

CINEMA E POLÍTICAS PÚBLICAS DE DIGITALIZAÇÃO NO BRASIL

Ingrid Rodrigues Gonçalves*

Resumo

O cinema, como um lugar político, figura nas agendas de políticas públicas. A mudança do suporte padrão, da película fílmica para os formatos digitais, tem alterado diversos aspectos da cadeia audiovisual brasileira, da produção à preservação. Nesse trabalho, pensaremos acerca de aspectos das etapas de distribuição, exibição e preservação. Primeiro trataremos de algumas articulações que culminaram na aproximação do cinema brasileiro à informática. A seguir, de políticas públicas catalisadoras do processo de digitalização do parque exibidor nacional, o qual, exigiu uma readaptação de todo mercado cinematográfico. No entanto, se por um lado essa mudança tecnológica possibilita mudanças substanciais na produção e difusão de materiais audiovisuais; por outro, é preciso atentar aos processos de obsolescência inerentes às tecnologias digitais.

Palavras-chave: cinema, digitalização, políticas públicas

Abstract

Cinema, as a political place, figures on the agenda of public policies. The standard format changed from 35mm film to digital formats, and it has altered many aspects of the Brazilian audiovisual chain, from production to preservation. In this work, we will consider aspects of the distribution, exhibition and preservation stages. First, we will deal with some articulations that culminated in the approximation of Brazilian cinema to computing. Next, about public policies that catalyze the process of digitization of the national exhibition park, which required a readaptation of the entire film market. However, if on the one hand, this technological change allows substantial changes in the production and diffusion of audiovisual materials; on the other, it is necessary to be attentive at the processes of obsolescence inherent to digital technologies.

Keywords: cinema, digital technology, public policy

* Mestranda em Educação - Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo - USP. Professora do curso de Serviços Públicos - ETEC Cepam Gestão Pública. Bacharela em Gestão de Políticas Públicas - Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo - EACH, USP. São Paulo, SP - Brasil. E-mail: ingrid.goncalves@usp.br

1. Introdução

eis o que coloca o cinema em um lugar político [...] política é a cena que se faz-desfaz a relação do indivíduo com o grupo [...]; como é política também a relação, frágil, que se estabelece entre o isolamento do espectador na sessão de cinema e a implicação, fora da sala, do sujeito na arena social.

Jean-Louis Comolli

Fonte: [nosso acervo (A LUZ, 2015)]

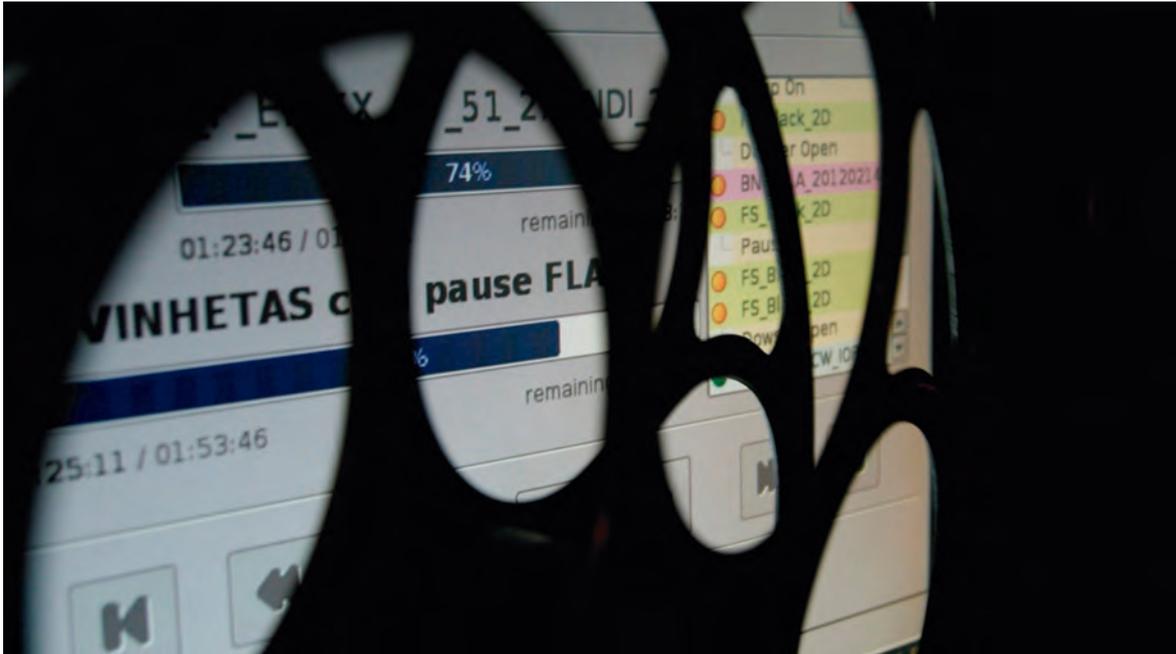


Imagem 1: A luz dos vaga-lumes, 01

O cinema, como um lugar político, figura nas agendas de políticas públicas. Assim, a mudança do suporte padrão, da película fílmica para os formatos digitais insere-se como um assunto relevante também na agenda pública, pois é notório como a informática e as tecnologias da informação e comunicação têm produzido novos modos de fazer e pensar as imagens na contemporaneidade. Os manejos imagéticos e sonoros participam de nossas vidas, compondo e reconfigurando nossos corpos diariamente, por meio de celulares inteligentes, microcomputadores, televisões interativas, telas de caixas bancárias e de autoatendimento, etc. Vivemos portanto, em um mundo no qual as pessoas cada vez mais interagem com, e, por telas; como na novela de Ballard, citada por Le Breton (2003), “em que todas as relações sociais, mesmo as mais íntimas, são efetuadas por intermédio de imagens” (p. 210).

