

O Depósito Legal de obras audiovisuais no Brasil

Por Tiago de Castro Machado Gomes*

Resumo: O presente artigo tem como objetivo abordar o Depósito Legal de obras audiovisuais no Brasil. Primeiro, será traçado um percurso histórico – desde o início das discussões sobre o tema até as formulações de leis e atos administrativos que regularizaram o Depósito Legal no âmbito do audiovisual. Por último, abordaremos o cenário atual frente aos novos desafios trazidos a partir do advento do digital, da obrigatoriedade de recursos de acessibilidades e dos jogos eletrônicos como produtos audiovisuais passíveis de financiamento público pelo Estado brasileiro.

Palavras-chave: depósito legal, audiovisual, preservação, Cinemateca Brasileira.

El depósito legal de las obras audiovisuales en Brasil

Resumen: Este artículo tiene como objetivo abordar el Depósito Legal de obras audiovisuales en Brasil. En primer lugar, se trazará un camino histórico, desde el inicio de las discusiones sobre el tema hasta la formulación de leyes y actos administrativos que regularizaron el Depósito Legal en el ámbito del audiovisual. Finalmente, abordaremos el contexto actual en vista de los nuevos desafíos provocados por el advenimiento de lo digital, los recursos obligatorios de accesibilidad y los juegos electrónicos como productos audiovisuales sujetos al financiamiento público por parte del Estado brasileño.

Palabras clave: depósito legal, audiovisual, preservación, Cinemateca Brasileira.

The Legal Deposit of audiovisual works in Brazil

Abstract: This article focuses on the Legal Deposit of audiovisual works in Brazil. The historical survey ranges from the initial discussions to the laws and administrative acts that regularized the Legal Deposit of audiovisual material. Then, the article approaches the current context in light of the new challenges brought about by the advent of digital media: mandatory accessibility resources and electronic games, as audiovisual products subject to public funding by the Brazilian State.

Keywords: Legal Deposit, Audiovisual, Preservation, Cinemateca Brasileira.

Fecha de recepción: 15/08/2020

Fecha de aceptación: 30/09/2020

Percurso histórico

No Brasil e em diversos outros países¹, um dos principais mecanismos lícitos que respalda a área da preservação audiovisual é o Depósito Legal. A própria ideia de patrimônio audiovisual nasce, aliás, ligada a necessidade de uma legislação que garantisse que as produções audiovisuais de cada nação fossem depositadas compulsoriamente em seus respectivos arquivos. A *Recomendação sobre a Salvaguarda e Conservação das Imagens em Movimento* – aprovada em outubro de 1980 pela UNESCO e o primeiro instrumento internacional que versa acerca da importância social, cultural, política e histórica das imagens em movimento e a urgência de sua preservação —indica, por exemplo, a criação de arquivos audiovisuais em países onde eles não existam e a criação de sistemas de depósito de obras audiovisuais por meio de medidas legais e administrativas—.

No Brasil, seis anos após a *Recomendação* da UNESCO, houve a formulação de uma *Política Nacional do Cinema*, na qual, de acordo com Carlos Roberto de Souza, “pela primeira vez no histórico da política governamental do cinema brasileiro, a preservação inseria-se organicamente na cadeia que abarcava todas as instâncias da atividade” (2009: 178).

Resultado do trabalho de uma Comissão nomeada pelo então presidente José Sarney, a *Política Nacional do Cinema* logo em seu primeiro capítulo alertava

¹ De acordo com levantamentos feitos pelo Programa de Mestrado em *Moving Image Archiving & Preservation* da Universidade de Nova Iorque em 2010, pela *International Association of Sound and Audiovisual Archives* (IASA) em 2015 e por pesquisas pessoais, a lista de países que possuem sistemas de Depósito Legal de obras audiovisuais é bastante extensa, incluindo África do Sul, Alemanha, Áustria, Canadá, Colômbia, Coreia do Sul, Croácia, Dinamarca, Espanha, Finlândia, França, Hungria, Itália, Macedônia do Norte, México, Nova Zelândia, Portugal, Reino Unido e República Tcheca. Discussões recentes sobre o tema ocorreram no Simpósio da Federação Internacional de Arquivos de Filmes (FIAF) em 2015, tendo como tema “*Fairly Legal: Intellectual property, content regulation and film archiving: where are we heading?*” (em tradução livre: “Relativamente Legal: propriedade intelectual, regulação de conteúdo e arquivamento de filmes: para onde caminhamos?”). Em dezembro de 2018, oito países da África Ocidental (Benin, Burkina Faso, Costa do Marfim, Guiné-Bissau, Mali, Níger, Senegal e Togo) traçaram diretrizes para a futura inclusão do Depósito Legal audiovisual em suas respectivas constituições (Institut national de l'audiovisuel, 2018).

para a irreparável e contínua perda de filmes brasileiros devido a ausência de uma política nacional de preservação. Igualmente, reforçava-se a ideia de que a ausência de uma legislação para depósito compulsório comprometia a formação de um acervo contemporâneo de filmes:

O acervo brasileiro primitivo, composto de filmes que registravam os primeiros anos da República, desapareceu irremediavelmente por falta de uma política de preservação. A mesma ameaça paira sobre o acervo contemporâneo [...] pela ausência de uma estrutura adequada à sua conservação, somente resolvida pela construção de um Arquivo Nacional de Matrizes Audiovisuais e pela instituição do Depósito Legal. (Por sugestão da Embrafilme, foi criada recentemente, pelo Conselho Nacional de Direito Autoral, comissão para estudar o assunto) (Jornal da Tela, 1986 apud Souza, 2009: 178).

Ainda segundo Souza (2009: 179), os esforços do Conselho Nacional de Direito Autoral e da Embrafilme resultaram na “Resolução nº38, de 18 de junho de 1986, que regulamentava o registro de obras cinematográficas ou produzidas por processos análogos aos da cinematografia”. Em seu artigo nº6 estabelecia-se que “o pedido de registro deveria ser instruído com ‘cópia do recibo do depósito de cópia nova em bom estado da obra, na Cinemateca Brasileira”. Aparentemente, um primeiro passo no tocante ao Depósito Legal, tal Resolução não avançou por falta de regulamentação².

