontra respaldo em Gil (2008) ao proferir que:

A pesquisa documental vale-se de materiais que não receberam ainda um tratamento analítico, ou que ainda podem ser reelaborados de acordo com os objectivos da pesquisa. A pesquisa documental explora os documentos de primeira mão, que não receberam qualquer tratamento analítico, tais como: documentos oficiais, reportagens de jornal, cartas, contratos, diários filmes, fotografias, gravações, etc. De outro lado, existem os documentos de segunda mão, que de alguma forma foram analisados, tais como relatórios de pesquisa, relatórios de empresas, tabelas estatísticas (GIL, 2008).

O procedimento técnico incluiu também a pesquisa de campo. Gerhardt e Silveira (2009) apontam Fonseca (2002) que refere que, "na pesquisa de campo se realiza colecta de dados junto a pessoas, com o recurso de diferentes tipos de pesquisa". Nesta, teve-se a possibilidade de aferir/averiguar como e porque os fenómenos ocorrem.

Recorremos também a entrevistas semiestruturadas junto aos especialistas e profissionais afectos à TVM que detêm conhecimento sobre o processo de migração do analógico para o digital,

principalmente sobre o documento audiovisual na TVM. Optamos por entrevistas semiestruturadas, pois a consideramos flexível, na medida em que pudemos colocar questões fora do roteiro.

Após o levantamento de dados, coube a organização e sistematização do material, tendo em vista a leitura e a análise dos dados. Esta última foi feita com base nos elementos empíricos configurados no III capítulo. Do II capítulo, buscamos as bases de sustentação teórica, entre os quais o conceito de televisão em uma perspectiva de poder e cultura e na perspectiva de transição do analógico ao digital. A seguir conceituamos os audiovisuais, mapeando o seu surgimento e seu alcance no contexto digital. As palavras-chave indicadas foram sempre relacionadas com a questão da memória e seus desdobramentos.

Torna-se importante frisar que os elementos traçados no II capítulo configuram, principalmente, os ideais de autores indicados no quadro abaixo dos quais: Le Goff, (1990); Edmondson (2017); Bezerra, (2019) e Rocha (2006), de onde foram extraídas as categorias de análise e interpretação de dados.

As categorias em causa são os produtos dos media televisivos, enquanto património audiovisual. Estes são vistos pelos autores indicados como: objecto de poder; objecto cultural e audiovisual, bem como veículo de construção da memória. Este conjunto, de forma articulada, elucidou sobre a importância da digitalização dos audiovisuais para a construção da memória colectiva.

Categorias de análise	Definição/Características das categorias de análise, de acordo com Le Goff, (1990); Edmondson (2017); Bezerra, (2019) e Rocha (2006).
Património Audiovisual	Na óptica de Edmondson (2017) o património audiovisual inclui mas não se limita aos seguintes componentes, sons gravados, produções cinematográficas, televisivas, videográficas, digitais e outras que contenham imagens em movimento e/ou sons gravados.

Audiovisuais mediáticos como objecto de poder	Os novos arquivos (arquivos orais e audiovisuais) não escaparam a vigilância dos governantes, os mesmos podem controlar os audiovisuais tão estreitamente como os novos utensílios de produção da memória, nomeadamente a (..) a da televisão. (BEZERRA, 2019)
Audiovisual televisivo como objecto cultural	Ao classificar as TVs sob a perspectiva de público e educativa, Rocha refere que estas são vocacionadas para a promoção da cultura e da sociedade. Para além disso, asseveram que a programação deve ser orientada para a satisfação das necessidades educativas e culturais da audiência. (ROCHA, 2006)
Audiovisuais como mecanismo para a construção da identidade, memória colectiva e objecto de poder.	A memória é um elemento essencial do que se costuma chamar de identidade, individual ou colectiva, cuja busca é uma das actividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades de hoje, na febre e na angústia. (..) Memória colectiva é não somente uma conquista; é também um instrumento e um objecto de poder. (LE GOFF,1990)

Fonte: a autora

Para além de constituir o património de uma nação, os audiovisuais televisivos são também o espelho da cultura e marca identitária de um povo. Outrossim, é que tais atributos requerem o exercício de rememoração por via das televisões.