As tecnologias da informação e comunicação afetam 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 digitais. A ligeireza dessas novas perspectivas propicia janelas de oportunidades instigantes, porém, noutros turnos, produz sérias preocupações em áreas profundamente impactadas. Uma dessas áreas é a arquivística, tendo em vista as interferências em princípios norteadores, carregadas pela mudança dos suportes padrões para formatos digitais, e, relativas sobretudo, à proveniência e às perspectivas de preservação de longo prazo dos documentos (BELLOTTO, 2017). Os materiais digitais podem ser copiados inúmeras vezes, expandindo assim suas possibilidades de produção e replicação, entretanto, o acesso às informações neles contidas depende de equipamentos téc-

nicos e softwares compatíveis, e, “esta dependência tecnológica torna-o vulnerável à rápida obsolescência a que geralmente a tecnologia está sujeita” (FERREIRA, 2006, p. 18). Todavia, apesar das intermitências das vidas úteis inerentes às tecnologias digitais, a inserção dessas tecnologias em terrenos cinematográficos tem um grau de ruptura elevado, transmutando modos de fazer e pensar, e, por conseguinte, metamorfoseando processos e procedimentos, saberes e conhecimentos, além de recursos humanos e materiais.

Para seguirmos, é importante precisarmos alguns termos. O termo audiovisual sumariza um amplo espectro de atividades que acoplam imagens em movimento e gravações sonoras, sendo utilizado também para designar arquivos e associações profissionais da área. Como exemplo, a arquivística audiovisual, área que reúne atividades de “guarda e recuperação de documentos audiovisuais, a administração dos locais onde eles são guardados e das organizações responsáveis pela execução dessas tarefas” (EDMONDSON, 2017, p.19). Entendemos por documentos, os registros de informações em suportes. Desse modo, nos documentos audiovisuais as inscrições sonoras e/ou visuais são realizadas em suportes específicos para esses tipos de informações (películas fílmicas, fitas magnéticas, discos, mídias digitais, etc.). Por sua vez, um documento digital diz respeito a um “documento codificado em dígitos binários, acessível por meio de sistema computacional” (ARQUIVO NACIONAL, 2005, p. 75). Também nos convém mencionar a recomendação do Conselho Nacional de Arquivos diferenciando os arquivos produzidos originalmente em formato de arquivo digital (born digital), daqueles que dizem respeito a representações em formato digital de documentos que não nasceram digitalmente (representante digital- digital surrogate) (CONARQ, 2010, p. 4). “A preservação digital combina políticas, estratégias e ações para assegurar o acesso a conteúdos convertidos ou produzidos digitalmente, a despeito dos desafios de falhas de mídias ou de mudanças tecnológicas” (EDMONDSON, 2017, p. 24, destaque nosso). Portanto, preservar e, por conseguinte garantir o acesso a documentos audiovisuais digitais (principalmente no que concerne a perenidade do acesso, da garantia da perpetuação de tais documentos a longo prazo), trata-se de um dos grandes desafios contemporâneos da arquivística audiovisual.

Os fazeres audiovisuais podem se tratar de produções culturais (experimentais, amadoras ou caseiras que não visam ao lucro como objetivo) e/ou mercadorias (produzidas visando distribuição e exibição), e estas, por sua vez, estão sujeitas às oscilações, interesses e desinteresses do público e do mercado (BORDE, 1984).

A digitalização dos modos de fazer e pensar o audiovisual brasileiro está imbricada num relevante momento de transformações na contemporaneidade, entrecruzado por questões políticas, sociais, mercadológicas, industriais, estéticas, tecnológicas, etc. Nesse ínterim, a atividade cinematográfica aparece comumente disposta em três grandes blocos: produção, distribuição e exibição. Instituições como museus, arquivos e cinematecas inserem a preservação como mais uma etapa dessa cadeia, amplificando a trajetória formal dos materiais fílmicos para além das salas de cinemas. O Plano de diretrizes e metas para o audiovisual: o Brasil de todos os olhares para todas as telas (PDM 2013), propõe um outro modo de pensar esse desmembramento das etapas produtivas cinematográficas: “atividades de produção, agregação (programação, empacotamento, formação de catálogos) e difusão (distribuição de cinema, exibição, comercialização e transmissão)” (ANCINE, 2013, p. 90).

Os processos de digitalização cinematográficos imiscuíram-se a tais etapas, remodelando significativamente os modos de feitura de um filme, desde os procedimentos mais simples aos mais complexos. Por exemplo, ao captar imagens tendo a película como suporte, a duração máxima das tomadas condiciona-se ao tempo do rolo de filme carregado na câmera, de modo que se o suporte finda, é preciso aguardar o recarregamento para retomar a captura imagética. Com o digital, é possível ampliar esse tempo de captação, alterando os ritmos de um set de filmagem. Ademais, a visualização da imagem no momento de sua captação não é mais algo restrito ao operador de câmera, pois, com a conexão de alguns cabos é possível posicionar um ou mais monitores para que toda a equipe acompanhe o andamento da gravação.