Enquanto isso, a *Política Nacional do Cinema* era totalmente ignorada pelo então Ministro da Cultura, Celso Furtado, que em sua reforma do setor em 1987 esvaziou a Embrafilme. Poucos anos depois, em 1990, o governo de Fernando Collor de Mello extinguiria o Ministério da Cultura e todos seus órgãos e agências, incluindo a Embrafilme³.

² Entrevista de Carlos Roberto de Souza concedida ao autor deste artigo em 07/01/2019.

³ A Cinemateca Brasileira, com a extinção da Fundação Nacional Pró-Memória, passaria a ser gerida pelo Instituto Brasileiro do Patrimônio Cultural (IBPC). Ademais, nesse período, a instituição passava por uma complexa mudança física. Antes dispersa em várias localidades, a

Em 1992, no mesmo ano de sua renúncia, Collor assinou a Lei nº8.401, que em seu artigo nº1 delegava ao Poder Executivo em relação a obra audiovisual brasileira: “estimular sua produção, distribuição, exibição e divulgação no Brasil e no exterior”, além de “colaborar para a preservação de sua memória e da documentação a ela relativa”. Em seu artigo nº25 previa ainda que a Cinemateca Brasileira ou outra entidade credenciada poderia solicitar o depósito de obra audiovisual brasileira, por ela considerada relevante para a preservação da memória cultural. Tal cópia deveria “ser fornecida em perfeito estado e [...] adquirida pelo preço de custo de sua reprodução, só podendo ser utilizada pela própria cinemateca ou entidade credenciada em atividades culturais, sem fins lucrativos”. Segundo Carlos Roberto de Souza, coordenador de Acervo da Cinemateca Brasileira nesse período, nenhuma cópia foi adquirida através da Lei nº8.401, visto que faltavam critérios de seleção das obras e, mais importante, verbas para solicitá-las⁴.

Somente em 1993 é possível afirmar que o depósito de obras financiadas, em parte ou total, pelo Estado Brasileiro tomasse forma legal. Com a chamada “Lei do Audiovisual” (Lei nº8.685/1993) ficou instituído, no Art nº8, “o depósito obrigatório, na Cinemateca Brasileira, de cópia da obra audiovisual que resultar da utilização de recursos incentivados ou que merecer prêmio em dinheiro concedido pelo Governo Federal”. Em seu parágrafo único informava ainda que a Cinemateca Brasileira poderia “credenciar arquivos ou cinematecas, públicos ou privados, para o cumprimento do disposto neste artigo”.

A Lei do Audiovisual foi regulamentada pelo Decreto nº974 de 8 de novembro de 1993, o qual previa, em seu Art. nº15 que tais cópias deveriam ser “novas, na bitola original, com marcação de luz, devendo o depósito ser efetivado no prazo máximo de seis meses após a conclusão da obra”⁵. Três parágrafos

Cinemateca iniciava sua transferência ao antigo Matadouro Municipal, na Vila Clementino, a partir de 1988

⁴ Entrevista de Carlos Roberto de Souza concedida ao autor deste artigo em 07/01/2019.

⁵ O Decreto nº974, de 1993 foi revogado pelo Decreto nº 6.304, de 2007.

complementavam o artigo: “1° O custo de confecção das cópias [...] será de responsabilidade da empresa produtora beneficiária do prêmio ou incentivo; 2° As cópias [...] não poderão ser utilizadas em nenhum tipo de exibição, assegurando-se sua preservação; 3° A obrigação do depósito restringe-se a uma cópia por título”.

Novas mudanças no meio audiovisual ocorreriam em 2001, no governo de Fernando Henrique Cardoso, quando a Medida Provisória nº2228, estabeleceu, entre outras medidas, os princípios gerais da Política Nacional do Cinema, criou o Conselho Superior do Cinema e a Agência Nacional do Cinema (ANCINE), instituiu o Programa de Apoio ao Desenvolvimento do Cinema Nacional (PRODECINE) e autorizou a criação de Fundos de Financiamento da Indústria Cinematográfica Nacional (FUNCINES). O artigo nº26 da MP nº2228/2001 lida especificamente com a questão do Depósito Legal: “A empresa produtora de obra cinematográfica ou videofonográfica com recursos públicos ou provenientes de renúncia fiscal deverá depositar na Cinemateca Brasileira ou entidade credenciada pela ANCINE uma cópia de baixo contraste, interpositivo ou matriz digital da obra, para sua devida preservação”.

Antes de prosseguir, cabe levantar diferenças entre alguns pontos da Lei do audiovisual e da Medida Provisória nº 2228 de 2001. Na primeira, afirma-se, por exemplo, que o credenciamento de outros arquivos para o recebimento do Depósito Legal estaria a cargo da Cinemateca Brasileira, enquanto na MP esse papel cabe à ANCINE. Até o momento, nenhum outro arquivo brasileiro foi credenciado para o recebimento desses materiais.

Outra diferença diz respeito ao tipo de material a ser depositado. A lei do audiovisual, através do Decreto nº974/1993 —hoje revogado— fazia o requerimento de “cópias novas” em sua “bitola original, com marcação de luz”. Já a Medida Provisória parece mais adequada à preservação e atualizada, tanto em relação ao analógico quanto ao digital, ao exigir uma “cópia de baixo

contraste, interpositivo ou matriz digital da obra”. Segundo Fernanda Coelho, coordenadora de Preservação da Cinemateca Brasileira entre 2000 a 2008, a instituição lutou para implementar o depósito compulsório de interpositivos⁶, visto que tais materiais são mais adequados à preservação pela possibilidade de duplicação e maior qualidade de imagem e/ou som, se comparados a cópias⁷. Os parâmetros da MP, no entanto, não foram seguidos. Em 2009, como Carlos Roberto de Souza explicava (2009: 304), “por motivos econômicos, existe acordo entre a ANCINE e os produtores para o depósito de uma cópia simples, em perfeitas condições de conservação”.