CAPÍTULO V

5.0 ANÁLISE E INTERPRETAÇÃO DE DADOS

No presente capítulo, buscamos analisar o processo de digitalização de documentos audiovisuais na TVM e suas *nuances*, relacionando-o com a construção da memória colectiva (2006-2021) tendo como base de sustentação os dados apresentados no quadro empírico conjugados com os pressupostos subjacentes no quadro teórico. Tendo em conta a premissa acima descrita, pretende-se de forma específica:

- Compreender o cenário da migração digital na TVM, principalmente os audiovisuais;
- Identificar processos de digitalização do património audiovisual ocorridos durante o período em estudo e sua relação com o poder e cultura;
- Compreender a relação existente entre os documentos audiovisuais e a construção da memória colectiva;

Nisto, serão examinados os demais pontos, com uma análise que reflectirá o conjunto dos propósitos acima apresentados.

5.1 Compreender o cenário da migração digital na TVM, principalmente os audiovisuais

Analisar os trajectos que marcaram o processo de transição da televisão analógica para a digital na TVM, implica mapear questões de vária ordem, de entre eles; a regulação; os actores envolvidos e recursos financeiros requeridos.

Com o alcance da independência, o Estado moçambicano começou a vislumbrar um novo país, com novos ideais, enfim um povo unido e indivisível. Nesta ordem de ideias, o Estado impulsionou o sector da cultura através do cinema e por inerência, os audiovisuais ganharam mais espaço e atenção. Era necessário preservar os documentos especiais para avivar novas ideologias; garantir a manutenção do poder e construir a identidade nacional.

Porque as tecnologias de informação e comunicação não são estanques, com o tempo estas foram impulsionando mudanças crescentes em todas as esferas de conhecimento, incluindo a da Comunicação e Informação. Com as transformações que vêm ocorrendo por força das mudanças tecnológicas, tornou-se imperioso adoptar novos procedimentos com vista a garantir a comunicação através dos media televisivos. Nisto, a regulação deve se adaptar às novas exigências impostas pelo incremento das tecnologias. Tratando-se de uma televisão pública, a TVM foi parte integrante e por vezes sujeita às mesmas.

Através dos dados apresentados no 4º capítulo do presente trabalho, resgatam-se alguns regulamentos, dos quais, a proposta da INCM em 2007, intitulada “Regulamento de Radiofusão Terrestre Digital e de Implementação da Radiofusão Digital” a qual foi submetida à RM, TVM, operadores privados e ao GABINFO. Entendemos ser este o leque de actores deste processo, onde duas delas, 7 anos depois, tornaram-se accionistas da TMT.

A 7 de Dezembro de 2010 surge a COMID (Comissão Nacional de Migração Digital). Mais uma vez, entende-se a partir dos dados indicados no quadro empírico que esta comissão não era inclusiva, na medida em que apenas faziam parte dela as instituições governamentais, pois os representantes do sector privado desistiram de participar nos encontros do órgão. Para acrescentar, não constam do pleito os representantes da sociedade civil.

Doravante, e ainda com base no 4º capítulo, depreendemos que do universo dos actores deste processo devem figurar os operadores de televisão, os fabricantes ou representantes comerciais, cidadãos Moçambicanos e o Estado Moçambicano.

A 15 de Abril de 2014, o Conselho de Ministros aprova a Estratégia Nacional de Migração da radiodifusão analógica para digital. No concernente à divulgação deste instrumento, é de realçar, com base nos elementos traçados no quadro empírico, que este não foi amplamente divulgado, porquanto, no ver de Miguel, nosso entrevistado, só teve acesso a ela quem realmente estava interessado, o que gerou muita inquietação. Os contributos acima elencados demonstram ter havido, desde o início deste processo, uma fraca divulgação da informação regulatória tanto para a sociedade civil bem como para os ligados á Comunicação. Miguel destaca que a estratégia “não foi do conhecimento de muitos actores, inclusive daquelas áreas que estão mais directamente

interessadas na área de comunicação, de forma geral, e da televisão, de forma específica. Não só na área profissional, mas sobretudo académica.”

Na componente orçamental, estavam previstos valores a serem alocados em 2 (duas) fases. A primeira delas, orçada em cerca de 90 milhões de dólares; e a segunda fase, em cerca de 133 milhões de dólares. Em 2015, precisamente o ano consagrado pela OIT para o término do processo de digitalização, a TVM mostrava deficiências orçamentais. Cerca de 65 por cento da despesa de funcionamento estava direccionado ao custo do pessoal. Era quase impensável a esta altura avançar para acautelar pelo menos a componente técnica exigida para a transição.