Passando ao momento da exibição, os modos também são outros. Os filmes em película adentram as cabines das salas de cinema fracionados em diversos rolos, e estes, por sua vez, são acondicionados em estojos. Os operadores cinematográficos- ou projecionistas, profissionais responsáveis pelo manuseio, cuidados e projeção dos materiais fílmicos-, devem montar, projetar e desmontar os rolos de película para posterior devolução. Com os arquivos digitais em cena, os procedimentos são efetuados por intermédio de telas, por meio das quais os projecionistas visualizam playlists para acionar os materiais audiovisuais. As películas, latas de filmes, coladeiras, lentes, bobinas e todo o aparato da projeção mecânica saem de cena, imprimindo assim, outros modos de fazer e pensar o expediente de uma cabine de projeção. Além disso, os problemas relacionados à preservação de materiais fílmicos em suporte digital ainda se constituem como grandes desafios aos arquivos e cinematecas, pois nessa etapa da vida de um filme, os processos e rotinas também cambiaram substancialmente.

Nesse trabalho, pensaremos em alguns aspectos das etapas de distribuição, exibição e preservação. Primeiro trataremos de algumas articulações que culminaram na aproximação do cinema brasileiro à informática. A seguir, do Programa Cinema Perto de Você (CPV), política pública catalisadora do processo de digitalização do parque exibidor nacional, visando a expansão do acesso ao cinema e também a organização da cadeia produtiva ao utilizar-se de mecanismos como o Recine, que por meio da desoneração de impostos ou de investimentos do BNDES e das linhas de crédito do Fundo Setorial do Audiovisual, pode facilitar a compra de equipamentos, acelerando assim o ritmo do processo de digitalização do parque exibidor cinematográfico brasileiro. Nas considerações finais sinalizaremos questões acerca de possíveis efeitos da obsolescência, peculiares às tecnologias digitais.

2. Aproximação do cinema à informática

Por que digitalizar as salas de cinema? Quais movimentos antecedem essa mudança dos modos de fazer e pensar a exibição no país?

A história do cinema brasileiro tem sido permeada por movimentos de atração e repulsão no diálogo entre cinema, televisão e publicidade. Para Nestor Garcia Canclini, é necessário “se reposicionar a indústria cultural – cinema, televisão e vídeo – numa política multimídia, que inclua também publicidade e outros derivados comerciais das práticas simbólicas de massa” (CANCLINI, 1995 apud MARSON 2012, p. 90). Nessas mesmas linhas, Marson (2012) atribui à década de 90 o caráter de espectadora de integrações estéticas e técnicas, pois “não houve a elaboração de uma política multimídia que reposicionasse a indústria cultural brasileira” (MARSON 2012, p. 90).

Entre as décadas de 60 e 80, os profissionais do cinema consideravam a televisão e a publicidade como práticas “menores”, delimitadas à busca do lucro e alijadas da busca artística dos cineastas. Por conseguinte, “os profissionais desses dois campos também procuraram se distanciar do cinema, muitas vezes visto como atividade desenvolvida por profissionais do ‘mal feito’, da falta de cumprimento de prazos, da indisciplina e do artesanato” (MARSON, 2012, p. 94).

O pesquisador Arthur Autran Franco de Sá Neto, analisa o desenvolvimento do cinema brasileiro e latino americano a partir das perspectivas política e industrial, ao considerar que “o mercado cinematográfico não é algo natural e nem se constituiu ao acaso: ele foi conformado como um produto da indústria” (SÁ NETO, 2012, p. 17). De tal modo que Haag (2009) inicia o texto sobre a pesquisa de Arthur Autran com uma frase de Millôr Fernandes, com a qual sumariza esse impasse: “Se ganha dinheiro, o cinema é uma indústria. Se perde, é uma arte” (p.94).

O movimento de Cinema da Retomada caracterizou-se pela constituição de parcerias entre profissionais dos três campos. Dentre elas, foram efetivadas parcerias com redes televisivas como a TV Cultura e a TV Globo (que viria posteriormente a criar a Globo Filmes), incitando mudanças tanto estéticas quanto políticas no porvir.

A Globo Filmes trouxe ao campo cinematográfico o chamado padrão Globo de qualidade, dada sua capilaridade territorial consolidada por meio de suas telenovelas. O professor de cinema Ismail Xavier, caracteriza esse movimento do Cinema de Retomada, como pragmático e permeado pela “ausência de debates, que contribuiu para transformar o fazer cinematográfico em uma atividade cada vez mais profissional e comercial” (MARSON 2012, p. 105-106), descolada do fervor político do Cinema Novo, o qual propunha um projeto de país. Tal contexto espelhava a tópica relacional vigente entre comunidade profissional e Estado, tendo em vista o contínuo desestímulo ao “filme político, inovador, ou mesmo revolucionário” e, o enaltecimento do filme “interessante ao investidor” (MARSON, 2012, p. 112).