O Manual de Prestação de Contas da ANCINE de 2013 e a Instrução Normativa nº. 150, de setembro de 2019 —a mais recente IN da ANCINE que cita o Depósito Legal— exigem apenas o depósito de uma cópia “nova, produzida especificamente para este fim”, respeitando “o formato de entrega compatível com o formato de finalização da obra aprovado” (Agência Nacional do Cinema, 2013) e “que servirá para fins exclusivos de conservação e preservação” (IN nº150/2019).

Ações práticas do Depósito Legal na Cinemateca Brasileira

O advento dos dispositivos citados para o depósito compulsório de obras audiovisuais criou uma extensa demanda de trabalho na Cinemateca Brasileira. Em resumo, as ações empreendidas pelas equipes de Preservação e Catalogação até 2016 se iniciavam

[...] com o recebimento do material, sua entrada no acervo pela Expedição e emissão do termo de recebimento entregue ao portador. Desdobram-se em

⁶ Interpositivo (também chamado de “máster”) é uma matriz positiva de segunda geração, podendo ser de imagem e/ou som. O interpositivo não possui emendas e por ser um material de duplicação, apresenta baixo contraste. Ele é utilizado na indústria para confecção do internegativo (também chamado “contratipo”), que por sua vez dá origem às cópias. Todo esse processo visa poupar os negativos originais.

⁷ Entrevista de Fernanda Coelho concedida ao autor deste artigo em 21/01/2019.

confirmação do conteúdo segundo as informações fornecidas pelo próprio remetente, incorporação do material ao acervo; notificação à ANCINE ou SAV por meio de mensagem eletrônica, com cópia para o proponente, da data do depósito, título e número do processo da obra depositada (Salic ou Pronac); transcrição dos letreiros e dos créditos completos; análise técnica e emissão do laudo com o parecer final sobre o material e seu envio para ANCINE ou SAV, conforme o caso (Cinemateca Brasileira, 2010: 44).

Procurando não sobrecarregar as diversas demandas internas e externas da Cinemateca Brasileira, convênios plurianuais foram assinados com a ANCINE a partir de 2003, os quais garantiram a continuidade da análise de materiais depositados por vias legais (Souza, 2009: 275). Fernanda Coelho salienta que até 2016 o setor de Preservação ficava responsável pelas análises dos materiais em película e o setor de Catalogação pelas análises em vídeo e digital⁸.

O volume de materiais incorporados, analisados e catalogados pode ser observado nos relatórios anuais divulgados pela instituição. Apresentamos abaixo uma tabela comparativa do número de títulos de Depósito Legal (SAV e ANCINE) analisados entre 2008 e 2012:

Ano	Número de títulos analisados (SAV e ANCINE)
2008	204 títulos
2009	165 títulos
2010	160 títulos
2011	130 títulos
2012	189 títulos

⁸ Entrevista de Fernanda Coelho concedida ao autor deste artigo em 21/01/2019.

Em consequência dos conturbados acontecimentos de 2013, a análise contínua de materiais enviados em cumprimento ao Depósito Legal foi afetada, aumentando o número de obras que aguardavam a emissão de laudo técnico⁹. Em 2014, o Relatório anual informou que “o atendimento das prioridades definidas pela ANCINE e/ou SAV seria suficiente, e a equipe poderia se concentrar nas atividades avaliadas como de maior importância” (2015: 10), principalmente “no restabelecimento dos processos e procedimentos interrompidos em 2013, quando houve uma significativa redução da equipe” (idem: 5). Entre 2013 e julho de 2014, o setor de Preservação contava “com apenas 02 revisoras para todos os trabalhos de manuseio das películas” gerando “um passivo de materiais a serem examinados, revisados e rearmazenados nos depósitos climatizados”. (ibidem: 5). Em 2014, foram analisados 91 materiais de 72 títulos, clara queda em relação aos anos anteriores.

Antes de continuar, é importante também salientar que o volume de materiais depositados compulsoriamente na Cinemateca Brasileira tem aumentado

⁹ Em resumo, Leopoldo Nunes, então Secretário do Audiovisual – pasta vinculada ao Ministério da Cultura – alegou ter recebido “do controle interno do MinC o relatório da CGU [Controladoria Geral da União]” (Pereira, 2013) que apontava irregularidades no Termo de Parceria entre a SAV e a Sociedade Amigos da Cinemateca (SAC) e exigia a entrega de prestações de contas do mesmo Termo. Em janeiro de 2013, Leopoldo disse ter repassado tal documento à Ministra da Cultura, Marta Suplicy. No dia 16 do mesmo mês, o Minc, por meio da Secretaria do Audiovisual, informou a SAC que o último repasse no âmbito do vigente Termo de Parceria, no valor aproximado de 2,5 milhões de reais havia sido feito sem a anuência de Suplicy. No mesmo dia, Suplicy exonerou o diretor executivo da Cinemateca Brasileira, Carlos Magalhães. A SAC, presidida pela professora da Universidade de São Paulo (USP), Maria Dora Mourão, afirmou que todas as prestações de conta foram encaminhadas à SAV no prazo correto e contratou a auditoria *PricewaterhouseCoopers* para comprovação dos gastos. Em maio de 2013, o Conselho da SAC soltou nota informando que o Termo de Parceria se encerraria em julho do corrente ano e que “dos 20 (vinte) planos de trabalho, 16 (dezesseis) já foram finalizados, e suas respectivas prestações de contas enviadas à Secretaria do Audiovisual. Cabe ressaltar que é responsabilidade da SAV analisar as contas da SAC em primeira instância; à Controladoria Geral da União compete analisar as prestações de contas enviadas pela SAV e, quando necessário, solicitar informações complementares” (PricewaterhouseCoopers, 2013). Com o termo ainda em vigência, a SAC seguiu a entrega dos serviços e projetos acordados, realizando uma demissão escalonada dos funcionários à medida que aqueles eram concluídos. Ao final de 2013, mais de 130 técnicos foram desligados e a Cinemateca Brasileira chegou a contar com pouco mais de uma dezena de funcionários em seu quadro técnico – a maioria servidores públicos do Ministério da Cultura.

exponencialmente na última década, devido principalmente a ampliação dos investimentos do Fundo Setorial do Audiovisual na área¹⁰. Infelizmente, o mesmo não é observado no orçamento da Cinemateca Brasileira, após considerável queda em 2013. O gráfico abaixo, criado por Ines Aisengart Menezes (2019: 99) compara os investimentos do FSA (em desenvolvimento de projeto, produção, coprodução e comercialização de obras de longa-metragem, televisão e jogos eletrônicos) e do orçamento da Cinemateca Brasileira, no período de 2009 a 2017.