O quadro empírico visualiza que uma das questões da demora da transição prende-se também com a questão orçamental que caracterizou boa parte deste processo. Para além da questão orçamental, aponta-se os conflitos entre a TMT e os operadores privados.

A avaliar pelos contributos dos nossos entrevistados, sentimo-nos tentados a afirmar que a estratégia de migração digital não foi abrangente e tão pouco sua regulação fazia menção sobre a digitalização dos audiovisuais. Uma vez accionista da TMT, a TVM tinha a prerrogativa de procurar garantir condições para uma migração completa, tendo em conta que a digitalização dos audiovisuais contribui para a preservação e conservação do património histórico. Contudo, aventamos a hipótese de perda de informação caso não se tomem medidas peculiares.

Recorremos ao 3º capítulo para resgatar os ensinamentos de Edmondson (2017), o qual revela que a orçamentação e actividades de um arquivo dependem, e muito, da boa vontade da instituição ou organismo ao qual pertencem e não tem senão pouca ou nenhuma garantia de autonomia profissional. Logo, consideramos também ter havido pouca vontade por parte dos gestores da TVM. O processo em causa não foi pacífico e muito menos democrático, pois, no ver de Joanguete, este ainda carece de resolução de problemas relacionados à cobertura de sinal para as zonas rurais.

A ausência de regulação que incida sobre os audiovisuais e os poucos recursos financeiros para acautelar as necessidades do sector de audiovisuais têm sido apontados como causas da

ausência de digitalização do património audiovisual. Contudo, sentimo-nos tentados a apontar a descuido como factor primordial para a falta de digitalização de documentos na TVM.

5.2 Identificar processos de digitalização do património audiovisual ocorridos durante o período em estudo e seu impacto

De acordo com o subtítulo, pretendemos analisar processos de digitalização do património audiovisual na TVM e seu impacto institucional.

Ao evocarmos os preceitos teóricos, interessa-nos falar da digitalização dos audiovisuais como aquele processo que possibilita a passagem da informação de um suporte para suportes recentes. A evolução luz das tecnologias de informação e comunicação contribui para o surgimento cada vez mais rápido de novos suportes e leitores, com um leque de vantagens atractivas para as instituições televisivas. Portanto, ainda que se adquira um *software* que garanta a manutenção, preservação e gestão dos audiovisuais, é importante que a instituição planifique e garanta provisão financeira para migrar a informação sempre que se mostrar necessário.

Importa realçar que a informação patente em suportes analógicos é digitalizada a cada vez que a instituição requisita ou outros consumidores requisitam informações patentes na mediateca. A ausência de um processo formal e contínuo de digitalização de audiovisuais pode colocar em causa todo o património audiovisual e a qualidade de conteúdos veiculados por esta estação televisivo, na medida em que se pode recorrer à informação passada para produzir novos conteúdos.

Ao analisarmos os aspectos implícitos no 4º capítulo do presente trabalho, partindo também dos pressupostos teóricos que apontam que a construção do poder a partir da produção e exibição contínua de conteúdos de qualidade, a manutenção e afirmação cultural e a construção da memória ficam comprometidos. Infelizmente já se passaram 12 meses depois do apagão, e ainda assim a TVM sequer iniciou formalmente um processo de digitalização dos seus audiovisuais, cuja maior parte se encontra patente na mediateca. De acordo com o contributo encontrado no quadro empírico, os funcionários afectos à mediateca sequer passaram por uma capacitação para trabalhar com novas plataformas e digitalizar o património já existente.

Ao referir sobre a ausência de um processo de digitalização dos audiovisuais analógicos para o formato digital na TVM, existem aqueles que se encontram no suporte UMATIC que exigem uma intervenção rápida, porquanto a máquina que permite ter acesso à informação lá patente se tornou obsoleta, ou seja, a máquina leitora dos audiovisuais para o suporte UMATIC não está operacional.

A realidade acima descrita contraria sobejamente os pressupostos elencados no quadro teórico que recomenda que o processo de transição televisivo deve contemplar de igual modo os documentos audiovisuais, pois a importância destes também se observa no ambiente digital. Bezerra e Santos (2019) explicam que os novos arquivos (orais e audiovisuais) não escaparam a vigilância dos governantes, mesmo porque se pode controlar as televisões como um novo utensílio de produção da memória.