Em junho de 2000, foi realizado o III Congresso Brasileiro de Cinema em Porto Alegre, RS. Neste evento, ocorreram intensos debates acerca: da identidade brasileira nos filmes, da dependência do Estado, dos entrecruzamentos com televisão e publicidade e, da necessidade de políticas audiovisuais mais consistentes. No segundo semestre do mesmo ano, a Secretaria para o Desenvolvimento do Audiovisual do Ministério da Cultura (Minc), preparou o documento Diagnóstico Governamental da Cadeia Produtiva do Audiovisual, no qual sobleva problemas das etapas produtivas do audiovisual brasileiro, tais como a concentração da distribuição por poucas empresas, pequena expressividade quantitativa do parque exibidor nacional, custos elevados de produção, além do destaque apontando para a necessidade de articulações urgentes entre cinema, televisão, publicidade e internet. A partir disso, é proposta uma agenda que inclui dentre seus temas a incorporação do audiovisual à informática:

O documento [...] sugere uma agenda mínima para o audiovisual, com as seguintes propostas: revisão do conceito de audiovisual brasileiro, incorporando a informática; [...] articulação com outros setores industriais; investimento na formação de mão de obra especializada; apoio governamental à distribuição por meio de fundos de investimentos; [...] incentivos à abertura de salas de exibição populares; estímulo à integração com a televisão [...]; além da volta de mecanismos regulatórios. (MARSON 2012, p. 153, grifo nosso).

É notória uma vontade da época de que a despeito das diferenças, outrora tidas como empecilhos, ocorram articulações entre diferentes setores da cadeia produtiva do audiovisual nacional. Nessas imbricações de forças, também é perceptível um desejo de aproximação do audiovisual à informática, tida como um dos elementos facilitadores da agenda sugerida.

Além desses fatores supracitados, o mercado cinematográfico brasileiro passa por pressões externas constantes, tanto ao que se refere à aquisição de equipamentos, quanto aos produtos em circulação. É necessário citar brevemente aqui nesse trabalho, a existência da legislação de “cota de tela”, a qual compele a exibição de uma determinada quantidade de filmes nacionais nos complexos cinematográficos do país. Há legislações como essas existentes no Brasil e em outros países no mundo, como: Argentina, Bolívia, China, Colômbia, Coreia do Sul, Egito, Espanha, México, Venezuela. Não nos deteremos nessa legislação, mas é importante frisar que sua argumentação a defende como uma medida protecionista, com o intuito de evitar que a indústria hollywoodiana tome conta dos mercados e culturas, inviabilizando as produções nacionais. Aqui, temos um fato concreto na legislação, acerca da pressão externa sobre o mercado de distribuição e exibição versus a produção nacional, a qual solicita proteção estatal para não minguar frente à força estadunidense.

É notória a discussão que aborda a etapa de distribuição dos filmes para exibição no Brasil, como um momento problemático e dispendioso. Para se ter uma noção de como é visto esse revés, Sá Neto (2012) nomeou a segunda parte do seu texto de “A distribuição: onde começa o inferno” (p. 17).

O IV Congresso Brasileiro de Cinema, realizado no Rio de Janeiro em 2001, “selou a paz entre as duas categorias” (ARAUJO, 2001 apud SA NETO, 2012, p. 24). A marca das discussões contemporâneas, tem sido traçada pelo diálogo entre distribuidores estrangeiros, empreendedores brasileiros, Estado, televisão e o setor de produção. Nesse diálogo há uma confluência desigual de forças entre o lobby político das emissoras de TV com o poder público, e, as reivindicações dos profissionais produtores e exibidores, os quais mantêm forte dependência dos subsídios públicos.

Tendo em vista que a exibição é uma prática majoritariamente de mercado, ou seja, as salas de cinema privadas são as grandes difusoras dos filmes exibidos no Brasil, tais fazeres sempre foram de certo modo apartados das etapas anteriores da produção audiovisual, ou seja, distanciados dos saberes praticados antes das portas do set se fecharem. Acerca dos exibidores, Sá Neto destaca a atuação de Adhemar de Oliveira, proprietário de diversas salas de exibição no Brasil, inclusive o Espaço Itaú de Cinemas em São Paulo, pois em seus cinemas, entram em cartaz “não apenas filmes nacionais distribuídos por majors e com maior apelo de público” (Sá Neto, 2012, p. 24 – itálico do autor), mas também filmes nacionais que não possuem ampla distribuição. Ademais, algumas movimentações políticas visaram políticas públicas protecionistas à distribuição e exibição de filmes nacionais. Instituições extintas como a Embrafilme e a Riofilme, buscavam justamente proteger e fomentar esta etapa, tendo em vista os elevados custos e dificuldades logísticas.

Com a digitalização dos modos de pensar e fazer cinematográficos, seriam precisos outros movimentos políticos, ou seja, viabilizar a digitalização das salas de cinema de modo a assegurar a exibição dos filmes nesse novo suporte. Mas, como convencer os exibidores a arcarem com tais custos, tendo em vista o oneroso dispêndio financeiro necessário a tal empreitada?

3. Digitalização das salas de cinema e as políticas públicas

Um grande percalço do processo de digitalização das salas de cinema brasileiras, refere-se a seus elevados custos. Com a mudança da película fílmica para os formatos digitais, a expectativa é que os custos de produção e distribuição caiam. Fatores relacionados à produção de cópias, transporte, armazenamento, bem como as características dos recursos humanos envolvidos mudam substancialmente. Em tese, os agentes envolvidos nesse processo, antes do filme chegar às salas, diminuem consideravelmente seus custos, mas, uma grande discussão pairou sobre a exibição, pois para exibir os filmes, as salas de cinema precisariam investir em adaptações estruturais, capacitação da mão de obra e em equipamentos adequados à nova tecnologia.