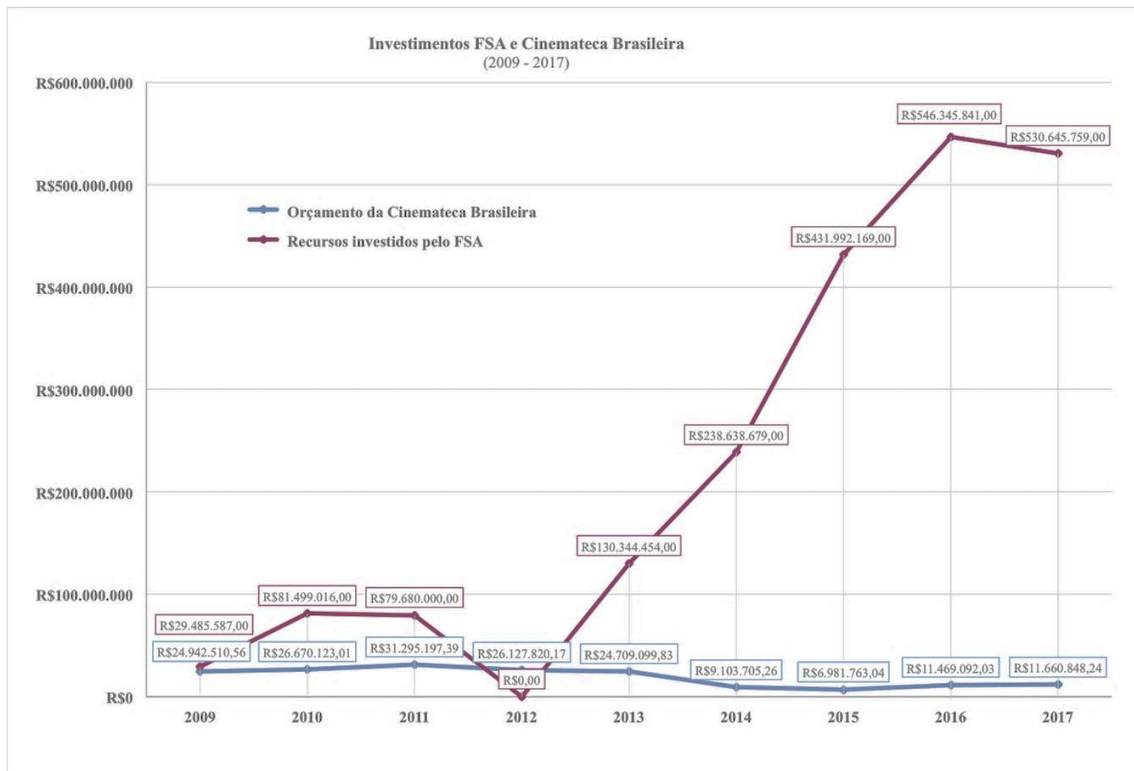


Figura 1: gráfico de comparação dos orçamentos da Cinemateca Brasileira e do Fundo Setorial Audiovisual entre 2009 e 2017 (Menezes, 2019: 99)

¹⁰ Em 2017, a Cinemateca Brasileira recebeu “um total de 837 materiais em Depósito Legal, sendo 698 de obras fomentadas por mecanismos da ANCINE e 139 do FSA”, representando “um crescimento de 361% no número de materiais recebidos para tal finalidade em relação a 2016, destacando-se a proporção 43 vezes maior na quantidade de materiais em vídeo e digital com relação à película” (Cinemateca Brasileira, 2018: 61).

Almejando minimizar o passivo de materiais a serem analisados, construído ao longo dos anos, a Cinemateca Brasileira e a ANCINE retomaram sua parceria em um processo licitatório que possibilitou a contratação, em outubro de 2016, de uma empresa que viabilizou a contratação de sete técnicos para trabalhar exclusivamente com as obras fomentadas pela ANCINE ¹¹. Segundo o relatório do mesmo ano “o objetivo principal da referida contratação relaciona-se à necessidade de diminuir o passivo de aproximadamente 600 materiais que aguardam análise para fins de prestação de contas dos proponentes”. (Cinemateca Brasileira, 2017: 19). Além da análise das cópias, os técnicos trabalharam na “atualização dos parâmetros técnicos relacionados ao Depósito Legal, tendo em vista as constantes transformações tecnológicas da cadeia produtiva, e também as novas demandas de acessibilidade” (idem: 31).

Uma equipe dedicada exclusivamente a obras financiadas pela ANCINE se traduziu em um aumento exponencialmente do número de análises. Em 2017, por exemplo, foram analisados 718 materiais, totalizando 1.650 horas, referentes a 569 obras distintas. Comparadas ao ano de 2012, o aumento foi de aproximadamente 200%.

Entre 2018 e 2019, a Cinemateca Brasileira tornou-se a primeira instituição cultural federal a ser administrada por uma Organização Social (OS), sendo a Associação de Comunicação Educativa Roquette Pinto (Acerp) escolhida em edital. Seguindo as mudanças oriundas da nova modalidade de gestão, a ANCINE assinou um contrato por dispensa – modalidade da Lei de Licitação – com a Acerp para realização de serviços da própria agência que funcionam no âmbito da Cinemateca Brasileira, como é o caso do Depósito Legal¹². O mesmo se encerrou em dezembro de 2019, quando a Acerp deixou de gerir a Cinemateca Brasileira, após conturbada quebra de contrato do Ministério da

¹¹ Pregão eletrônico nº 016/2016/ Número do Contrato: 37/2016.