Em abono da verdade, o certo é que a TVM não pode fugir a mais este chamado. É importante descobrir melhores formas para acautelar a migração plena da informação analógica. Recorremos a Royal et al (2006) para elucidar sobre os diversos caminhos que se podem seguir para conter recursos no âmbito do processo de digitalização. Estes autores recomendam ser necessário que a instituição se inteire se o documento não terá já sido digitalizado por alguém ou instituição. Para além disso, recomendam também que a instituição participe em projectos de digitalização partilhados, para facilitar a divisão dos custos e garantir que cada documento seja digitalizado somente uma vez.

5.3 Compreender a relação existente entre os documentos audiovisuais e a construção da memória colectiva

No presente subcapítulo iniciamos com uma das contribuições subjacentes no 3º capítulo da autoria de Joanguete (Joanguete em resposta ao guião a 22 de Novembro de 2022), o qual menciona que “Uma das vantagens da digitalização é ampliação da memória virtual da televisão, pois os conteúdos produzidos são armazenados numa base de dados gigantes que permite a recuperação e reutilização da informação.” Percebe-se a partir do exposto no quadro teórico e quadro empírico que a memória colectiva se consolida pelo número de vezes que determinada

informação é veiculada pelos medias. Para além disso, outros elementos concorrem para que se consolide a memória, prende-se também com os propósitos por detrás de quem as veicula e como as veicula.

A partir do quadro teórico resgatamos os conhecimentos de Le Goff (1990) que vem ampliar o escopo de abordagem ao referir que “Memória colectiva é não somente uma conquista é também um instrumento e um objecto de poder”. Ora, a TVM tem negligenciado a necessidade de migrar a informação para o ambiente; mais do que isso, corre o risco de perder a informação patente no suporte UMATIC. Depreende-se, assim, que a possibilidade de se romper o quadro de construção da memória colectiva prevista no quadro teórico está cada vez próxima.

É importante lembrar o papel eminente que os audiovisuais têm para esta televisão. Acautelados todos os princípios de manutenção e gestão, estas possibilitam veicular a cultura, ser usada para manipular mentes e contribuir para que a informação nelas contidas se mantenha nas memórias de uma determinada sociedade pelo tempo desejado pelos que a gerem e seus interessados.

Achamos que a ausência de um processo de digitalização sistemática dos audiovisuais na TVM pode ocasionar um hiato na construção da memória colectiva, na medida em que a informação patente nos audiovisuais deve ser veiculada sempre que necessário para avivar a memória da sociedade.

CAPÍTULO VI

6. CONSIDERAÇÕES E RECOMENDAÇÕES

O período de 2015 a 2021 revelou-se o mais expressivo no que toca à migração digital em Moçambique, um processo que privilegiou a componente técnica.

Resultante da integração das actividades de gestão de documentos e figurando como elemento crucial para a gestão de arquivos, a digitalização dos audiovisuais representa a essência de uma política de preservação e valoração de audiovisuais sem o qual os pressupostos da construção da identidade cultural e manutenção do poder ficam seriamente comprometidos, originando um caos no âmbito da TVM.

A falta de recursos financeiros e negligência por parte da TVM são apontados como alguns motivos da ausência de um processo de digitalização dos audiovisuais produzidos desde que esta instituição foi criada. Ademais, importa realçar que os novos suportes audiovisuais, no caso vertente da MAM, também carecem de um plano de gestão, porquanto com o avançar das tecnologias são necessários novos *softwares*, tanto operativo como conceptual, para o seu funcionamento.

Terminado o presente trabalho, concluímos que o objetivo geral da pesquisa foi cabalmente alcançado, visto que encontrámos dados e elementos empíricos e teóricos que revelam que a resposta à pergunta de partida (*Qual é a relação que existe entre a digitalização dos documentos audiovisuais e a construção da memória colectiva na TVM?*) consiste em salientar que, de facto, a partir de um olhar profundo na instituição-alvo de estudo, percebe-se que a ausência de um processo de digitalização dos audiovisuais contribui para o acúmulo e perda da informação patente nos audiovisuais. Para além disso, percebemos também que o processo de digitalização ora ocorrido não foi abrangente, sequer democrático, incorrendo grandemente para inviabilizar o processo de construção do poder, da cultura, a visibilidade institucional bem como a construção da memória colectiva. A ausência de um processo formal de digitalização do património audiovisual é também conotada como hiato diante deste processo.