Para o exibidor não seria vantajoso realizar investimentos tão altos sem algum tipo de contrapartida. Nesse contexto, o Brasil adotou o Virtual Print Fee (VPF), modelo aplicado também em outros países. Para se ter uma ideia da importância do assunto, no dia 25 de abril de 2014, a Ancine publicou em seu site uma Notícia Regulatória sobre a digitalização e distribuição de cinema no Brasil, demonstrando o desejo de “disciplinar situações observadas no processo de digitalização da projeção cinematográfica e na atividade de distribuição de obras audiovisuais para exibição em salas de cinema” (ANCINE, 2014b). Para debater e organizar tal discussão, a Ancine instituiu pela Portaria 143, uma Câmara Técnica, com 13 participantes, considerando “o seu conhecimento técnico e representatividade profissional em um dos segmentos do mercado audiovisual – produção, distribuição ou exibição” (ANCINE, 2014). A primeira reunião ocorreu em 29 de maio de 2014. Em 19 de dezembro de 2014, foi publicado um relatório com análises e propostas para encaminhamentos dos temas abordados na Notícia Regulatória e os contratos de VPF tiveram destaque.

De modo geral, a lógica do VPF circunda tentativas de responder questões importantes para os envolvidos, como por exemplo: quem paga a conta da digitalização? Ou ainda: como organizar essa cadeia dialogando com pressões externas, fomentando mercado interno e protegendo a produção nacional? Tal qual enunciado na própria nomenclatura, o Virtual Print Fee constitui-se como uma “taxa virtual”, correspondente à uma impressão não realizada da cópia. Ou seja, o custo que seria endereçado pelos distribuidores para a produção de cópias em película dos filmes, é convertido em uma taxa que, a longo prazo, teoricamente cobrirá os valores despendidos pelos exibidores na compra de projetores digitais para suas salas de cinema.

A discussão é ampla e repleta de detalhes complexos, como a questão das cláusulas contratuais que desconsideram peculiaridades, por exemplo, dos pequenos lançamentos estrangeiros nos quais a mesma cópia recebida pela distribuidora era utilizada para a exibição analógica não incorrendo em custos de copiagem, de modo que, nesse caso, o VPF passa a onerar cópias virtuais, as quais não possuiriam correspondências com cópias físicas, pois se a tecnologia vigente fosse a película 35mm, estas não seriam produzidas, incidindo assim custos sobre a distribuição e não reduzindo. Outro caso é o da distribuição de filmes nacionais, os quais nem sempre eram lançados simultaneamente em vários cinemas e localidades, pois ao invés de um amplo lançamento nacional, com exibições simultâneas, que demandaria a produção de muitas cópias em película, eram realizados vários lançamentos em diferentes datas, utilizando-se das mesmas cópias. O valor do VPF nesse caso, deveria levar em conta essas peculiaridades, pois tratavam-se de planos de distribuição específicos, os quais não produziram o mesmo número de cópias 35mm que um filme internacional com maior amplitude de recursos financeiros para financiar uma estratégia de lançamento simultâneo em um amplo território- nas mesmas datas, e demandando conseqüentemente uma produção de cópias em larga escala, tendo em vista a importância das receitas da semana de estreia para os grandes lançamentos.

Nesse contexto, o Programa Cinema Perto de Você (CPV), objetivou agir como um organizador da cadeia produtiva por meio de mecanismos de investimento, desoneração e integração. Como se o Estado brasileiro atuasse como articulador de processos de negociação da digitalização no país por meio da Ancine (conforme enunciado na Notícia Regulatória e nas observações da Câmara Técnica supracitadas). O CPV foi instituído a partir da Lei 12.599/2012 (BRASIL, 2012), promulgada pela Presidenta Dilma Rousseff, como uma política pública que considera a importância do cinema digital para a inclusão, dinamização econômica, redução de custos e simplificação da distribuição dos materiais fílmicos; compreendendo o processo de digitalização como:

um fator fundamental para uma política de inclusão no mercado audiovisual, que promova a diversidade de conteúdos, reduza os desequilíbrios na distribuição e contribua para uma expansão sustentável do parque exibidor. Ela avança em ritmo cada vez mais acelerado no mundo inteiro, mudando a economia do cinema. Neste momento de vigorosa expansão do parque exibidor, a digitalização representa, sobretudo, uma oportunidade de desenvolver a economia audiovisual e de ampliar ainda mais o acesso dos brasileiros ao cinema¹

A primeira diretriz do Plano de Diretrizes e Metas para o Audiovisual (PDM), (ANCINE, 2013), destaca os objetivos do setor relativos ao crescimento e à desconcentração do parque exibidor no território nacional. O Cinema Perto de Você (CPV) é exposto como uma política catalisadora do planejamento dessa expansão descentrada, por viabilizar mecanismos de crédito, investimentos e desoneração de tributos. A digitalização, por sua vez, ressurte como uma tecnologia estratégica para simplificar a multiprogramação e aquecer os circuitos com menor número de salas, os quais, em tempos de película, tenderiam a adotar estratégias de recepção das cópias após o período dos grandes lançamentos em circuitos maiores, tornando diminutas as possibilidades de captação de receitas com a exibição dos filmes.

¹ Disponível em: <<http://cinemapertodevoce.ancine.gov.br/digitalizacao>>. Acesso em 18 mar. 2018.