¹² Contrato Administrativo nº 025/2018 de “serviços continuados de análise de materiais audiovisuais para fins do Depósito Legal de obras e de tratamento de acervos de órgãos extintos do setor audiovisual, no âmbito da Cinemateca Brasileira”.

Educação (MEC) com a TV Escola, do qual fazia parte como aditivo o contrato da Cinemateca Brasileira.

Desafios atuais

Para além das questões burocráticas inerentes à contratação de funcionários em órgãos e instituições governamentais, o atual trabalho envolvendo o Depósito Legal enfrenta outros novos desafios, os quais listamos como mais relevantes: 1) o distanciamento entre realizadores/produtores e arquivos/cinematecas; 2) o advento do digital; 3) a regulamentação da inclusão de recursos de acessibilidade em produtos audiovisuais; 4) a incorporação do segmento de jogos eletrônicos no escopo e nas políticas do audiovisual brasileiro.

Entre 2017 e 2018, pouco mais de 60% dos materiais depositados em cumprimento ao Depósito Legal de obras financiadas pela ANCINE foram reprovados após análise técnica¹³. A alta taxa de reprovação parece ter como uma das principais causas o grande distanciamento e pouca informação de realizadores/produtores acerca, de maneira ampla, do papel de um arquivo audiovisual, e de maneira mais específica, dos princípios do Depósito Legal. Em suma, tal depósito parece ser compreendido como o mero envio de uma cópia à Cinemateca Brasileira para o fechamento da prestação de contas. Não sabendo ou conscientemente ignorando a diferença entre arquivos/suportes de exibição e de preservação, proponentes enviam, muitas vezes, arquivos com compressão de áudio ou imagem, resolução e/ou mixagem inferior à da obra original, legendas impressas na imagem, entre outros impedimentos para a adequada preservação de suas obras. Tais fatos ocorrem apesar da existência

¹³ Dados informados por Rodrigo Mercês, coordenador de Preservação da Cinemateca Brasileira entre 2016 e 2020, no Seminário “Do planejamento a prestação de contas” organizado pela ANCINE em 31 de outubro de 2017 na Cinemateca Brasileira e em entrevista concedida ao autor deste artigo em 13/06/2019.

de manuais da ANCINE e da Cinemateca Brasileira com claras indicações dos parâmetros técnicos adequados à preservação de obras audiovisuais.

Parece necessário, portanto, o investimento em ações de formação e instrução junto aos realizadores, técnicos e empresas produtoras no que tange a questão da preservação de obras audiovisuais financiadas com recursos públicos. Nessa mesma linha, também caberia a um arquivo do porte da Cinemateca Brasileira, a sensibilização para questões mais amplas como a valorização da História, memória e patrimônios nacionais.

Outro desafio atual dos arquivos audiovisuais é a preservação de materiais e dados digitais. Em 2019, por exemplo, a esmagadora maioria de novos materiais entregues para Depósito Legal são em formato eletrônico e digital. Esse cenário tem se desenhado na última década, onde a veloz mudança da produção ao parque exibidor brasileiro em direção ao digital provocou o fechamento de todos os laboratórios comerciais no Brasil. Novas cópias em película se tornaram exceção e em pouco tempo pararam de ser depositadas compulsoriamente na Cinemateca Brasileira.

A principal preocupação recai no fato de que ainda não há total garantia no acesso a arquivos digitais a longo prazo, tornando volátil a experiência com tais materiais em arquivos de todo o mundo. Buscando obter o máximo controle sobre suas obras (garantia e segurança frente à pirataria, por exemplo), a DCI (*Digital Cinema Initiatives*¹⁴) em conjunto com a SMPTE (*Society of Motion Pictures and Television Engineers*¹⁵) estabeleceram as normas de qualidade e as especificações para cinema digital no que envolve a produção, a finalização e exibição. Adotados pelos mercados produtor e exibidor globais, tais padrões

¹⁴ A DCI é um comitê criado pelos sete grandes estúdios de Hollywood: Warner, Fox, Universal, Paramount, Disney, DreamWorks e Sony).

¹⁵ Criada em 1916, a SMPTE é uma associação profissional de engenheiros, tecnólogos e executivos que tem como missão conduzir a qualidade e evolução das produções cinematográficas e televisivas ao criar normas e padrões para a indústria, bem como provendo formação aos seus associados.

pretendem garantir maior sobrevivência de dados digitais e têm servido de referência para (re)pensar as melhores práticas de preservação digital na Cinemateca Brasileira, bem como em diversas outras cinematecas, como demonstram Pablo García-Casado e Jordi Alberich-Pascual (2015) no artigo *El estándar DCI en las filmotecas. El proceso de transición al sistema digital en la actividad filmotecaria contemporánea (2010-2014)*.

Atualmente, a grande maioria das obras que chegam à Cinemateca Brasileira via Depósito Legal estão em discos rígidos magnéticos, os populares HD externos, suporte este bastante frágil¹⁶. A publicação “O Dilema Digital: questões estratégicas na guarda e no acesso a materiais cinematográficos digitais” (Maltz e Shefter, 2012: 24), por exemplo, informa que “o tempo de vida útil de um disco é de apenas três anos”. Além disso, HDs externos foram “projetados para permanecer ‘ligados e rodando’ e não podem apenas ficar guardados em uma estante por longos períodos de tempo”. Tais materiais precisam ser ligados “regularmente para distribuição da lubrificação interna e a realização de operações de detecção de erros. Deixar um disco rígido desligado por um grande período de tempo aumenta os riscos de defeitos e pode reduzir seu tempo de vida operacional” (idem, 2015: 15).