Dada a relação muito forte que existe entre os audiovisuais e a construção da memória, manutenção do poder e construção da identidade nacional, urge criar medidas que promovam a transferência da informação para o MAM, o novo gerenciador dos activos digitais.

Tendo sido apontadas dificuldades financeiras e de negligência diante da necessidade de migrar a informação, recomendamos à TVM a criação de sinergias com outras instituições interessadas em resgatar o património informacional do país e além-fronteiras.

Como pesquisadora, este trabalho contribuiu sobejamente para compreender a ligação forte que existe entre a área de gestão de medias digitais e a arquivística, na medida em que os audiovisuais mediáticos são objecto de análise, estudo e tratamento por parte da arquivística. Para além disso, o presente trabalho contribuiu para perceber que as falhas na concepção e implementação de um projecto desta envergadura poderá impactar negativamente e de forma holística a instituição e reduzir a visibilidade da mesma.

CAPÍTULO VII

7. BIBLIOGRAFIA

ARQUIVO NACIONAL (Brasil). Dicionário Brasileiro de Terminologia Arquivística. Rio de Janeiro, 2005.

BELLOTTO, Heloisa Liberalli. Arquivos: estudos e reflexões. Belo horizonte: Editora UFMG, 2014;

BELLOTTO, Heloísa Liberalli. Arquivos Permanentes: tratamento documental. 3ª ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, P.320, 2005.

CABAÇO, José Luís, Moçambique- Identidade, colonialismo e Libertação, Editora: São Paulo, P.360, 2009.

COSTA, Maria Joana Oliveira “Horas Extraordinárias: A Televisão como Veículo de Cultura” / Universidade de Coimbra. P. 96, 2018.

COSTA, Mariana Bueno; CALDAS, Rosangela Formentini. Gestão de arquivos audiovisuais no enfoque do Patrimônio Cultural: O caso da TV Manchete 1 Universidade Estadual Paulista – “Júlio Mesquita Filho” - São Paulo, 2015.

DENICOLI, Sérgio. Tv digital: Sistemas, conceitos e tecnologia; Centro de estudos Comunicação e Sociedade da Universidade de Minho; Grácio Editor, 1ª Edição, 2011.

EDMONSON, Ray Arquivística audiovisual: filosofia e princípios / Ray Edmondson; Trad. de Carlos Roberto Rodrigues de Souza. – Brasília: UNESCO, P.100, 2017.

GABRIEL, Mendes. LOGOS 27: Mídia e democracia. Ano 14, 2º semestre, 2007.

GERHARDT, Tatiana Engel, SILVEIRA, Denise Tolfo. Métodos de Pesquisa; coordenado pela Universidade Aberta do Brasil- UAB/UFRGS e pelo curso de graduação Tecnológica-Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2009.

GIL, Antônio Carlos: Métodos e técnicas de pesquisa social - 6. ed. - São Paulo: Atlas, 2008.

GONSALVES, Ingrid Rodrigues: Cinema e Políticas Públicas e Digitalização no Brasil. Revista do Arquivo, São Paulo, Ano II, Nº 6, p. 129 - 146, abril de 2018.

INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Centro-Oeste – Cuiabá – MT - 8 a 10 de junho de 2011;

KELLNER, Douglas; A cultura da mídia-estudos culturais: Identidade e política entre o moderno e o pós-moderno/Douglas Kellner; tradução de Ivone Castilho Benedetti, Bauru, SP: EDUSC, 2001, 454p.

LE GOFF, Jacques. História e Memória. Campinas: Unicamp, 1990. 549 p.

LE GOFF, Jacques. História e Memória. 5ª Edição. Campinas: Unicamp, 2003

MALOA, Tomé Miranda: História da economia socialista moçambicana. São Paulo. 2016, 162.p

MARTINS, Marta Sofia Saraiva A representação da informação audiovisual da Rádio e Televisão de Portugal (RTP) UNIVERSIDADE DE LISBOA 2018.

MIRANDA, Gustavo Lima. A História da evolução da Mídia no Brasil e no mundo, 2007.

PAES, Marilena Leite. Arquivo: Teoria e prática. Rio de Janeiro: FGV, 2004.

PONTES, Leda dos Santos: Manual de Digitalização de Documentos da Universidade Federal do Rio de Janeiro. – Rio de Janeiro: SIARQ / UFRJ, 2018.