As políticas públicas de fomento à atividade do setor audiovisual têm se concentrado historicamente na etapa de produção, de modo que o Cinema Perto de Você se constitui como uma relevante política pública no que tange ao acesso ao cinema no Brasil. Essa concentração na etapa de produção não significou ampliações substanciais nas bilheterias de produções nacionais, pois “a distribuição e a exibição concentraram-se durante a década de 1990 sob o controle do capital estrangeiro, com a implementação de um novo modelo de negócio no setor de exibição, os multiplexes” (CARVALHO, 2015, p. 52). Esse modelo de negócio ampliou número de salas no país, pois, se em meados da década de 90 haviam pouco mais de mil salas, em 2014, apesar da elevada concentração de cinemas em shoppings e cidades com número de habitantes acima dos 500 mil, o número de salas dilatou para quase três mil.

No entanto, apesar da ampliação numérica do número de salas e dos investimentos na produção de filmes nacionais, apenas alguns filmes brasileiros obtinham bons resultados nas bilheterias. Estão entre esses casos isolados, filmes como “Carandiru (4,7 milhões de espectadores) e Lisbela e o prisioneiro (3 milhões), em 2003, Tropa de elite 2 (11 milhões) e Nosso Lar (4 milhões), em 2010, e Minha mãe é uma peça (4,6 milhões), De pernas pro ar 2 (3,8 milhões) e Meu passado me condena (3 milhões), em 2013” (CARVALHO, 2015, p. 54). A autora apresenta tal cenário para demonstrar a vulnerabilidade das políticas públicas relativas às etapas de distribuição e exibição da produção de filmes nacionais, justificando assim, sua escolha de estudo do CPV, como uma política pública que visou promover a inclusão de espectadores ao audiovisual brasileiro ampliando a quantidade de salas no território por meio de empréstimos, investimentos e desoneração tributária, além de atacar alguns desequilíbrios observados, como por exemplo, a concentração de salas em determinados pontos do território nacional.

Na atual conjuntura do mercado de distribuição cinematográfica, a digitalização da projeção é fator fundamental para uma política de inclusão no mercado audiovisual que contribua para uma expansão sustentável do parque exibidor, por conta da redução de custos e da potencial eliminação das barreiras para a distribuição física dos filmes. A digitalização torna-se um imperativo para a manutenção dos exibidores no mercado, porém o alto custo (CARVALHO, 2015, p. 59).

Esses elevados custos de importação demandaram articulações estratégicas efetivas. Acerca da desoneração tributária, os Artigos 12 a 16 da Lei 12.599/2012, tratam do Regime Especial de Tributação para Desenvolvimento da Atividade de Exibição Cinematográfica (RECINE), que desobriga pessoas jurídicas beneficiárias do programa, do pagamento de diversos impostos, conforme detalha o Artigo 14:

Art. 14. No caso de venda no mercado interno ou de importação de máquinas, aparelhos, instrumentos e equipamentos, novos, para incorporação no ativo imobilizado e utilização em complexos de exibição ou cinemas itinerantes, bem como de materiais para sua construção, fica suspensa a exigência:

I - da Contribuição para o PIS/Pasep e da Contribuição para o Financiamento da Seguridade Social- COFINS incidentes sobre a receita da pessoa jurídica vendedora, quando a aquisição for efetuada por pessoa jurídica beneficiária do Recine;

II - da Contribuição para o PIS/Pasep-Importação e da Cofins-Importação, quando a importação for efetuada por pessoa jurídica beneficiária do Recine;

III - do Imposto sobre Produtos Industrializados- IPI incidente na saída do estabelecimento industrial ou equiparado, quando a aquisição no mercado interno for efetuada por pessoa jurídica beneficiária do Recine;

IV - do IPI incidente no desembaraço aduaneiro, quando a importação for efetuada por pessoa jurídica beneficiária do Recine; e

V- do Imposto de Importação, quando os referidos bens ou materiais de construção, sem similar nacional, forem importados por pessoa jurídica beneficiária do Recine. (BRASIL, 2012).

Acerca dos efeitos quantitativos de tais movimentações, em 2014, cerca de 40% das salas brasileiras estavam digitalizadas. No final de 2015, segundo dados divulgados pela Agência Nacional do Cinema (Ancine), o número já chegava em 80%. Em 2016, a porcentagem divulgada atingiu 99,6%, ou 3.148 salas digitalizadas (OCA/ANCINE, 2016, p. 25).

Contudo, além da discussão acerca da transição tecnológica para os atores supramencionados, Gonçalves (2013, 2016), destacou um problema consequencial do processo de digitalização do parque exibidor cinematográfico brasileiro, ao sobrelevar alguns efeitos na comunidade profissional dos operadores cinematográficos, “mais conhecidos como ‘projecionistas’, profissionais responsáveis pela operação de todo o aparato técnico de projeção das salas de cinema” (GONÇALVES, 2014); frente às mudanças disruptivas dos paradigmas operacionais oriundas da implantação do cinema digital nas cabines de exibição do Brasil e do mundo.