Materiais digitais, portanto, requerem checagens e migrações mais constantes, uma necessidade que a Cinemateca Brasileira ainda não pode atender, tanto por limitações do número de funcionários, quanto financeiras. Como bem colocado pelo manual *A Salvaguarda do Patrimônio Audiovisual: Ética, Princípios e Estratégia de Preservação*, editado pela *International Association of Sound and Audiovisual Archives* (IASA): “a preservação responsável dos dados digitais requer sistemas e infraestrutura técnica, monitoramento das condições dos arquivos e a existência de planos para migração de mídia e migração de formato” (Prentice e Gaustad, 2017: 17). A preservação digital,

¹⁶ Entrevista de Rodrigo Mercês concedida ao autor deste artigo em 13/06/2019.

portanto, é não somente mais complexa do que a analógica/fotoquímica, como mais cara.

Muitos arquivos têm optado pelo armazenamento de dados digitais em LTO (*Linear Tape-Open*), tecnologia de armazenamento de dados em fita magnética desenvolvida originalmente na década de 1990 e o melhor material indicado para preservação nas *Recomendações Técnicas* da Cinemateca Brasileira. Fitas LTOs, no entanto, nem de perto alcançam os 100 anos garantidos de sobrevivência de uma película cinematográfica em condições ideais de armazenamento. Segundo seus fabricantes, estima-se o tempo de vida uma fita LTO como de aproximadamente 30 anos, caso também mantidas em temperatura e umidade recomendadas. Porém, é importante considerar que

As especificações de 30 anos de vida útil fornecidas pelos fabricantes de fitas magnéticas referem-se apenas à mídia física. Não se conhece ainda o tempo de vida de dados digitais armazenados sob a estratégia do tipo “armazenar e ignorar”, mas existe um consenso de que o prazo não chegue sequer perto dos 30 anos. Além disso, nenhum dos Arquivos pesquisados consideraria a possibilidade de armazenar fitas magnéticas de dados por esse período de tempo porque os equipamentos e softwares de armazenamento de dados atingem a obsolescência tecnológica a cada cinco ou sete anos e, historicamente, as mídias digitais de armazenamento tornam-se obsoletas a cada dois desses ciclos de substituição, um prazo de 10 a 14 anos. (Maltz e Shefter, 2015: 63).

Em arquivos, no entanto, as respostas não devem vir com o tempo, como bem lembra Céline Ruivo, atual diretora de coleções de filmes da *Cinémathèque Française* e coordenadora da Comissão Técnica da FIAF: “O LTO não é um sistema a longo prazo. [...] Pois foi um sistema imposto pela indústria. Nós o absorvemos, nós o utilizamos, mas precisamos encontrar um outro sistema, outro caminho. Pois este é um suicídio. É o fim do patrimônio cinematográfico” (Quental, 2019: 83).

Atualmente, portanto, aos arquivos, cabe também a ingrata tarefa de lidar diretamente com a veloz obsolescência de formatos/mídias/software/hardwares impulsionada pelo mercado, a qual “nos obriga a reconhecer que o período de tempo em que era possível a preservação digital de conteúdos armazenados em suporte é finito” (Prentice e Gaustad, 2017: 8). Testemunharemos, em muitos casos, que “a manutenção de sistemas de reprodução obsoletos tornar-se-á inviável e, assim, o acesso a conteúdos armazenados em determinadas mídias será impossível” (idem, 2017: 8).

Dois novos desafios surgiram por mudanças na política audiovisual brasileira nos últimos anos. Primeiro, o estabelecimento (através de Instruções Normativas¹⁷) de normas gerais e critérios básicos de acessibilidade em projetos audiovisuais financiados com recursos públicos federais geridos pela ANCINE. Segundo, com a inclusão de jogos eletrônicos no âmbito dos produtos audiovisuais passíveis de financiamento público federal pela ANCINE.

Atualmente, toda produção audiovisual financiada com recursos públicos federais geridos pela ANCINE deverão contemplar nos seus orçamentos serviços de legendagem descritiva, audiodescrição e Língua Brasileira de Sinais (Libras)¹⁸.

¹⁷ Diversas foram as mudanças nas Instruções Normativas que dispõem sobre a questão da acessibilidade – seja em projetos audiovisuais financiados com recursos públicos federais geridos pela ANCINE, seja nos segmentos de distribuição e exibição cinematográfica brasileira. As IN publicadas até o momento sobre o assunto são: Instrução Normativa nº116, de 18 de dezembro de 2014; Instrução Normativa nº128, de 13 de setembro de 2016; Instrução Normativa nº137, de 17 de novembro de 2017; Instrução normativa nº132, de 15 de março de 2017; Instrução Normativa nº145, de 08 de outubro de 2018. Podemos citar também a chamada Lei Brasileira de Inclusão (Lei nº 13.146 de 06 de julho de 2015), a qual indica, no artigo 44, que “as salas de cinema devem oferecer, em todas as sessões, recursos de acessibilidade para a pessoa com deficiência”.

¹⁸ A descrição exata de cada recurso pode ser encontrada na IN nº 145, de 08 de outubro de 2018.

Já há alguns anos, a questão da acessibilidade está incluída nas políticas de financiamento da ANCINE, tanto por meio de ações de fomento direto¹⁹, quanto por meio do Fundo Setorial do Audiovisual, estando o tema presente em sua Agenda Regulatória de 2013/2014. Vale mencionar que o Brasil é primeiro país no mundo a trazer a obrigação do recurso de linguagem de sinais em salas de cinema, o que tem gerado claros desafios tecnológicos envolvendo produtores, distribuidores, exibidores e arquivos audiovisuais. Além disso, o parque exibidor brasileiro passa por um período de transição em razão da necessidade da incorporação dos recursos de acessibilidade em 100% (cem por cento) do total de salas até janeiro de 2021, de acordo com a Lei 14.009 de 2020.

Uma primeira questão importante recai sobre a Língua Brasileira de Sinais. Segundo o último censo demográfico do IBGE, de 2010, cerca de 10 milhões de brasileiros, ou seja, então 5% da população declarou ser surda ou ter alguma deficiência auditiva. No entanto, a quantidade de profissionais com certificação de proficiência em Libras ainda parece escassa em diversas esferas públicas (Assis, 2019). Na Cinemateca Brasileira, por exemplo, não há um profissional proficiente no idioma, seja para a análise técnica desses materiais ou mesmo para o atendimento ao público.