SANTOS, Pablo Victor Fontes; LUZ, Cristina Rego Monteiro: A Televisão: do Analógico ao Digital Inovcom, Vol. 4, 2013

VALTENIZA, Damião BORGES; DOS SANTOS BRANCO, Ramachandra; GONÇALVES, Marlene: O Audiovisual como Documento Histórico: Registro da Memória do Instituto de Educação da Universidade Federal de Mato Grosso1 Universidade Federal de Mato Grosso, Cuiabá, MT;

ARTIGOS

- ANGELUCI, A; CASTRO, C. (2010). Oito categorias para produção de conteúdo audiovisual em televisão digital e multiplataformas. artigo apresentado no congresso pan-americano de comunicação 2010. Brasília, Pdf. Disponível em http://www.ipea.gov.br/panam/pdf/gt1_art6_alan.pdf. acessado em março de 2022;
- BARBEDO, F. Arquivos digitais: da origem à maturidade. Cadernos BAD (Portugal), n. 2, 2005. Disponível em: <http://hdl.handle.net/20.500.11959/brapci/82209>. Acesso em: 23 Out. 2022.
- BEZERRA, Laura; & SANTOS, Joanderson da Silva. Diversidade cultural e a preservação de acervos audiovisuais do eixo sul. *RELACult - Revista Latino-Americana De Estudos Em Cultura E Sociedade*, 5(5), 2019 <https://doi.org/10.23899/relacult.v5i5.1464>. Acesso em 10 de Setembro de 2022.
- BRESSAN JUNIOR, Mário Abel; MORAES, Heloisa Juncklaus Preis: Arquivo Televisivo: Imaginário, Memória e Laço Social revisitado. Juiz de Fora, PPGCOM – UFJF, v. 15, n. 1, p. 31-46, jan./abr. 2021

- BUSSETO, Áureo. As relações entre a TV e o poder político: dados históricos para um programa de leitura dos produtos televisivos no ensino e aprendizagem. In: Núcleos de ensino artigos de 2005, São Paulo.
- CAMARGO, Ana Maria de Almeida. Objectos em arquivos: Algumas reflexões sobre género documental; Faculdade de filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade São Paulo. S/d.
- CARLI, Deneide Teresinha. O DOCUMENTO HISTÓRICO COMO FONTE DE PRESERVAÇÃO DA MEMÓRIA ÁGORA, ISSN 0103-3557, Florianópolis, v. 23, n. 47, p. 183-197, 2013
- COSTA, Mariana Bueno; CALDAS, Rosangelan Formentini: Gestão de arquivos audiovisuais no enfoque do património cultural: O caso da TV Manchete. Universidade Estadual Paulista – Júlio Mesquita Filho – São Paulo. Rio Grande do Sul. Junho de 2015.
- SOUSA, Maria Rodrigue De. Cultura na televisão entre confinamento e de confinamento: Um estudo sobre a realidade portuguesa; Universidade Fernando Pessoa Porto, 2021.
- FERNABDES, Hamilton Alves; BRITO, Rodrigo Barbosa. Introdução aos padrões de TV digital mais difundidos no mundo e suas atualizações VII SRST – SEMINÁRIO DE REDES E SISTEMAS DE TELECOMUNICAÇÕES INSTITUTO NACIONAL DE TELECOMUNICAÇÕES – INATEL ISSN 2358-1913, SETEMBRO DE 2017.
- FRANQUEIRA, Ana. Gestão de conteúdos digitais audiovisuais em televisão. *Cadernos BAD*, 2016, N. 1, jul.-dez., pp. 125-135;
- JESUS, Jordane Trindade de; RESENDE, Vitor Lopes. A Televisão e sua influência como meio: uma breve historiografia. Ouro Preto: 9º Encontro Nacional de História da Mídia, UFOP, 2013.
- MARIO, Tomas Vieira. Implicações Socio-economias e de regulação da migração digital em Moçambique. Tomás Vieira Mário. s/d.
- MIGUEL, João. Digitalização da televisão em moçambique: estratégias, Políticas e reconfigurações. *Revista uninter de comunicação* |vol. 3, n.4, p. 84 - 105 | jan. – jun. 2015;
- NHAMIRRE, Borges. Migração Digital entregue a empresa da família presidencial; CIP News Letter, nº 2, Abril de 2014.
- OROZCO, Guillermo Miller. A televisão além de si mesma na américa latina - Television beyond itself in latin americav.12 - nº 3. p. 59-75. set./dez. 2018. São Paulo – Brasil.
- PABLO, Victor Fontes; SANTOS, Cristina Rego Monteiro. Luz da Televisão: do Analógico ao Digital Inovcom i Vol. 4 i no 1 i 2013;