Fonte: [nosso acervo (A LUZ, 2015)]



Imagem 2: A luz dos vaga-lumes, 22

Toda a lógica processual do trabalho em uma cabine de projeção mudou significativamente com a alteração do suporte padrão cinematográfico da película fílmica para os formatos digitais. O processo de trabalho dos operadores cinematográficos, o qual outrora vindicava uma miríade de saberes e conhecimentos para manejar os materiais audiovisuais (mecânica, elétrica, fotografia, montagem, desmontagem, manejos de diferentes tipos de películas fílmicas, etc.), agora realiza-se por meio das telas dos computadores plugados aos projetores digitais, demandando profissionais com outras trajetórias. “Seus saberes têm sido desterritorializados, em muitos casos até invalidados e demissões em massa têm acontecido, por muitos desses profissionais ou não saberem, ou mesmo em alguns casos, recusarem-se a operar cabines de projeção com o digital como corpo-suporte” (GONÇALVES, 2016, p. 852).

Além das significativas alterações nos processos de exibição, também mudam os modos de fazer e pensar a preservação cinematográfica, dado que a lógica dos acervos e cinematecas tende a passar “da ‘preservação’, para a ‘manutenção’, pois, a partir do momento em que não se tem mais objetos para preservar, mas sim dados (pixels), as preocupações práticas e teóricas alteram-se substancialmente” (GONÇALVES, 2016, p. 843). Acerca dessa preocupação, da preservação e acesso das obras audiovisuais a longo prazo nesse novo contexto, destacamos duas importantes publicações: os livros *O Dilema Digital I* (AMPAS, 2009) e *O Dilema Digital II* (AMPAS, 2015), produzidos respectivamente, pela Cinemateca Brasileira e pelo Instituto Butantã.

4. Considerações finais

As políticas públicas para digitalização das salas de cinema, visaram atender discussões delineadas processualmente, acerca de soluções capazes de diminuir custos, simplificar a distribuição e propiciar expansão e democratização do acesso aos filmes nacionais, considerando que tais medidas seriam muito complexas e dispendiosas se mantivessem a película como suporte principal. “Assim, se até bem pouco tempo o cinema era realizado somente por uma elite por meio da disponibilidade de uma quantia considerável de recursos financeiros [...] hoje qualquer indivíduo pode se autointitular realizador” (NUDELIMAN e PFEIFFER, 2012, p.108). Somando-se ao espraiamento das possibilidades de produção por conta do barateamento das câmeras digitais, há também outros modos de exibição vigentes, se considerarmos as múltiplas possibilidades de difusão de conteúdos disponíveis na rede mundial de computadores e suas diversas redes sociais de compartilhamento de imagens.

O cinema e, de modo mais geral, o audiovisual, articula arte e indústria a mecanismos técnicos, estéticos, comerciais, industriais, institucionais, etc. Desta feita, seus modos de pensar e fazer trafegam em caminhos construídos processualmente por pessoas que se relacionam e estabelecem processos de negociações. Ademais, algumas perguntas pulsam por estas linhas: seria possível expandir o setor com outra tecnologia, que não fosse o digital atrelado aos saberes da informática e das tecnologias da informação e comunicação? Ainda assim, mesmo considerando a importância do digital, como lidar com os saberes, fazeres e recursos relacionados às películas fílmicas, bem como com os profissionais que constituem e corporificam tais conhecimentos?

O processo de digitalização exigiu uma readaptação de todo mercado cinematográfico. No entanto, se por um lado essa mudança tecnológica possibilita diminuição de custos logísticos e mudanças substanciais na produção e difusão de materiais audiovisuais; por outro, é preciso atentar aos processos de obsolescência inerentes às tecnologias digitais. Afinal, quanto tempo de vida terão os projetores adquiridos pelas políticas públicas que catalisaram a digitalização do parque exibidor nacional? Por quanto tempo os softwares e formatos digitais vigentes dialogarão, sem que para isso sejam precisos outros vultuosos investimentos para atualizar tais sistemas? Além disso, qual será o prazo de validade dos próprios filmes? Pois, se antes os acervos estavam acostumados a lidar com objetos fílmicos, agora a lógica muda para a manutenção de dados. Os pixels digitais requerem, portanto, abrigo e cuidados vitais aos museus, arquivos e cinematecas.

Referências

ACADEMIA DE ARTES E CIÊNCIAS CINEMATográfICAS [AMPAS]. O dilema digital: questões estratégicas na guarda e no acesso a materiais cinematográficos digitais. AMPAS: Estados Unidos, 2007. Tradução produzida pela Cinemateca Brasileira a partir da 2.ª impressão digital, de fevereiro de 2008, com autorização da Academia de Artes e Ciências Cinematográficas (AMPAS), São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2009.

ACADEMIA DE ARTES E CIÊNCIAS CINEMATográfICAS [AMPAS]. O dilema digital 2: perspectivas de cineastas independentes, documentaristas e arquivos audiovisuais sem fins lucrativos. AMPAS: Estados Unidos, 2012. Traduzido por Millard Schisler; Osvaldo Emery e Patricia de Filippi. São Paulo: Instituto Butantan, 2015.

ANCINE. (2013). **Plano de diretrizes e metas para o audiovisual**: o Brasil de todos os olhares para todas as telas. 1ª edição, julho, 2013. Rio de Janeiro: Agência Nacional do Cinema.

ARQUIVO NACIONAL (BRASIL). **Dicionário brasileiro de terminologia arquivística**. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2005.

BELLOTTO, Heloísa Liberalli. **Arquivo**: Estudos e Reflexões. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017.