Uma segunda questão faz referência às mudanças nos materiais depositados na Cinemateca Brasileira e na forma de análise dos mesmos. Até a data de fechamento desse artigo, em setembro de 2019, as *Recomendações Técnicas para Depósito de obra audiovisual em formato digital* da Cinemateca Brasileira têm seguido os padrões DCI e SMPTE no caso de DCP (*Digital Cinema*

¹⁹ Entre as ações de fomento direto podemos citar o Programa Cinema Perto de Você, “que contempla com o RECINE - Regime Especial de Tributação para o Desenvolvimento da Atividade de Exibição a desoneração de tributos incidentes sobre a importação de equipamentos relacionados à promoção de legendagem e audiodescrição. E o Prêmio Adicional de Renda (PAR-Exibição), que premia complexos com até duas salas em função da quantidade e diversidade de filmes brasileiros exibidos, condicionou o prêmio oferecido aos vencedores deste ano à aplicação em projetos de digitalização ou de adaptação das salas ao acesso de pessoas com deficiência” (Agência Nacional do Cinema, 2014).

Package) e especificações técnicas próprias da instituição no caso de Matrizes Digitais de Preservação²⁰.

A Instrução Normativa n.º 128, de 13 de setembro de 2016 determina que os recursos de acessibilidade devam ser exibidos na modalidade fechada individual, ou seja, modalidade “na qual o acionamento dos recursos de acessibilidade impacta apenas uma parcela dos espectadores”. Seguindo tal indicação, a Cinemateca Brasileira solicita que os recursos de acessibilidade sejam entregues em arquivos digitais a parte, ou seja, não estando impressos sobre a imagem, no caso de legendas descritivas e Libras, e/ou mixados ao áudio principal, no caso da audiodescrição. A quantidade de arquivos a serem analisados, portanto, pode quadruplicar, caso todos os recursos sejam incluídos, o que impacta diretamente o trabalho e o tempo dedicado a cada análise.

Por último, deixamos o desafio mais recente e complexo: os jogos eletrônicos (ou games). Dois editais de jogos eletrônicos já foram realizados pela ANCINE através do Programa Brasil de Todas as Telas: o primeiro, anunciado em dezembro de 2016, investiu cerca de R\$10 milhões em 23 projetos de diferentes produtoras independentes²¹. O segundo, anunciado em maio de 2017, investiu aproximadamente o mesmo montante em 22 projetos²². Em ambos, uma das obrigações das empresas proponentes é “realizar o Depósito Legal de cópia da obra audiovisual, em sua configuração comercial, à Cinemateca Brasileira”.

O investimento da ANCINE em jogos eletrônicos é reflexo da dimensão desse mercado em todo mundo, em crescimento exponencial e com faturamento

²⁰ Matriz Digital de Preservação é nome dado a materiais em sequência de imagem e som separados (para obras destinadas a salas de exibição e televisão) ou materiais em vídeo sem compressão (apenas no caso de obras para televisão).

²¹ Chamada Pública BRDE/FSA – PRODAV 14/2016.

²² Chamada Pública BRDE/FSA – PRODAV 14/2017.

maior que a indústria audiovisual e do cinema juntas. O 2º Censo da Indústria Brasileira de Jogos Digitais, realizado em 2018 pelo Ministério da Cultura e pela UNESCO indicou que entre 2014 e 2018 “o número de desenvolvedoras passou de 142 para 375, um aumento de 164%” (Agência Nacional do Cinema, 2019). O censo também revelou que entre 2017 e 2018 foram produzidos 1.718 jogos no país, nos tornando “o 13º maior produtor de games do mundo, ao mesmo tempo em que temos a terceira maior população de jogadores do planeta, com 66 milhões de pessoas” (idem).

Não restam dúvidas, portanto, na relevância de uma política pública brasileira voltada aos jogos eletrônicos. Porém, tal política – como prática constante no país, aliás – tem se voltado especificamente à produção, desprezando e negligenciando sua etapa posterior, a da salvaguarda. Jogos eletrônicos sempre representaram um dos maiores desafios para os preservacionistas, na medida em que são produzidos em uma variedade enorme de plataformas, hardwares e softwares. Cada game possui diversas especificidades em relação, por exemplo, a interação entre jogadores e regras de “jogabilidade”, além de um próprio código fonte. Entende-se, por fim, que, além da necessidade de preservar seus artefatos materiais, os jogos eletrônicos existem a partir da *experiência* de jogar.

Segundo Renata Gomes, professora no Centro de Cultura, Linguagens e Tecnologias Aplicadas (CECULT) na Universidade Federal do Recôncavo da Bahia,

Idealmente, a preservação de games deveria ser feita incluindo o hardware e o software originais, uma vez que a experiência mais plena do jogo está atrelada a essa combinação. Como a experiência do jogar é a propriedade fundamental dos games (como de qualquer jogo) e ela depende dessa combinação hardware-software, isso cria um desafio especial para a preservação de games, pois

hardware-software originais embutem as experiências possíveis de jogabilidade.²³

Outro desafio recai na questão da propriedade desses hardwares e softwares, questões delicadas de serem abordadas no mundo dos games, tão singulares são esses produtos. Ainda de acordo com Renata Gomes:

A natureza proprietária de hardware, software e conteúdos (a propriedade intelectual de “mundos narrativos” inteiros) é um grande impedimento não apenas para a preservação, mas para a evolução dos games. No que diz respeito à preservação, o caráter proprietário do software potencialmente impede a “engenharia reversa” que possibilitaria a emulação, ou seja, que se criem jogos a partir de outras linguagens computacionais, mas que emulem os comportamentos dos games; e, de forma análoga, o hardware proprietário torna ilegal o ato de intervir em sua composição, para, por exemplo, fazê-lo “rodar” software emulado. Em outras palavras, o caráter proprietário dificulta – ou até inviabiliza – que, entre outros, se acesse o código em que se materializa o espaço do jogo, apreendendo daí maneiras de “traduzi-lo” para outros hardware e, pelo caminho oposto, que se adapte os hardware para softwares modificados, seja por necessidade ou escolha. Por fim, a prisão da Propriedade Intelectual impede legalmente, cada vez mais, que criadores independentes utilizem certos mundos narrativos proprietários em experimentos que visam, direta ou indiretamente, à preservação.²⁴

Não há dúvida de que tais obras, por todas as idiosincrasias já citadas, representarão claros desafios à equipe da Cinemateca Brasileira. Caberia ao Estado, portanto, um investimento na formação desses profissionais ou, talvez ainda mais pertinente, a criação de um arquivo brasileiro voltado especificamente à preservação de jogos eletrônicos, visto seu interesse em fomentar a área. Infelizmente, frente ao histórico de descaso do Estado

²³ Entrevista de Renata Gomes concedida ao autor deste artigo em 18/09/2019.