- RIBEIRO, Fernanda. A ARQUIVÍSTICA COMO DISCIPLINA APLICADA NO CAMPO DA CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO: Perspectivas em Gestão & Conhecimento, João Pessoa, v. 1, n. 1, p. 59-73, jan./jun. 2011. <http://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/pgc>. ISSN: 2236-417X. Consultado em Junho de 2022.
- ROCHA, Renata; Televisão e cultura: análise da trajetória de duas tvs públicas, Universidade Federal da Bahia, 2006.
- ROYAN, Bruce, Cremer, Monika, *et al.* Diretrizes para materiais audiovisuais e multimídia em bibliotecas e outras instituições. 2006.
- RUIVO, Miguel; Repensar a televisão: Uma visão positiva sobre o papel da televisão como elo social, veículo de cultura e espaço de lazer; www.labcom.ubi.pt/agoranet
- SILVA, Carlos Eduardo Lins, televisão e política na virada do século revista USP, São Paulo, n.61, p. 78-85, março/Maio 2004.
- SOUSA, Florentina; PIVETA, Patrícia. A edição em TV na fase digital, VIII Encontro de História da Mídia, Unicentro, Guarapuava-PR- 28 a 30 de Abril de 2011.
- SOUZA, Eduardo Augusto; ROSÁRIO, Barreto. Documentos Audiovisuais em emissoras de televisão: estudo sobre a gestão de acervo da TV Brasil. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Centro de ciências humanas e sociais. Escola de Arquivologia, 2019.

RELATÓRIOS E TESES

- [DISSERTAÇÃO] ARRUDA, Ana Cristina da Conceição. Documentação Audiovisual: Instrumento de construção da Memória da Favela do Chapéu Mangueira; Universidade Federal Do Estado Rio de Janeiro, Centro de Ciências Humanas-Programa de Pós-graduação em memória Social, 2006.
- [TESE] BALOI, Filipe Rui. Digitalização da televisão por ondas em Moçambique: o papel da televisão de Moçambique no processo (2006-2017); Universidade Autónoma de Barcelona, 2019.
- [TESE] BECKER, Christoph - Trustworthy preservation planning. Tese para obtenção do grau de Doutor em Ciências Técnicas pela Faculdade de Informática da Universidade Técnica de Viena, 2010.
- [MONOGRAFIA] CARDIA, Wesley Callegari; A influência da mídia na opinião pública e sobre a influência desta na mídia: o governo Lula em Veja e Época, 2008; consultado em 24 de Outubro de 2022, endereço: http://verum.pucrs.br/F/?func=direct&doc_number=000400562&local_base=PUC01

- [TESE] JOANGUETE, Celestino: Estágio de Implementação de Migração Digital em Moçambique: barreiras, desafios e perspectivas. Relatório final, 2018;
- [TESE] JOANGUETE, Celestino Vaz Tomas Jone: As mudanças para o jornalismo digital na imprensa pública e privada moçambicana: Estudo comparativo dos jornais Notícias e a @Verdade, 2013;
- MACHADO, João Victor Sanches da Matta; Abe África: Revista da Associação Brasileira de Estudos Africanos, v.05, n.05, Abril de 2021;
- [RELATÓRIO] MÁRIO, Toma Vieira. In: MISA (2017). Relatório do estado da liberdade de imprensa e de expressão em Moçambique (2010 -2015). Maputo: MISA-Moçambique;
- [DISSERTAÇÃO] MOURA, Alex Pereira De. Tv digital: convergência e perspectiva; Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação; Programa de pós-graduação em comunicação; Bauru, SP, 2006.
- [TESE] MUCHISSE, Fulgêncio Francisco. A Moçambicanidade audiovisual: entre os vestígios do Kuxa-Kanema e os constructos televisivos das emissoras TVM, Miramar e STV de Moçambique. p.187. 2021.
- [TESE] NHACUMBA, Vicente Amone Saice: O Contributo da Televisão de Moçambique na Construção da Identidade Nacional. Estudo do Caso: Análise do Programa “Ver Moçambique. Universidade do Minho - Instituto de Ciências Sociais, 2011;
- [RELATORIO] NHAMIRRE, B. Migração Digital em Moçambique Transformado em Negócio Privado em Detrimento de Serviço Público? MISA: Maputo, 2022
- [MONOGRAFIA] PAIVA, Vivian Daniel Ferreira: Um olhar sobre os suportes de informação: mineral e vegetal. Trabalho de conclusão de curso, graduação- Universidade Federal do Para, Instituto de ciências sociais aplicadas, faculdade de biblioteconomia, Belém 2016.
- [RELATORIO] PINTO, Afonso Miguel Filipe. A organização e a representação da informação da Rádio e Televisão de Portugal (RTP) Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, 2017.
- [DISSERTAÇÃO] SCHAFER, Murilo Billig. Digitalização de documentos: Implicações no acesso às informações arquivísticas, p. 140, 2013
- [DISSERTAÇÃO] SILVA, Luiz António Santana. Abordagens do documento audiovisual no campo teórico da arquivologia. Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho. Faculdade de Filosofia e Ciências de Marília, p.141. 2013.
- [DISSERTAÇÃO] TEIXEIRA, Lauro H. P. Televisão Digital: Interação e Usabilidade; (Mestrado em Comunicação). UNESP - Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação. Bauru (SP), 2008. 142f
- [RELATÓRIO] RELATÓRIO DE REGULAÇÃO DAS COMUNICAÇÕES: Autoridade Reguladora das Comunicações 2019- Autoridade Reguladora das Comunicações (ARECOM);