BORDE, Raymond. **Avatares de un arte vulnerable**. In: El Correo de la Unesco. - Año XXXVII, n. 8. p. 4-6. - París: Unesco. 1984.

CARVALHO, Milena Times de. (2015). **Políticas Culturais de Acesso ao Cinema no Brasil**: Os Desafios do Programa Cinema Perto de Você. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Universidade de Brasília/ UnB. Linha de Pesquisa: Políticas de Comunicação e de Cultura. Orientadora: Profa. Dra. Elen Cristina Gerales.

COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e poder**: a inocência perdida. Cinema, televisão, ficção, documentário. Belo Horizonte: Editora da UFMG. 2008.

CONARQ – Conselho Nacional de Arquivos. Ministério da Justiça. Arquivo Nacional. **Resolução nº 31, de 28 de Abril de 2010**. Dispõe sobre a adoção das Recomendações para Digitalização de Documentos Arquivísticos Permanentes. Disponível em: <http://www.conarq.arquivonacional.gov.br/images/publicacoes_textos/Recomendacoes_dig_alizacao_completa.pdf>. Acesso em 12 mar. 2018.

EDMONDSON, Ray. **Arquivística audiovisual**: filosofia e princípios. Trad. de Carlos Roberto Rodrigues de Souza. Brasília: UNESCO, 2017.

Guimarães, Portugal: Escola de Engenharia da Universidade do Minho, 2006.

GONÇALVES, Ingrid Rodrigues. Artesãos da imagem: os projetionistas e suas geografias. In: Anais III Colóquio Internacional “A educação pelas imagens e suas geografias”. Vitória- Espírito Santo, 2013.

GONÇALVES, Ingrid Rodrigues. (2014). **Artesãos da Imagem**: cultura visual, cartografias e representações na trajetória dos operadores cinematográficos- Resumo. XIV Colóquio Ibérico de Geografia - Cartografia, Cultura Visual e Representações do Mundo. Disponível em: <http://www.lasics.uminho.pt/conferences/index.php/CEGOT/XIV_ColoquioIbericoGeografia/pa_per/view/1495>. Acesso em 10 jan. 2016.

GONÇALVES, Ingrid Rodrigues. **Uma dança dos corpos fílmicos**. ETD- Educação Temática Digital, Campinas, SP, v. 18, n. 4, p. 835-856, nov. 2016. ISSN 1676-2592. Disponível em: <<http://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/etd/article/view/8646440>>. Acesso em: 16 nov. 2016. doi: <http://dx.doi.org/10.20396/etd.v18i4.8646440>

HAAG, Carlos (2009). **Luz. Câmera. Onde está a ação?** As muitas dificuldades para o cinema nacional se transformar numa indústria. Revista Pesquisa FAPESP. ED. 157 | MARÇO 2009. Disponível em: <<http://revistapesquisa.fapesp.br/2009/03/01/luz-camera-onde-esta-a-acao/>>. Acesso em: 02 dez. 2015.

LE BRETON, David. (2003). **Adeus ao corpo**: Antropologia e sociedade. Trad. Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papyrus.

MARSON, Melina Izar. **Cinema e Políticas de Estado**: da Embrafilme à Ancine. Melina Izar Marson; Alessandra Meleiro, organizadora – São Paulo: Escrituras Editora. Vol I. 2012.

NUDELIMAN, Sabrina; PFEIFFER, Daniela. (2012). **Novas janelas**. In: MELEIRO, Alessandra (org.). Cinema e mercado. São Paulo. Escrituras Editora. Vol III.

OCA/ ANCINE. Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual/ Agência Nacional do Cinema. Informe Anual 2016 - 01 de janeiro a 31 de dezembro. **Segmento de Salas de Exibição**: Informe de Mercado. Disponível em: <<https://oca.ancine.gov.br/informe-anual-exibi%C3%A7%C3%A3o-2016-0>>. Acesso em 02 set. 2017.

SA NETO, A. A. F. (2012). **O Pensamento Industrial Cinematográfico Brasileiro**: Ontem e Hoje. In: Cinema e Mercado. Alessandra Meleiro (org.). São Paulo: Escrituras Editora. Vol III. (p.15 – 35)

Websites

ANCINE. (2014). **ANCINE instala sua primeira câmara técnica para discutir a digitalização e a distribuição de cinema**. 20 mai. 2014. Disponível em: <<http://www.ancine.gov.br/sala-imprensa/noticias/ancine-instala-sua-primeira-c-mara-t-cnica-para-discutir-digitaliza-o-e-distr>>. Acesso em 03 nov. 2014.

ANCINE. (2014b). **ANCINE publica Notícia Regulatória sobre digitalização e distribuição de filmes para cinemas**. 25 abr. 2014.

Disponível em: <<http://www.ancine.gov.br/sala-imprensa/noticias/ancine-publica-not-cia-regulat-ria-sobre-digitaliza-o-e-distribui-o-de-filmes>>. Acesso em: 20 nov 2015.

A LUZ dos vaga-lumes. [Fotografia]. Ingrid Rodrigues Gonçalves. Brasil. 2015.

Disponível em: <<https://www.flickr.com/photos/balemecatronico/albums/72157665898001032>>. Acesso em: 20/08/2016.

BRASIL. Lei Nº 12.599, de 23 de março de 2012.

Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2012/lei/l12599.htm>. **Portal do Planalto**. Acesso em: 09 mar. 2018.