APÊNDICE



Escola de Comunicação e Artes

Mestrado em Gestão de Medias Digitais

GUIÃO DE PERGUNTAS

TEMA: O CONTRIBUTO DA DIGITALIZAÇÃO DOS ARQUIVOS AUDIOVISUAIS PARA A CONSTRUÇÃO DA MEMÓRIA COLECTIVA: CASO DA TVM (2006-2021)

Tendo em conta alguns pressupostos que permeiam a missão da TVM, percebe-se (de entre outros) o seu compromisso em trazer histórias por detrás das notícias, respeitar os Direitos Humanos e democracia. Esta incumbência pressupõe revisitar os documentos audiovisuais produzidos e/ou recebidos pela TVM, sempre que necessário.

Recuperar a informação patente nos audiovisuais, requer a transferência da informação, para outros suportes, como mecanismo de acompanhar a evolução tecnológica. Importa salientar que a falha na transferência da informação para outros suportes, pode ocasionar a perda da mesma, porquanto as máquinas leitoras por vezes se encontrem em estado obsoleto.

Por sua vez, a possibilidade de transferir/migrar a informação, pode contribuir para a construção da memória colectiva (á partir da partilha de conteúdos já veiculados, objectivando avivar a memória).

- 1- Com vista a responder à subscrição de Moçambique na UIT sobre a migração da radiofusão televisiva, foi lançada uma estratégia de digitalização.
 - a) O que pode dizer sobre a estratégia da digitalização?
 - b) Qual é a sua experiência sobre o processo da digitalização?
- 2- Pressupõe-se que o processo de digitalização seja abrangente, ou seja, que envolva todas as infraestruturas.
 - a) Considera que o processo de digitalização da TVM foi inclusivo?
 - b) Que planos e estratégias existem para recuperar e salvaguardar o património audiovisual?
- 3- Durante o processo de migração, sente que houve estratégia de comunicação no processo?
 - a) Se não, como acha que devia ter sido?
- 4- Em princípio, o processo de digitalização deve envolver vários actores, de entre eles: operadores de televisão, os fabricantes ou representantes comerciais, cidadãos Moçambicanos e o Estado Moçambicano.
 - a) Qual é o seu ponto de vista sobre este processo?
 - b) Considera que o processo foi inclusivo e democrático?
- 5- Os audiovisuais televisivos são considerados (por alguns autores) como um novo veículo que possibilita a produção da memória e promoção da cultura.
 - a) Qual é a sua percepção sobre isto?
- 6- É sabido que a digitalização dos audiovisuais é bastante onerosa e são necessárias acções estratégicas (busca de parceiros, participar em projectos) com vista à recuperação do património audiovisual.
 - a) No seu ponto de vista, de que forma a TVM pode responder ao desafio?

7- O processo da digitação dos audiovisuais é oneroso, o património analógico da TVM é bastante robusto.

a) Que estratégias a TVM recorreu para se desfazer ou reaproveitar o equipamento?

8- Qual foi o papel da TVM no processo da digitalização?