²⁴ Idem.

brasileiro pela memória, presume-se estarmos distante de um “museu de jogos eletrônicos”.

A classe preservacionista audiovisual, através de organizações como a Associação Brasileira de Preservação Audiovisual (ABPA), tem feito esses e outros diversos alertas, focando há vários anos na construção de uma política pública de preservação audiovisual. Até mesmo a criação e a apresentação de um Plano Nacional de Preservação²⁵ surtiram poucas mudanças no contexto amplo da preservação audiovisual brasileira.

Como elemento constituinte da identidade brasileira, a memória do audiovisual claramente não tem sido uma prioridade. A quem serve, no entanto, a destruição de nossa memória? Para responder tal questão, parece, cada vez mais, fundamental concentrar-nos no que diz o escritor queniano Ngugi Wa Thiong’o (2007: 30): “quando não se pode ver claramente, quando a memória do que foi e do que poderia ter sido foi completamente distorcida, então não sabemos o que fazer para nos libertamos em outros aspectos”.

Bibliografia

Agência Nacional do Cinema (2014). “ANCINE publica norma sobre acessibilidade da produção audiovisual”, 23 de dezembro em *Agência Nacional do Cinema*. Disponível em: <https://www.ancine.gov.br/pt-br/sala-imprensa/noticias/ancine-publica-norma-sobre-acessibilidade-da-produ-o-audiovisual>. (Acesso em: 11 de maio de 2019).

____ (2019). “Com investimento recorde, MinC e ANCINE lançam novas linhas de financiamento para produção e para comercialização de games” em *Agência Nacional do Cinema*, dezembro. Disponível em: <https://www.ancine.gov.br/pt-br/sala-imprensa/noticias/com-investimento-recorde-minc-e-ancine-lan-am-novas-linhas-de-financiamento>. (Acesso em: 11 de maio de 2019).

²⁵ O Plano Nacional de Preservação Audiovisual foi aprovado na Assembleia Geral Ordinária da Associação Brasileira de Preservação Audiovisual (ABPA), em 27 de junho de 2016, durante a 11ª CineOP e pode ser acessado em: <http://www.abpreservacaoaudiovisual.org/site/abpa/plano-nacional-de-preservacao.html>.

____ (2013) “Manual de Prestação de Contas. Versão 1.0” em *Agência Nacional do Cinema*. Disponível em: https://www.ancine.gov.br/sites/default/files/Manual_PC_2013_versao1_0_.pdf. (Acesso em: 11 de janeiro de 2019).

Assis, Camila de (2019). “Profissão de tradutor de libras resiste em mercado escasso” em *LeiaJá*. Disponível em: <https://www.leiaja.com/carreiras/2019/01/11/profissao-de-tradutor-de-libras-resiste-em-mercado-escasso>. (Acesso em: 27 de junho de 2019).

Besser, Howard e Kara Van Malssen (2010). *Legal Deposit for Audiovisual Material: Preliminary survey results*. NYU Moving Image Archiving & Preservation Program: Nova Iorque. Disponível em <http://besser.tsoa.nyu.edu/howard/Talks/legal-deposit.pdf>. (Acesso em: 03 de abril de 2019).

Cinemateca Brasileira (2009). Relatório Anual 2008. Cinemateca Brasileira: São Paulo.

____ (2010). Relatório Anual 2009. Cinemateca Brasileira: São Paulo.

____ (2011). Relatório Anual 2010. Cinemateca Brasileira: São Paulo.

____ (2012). Relatório Anual 2011. Cinemateca Brasileira: São Paulo.

____ (2013). Relatório Anual 2012. Cinemateca Brasileira: São Paulo.

____ (2015). Relatório Anual 2014. Cinemateca Brasileira: São Paulo.

____ (2017). Relatório Anual 2016. Cinemateca Brasileira: São Paulo.

____ (2018). Relatório Anual 2017. Cinemateca Brasileira: São Paulo.

García-Casado, Pablo e Jordi Alberich-Pascual (2015). “El estándar DCI en las filmotecas. El proceso de transición al sistema digital en la actividad filmotecaria contemporánea (2010-2014)” em *Revista española de Documentación Científica*, volume 38, número 4. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC). Disponível em: <http://redc.revistas.csic.es/index.php/redc/article/view/910/1299>. (Acesso em: 5 de agosto de 2019).

Institut National de l’audiovisuel (2018) “INA helps the audiovisual heritage in Africa” em *Institut National de l’audiovisuel*, dezembro. Disponível em: https://institut.ina.fr/en/news/uemoa_en. (Acesso em: 07 de janeiro de 2019).

Maltz, Andrew e Milton R. Shefter (orgs.) (2012). *O Dilema Digital: Questões estratégicas na guarda e no acesso a materiais cinematográficos digitais*. São Paulo: Cinemateca Brasileira. Trabalho originalmente publicado em 2007 pela The Academy of Motion Picture Arts and Sciences.

Maltz, Andrew e Milton R. Shefter (orgs.) (2015). *O Dilema Digital 2: Perspectivas de cineastas independentes, documentaristas e arquivos audiovisuais sem fins lucrativos*. São Paulo: Instituto Butantan. Trabalho originalmente publicado em 2012 pela The Academy of Motion Picture Arts and Sciences.

Menezes, Ines Aisengart (2019). “O profissional atuante na preservação audiovisual” em *Museologia & Interdisciplinaridade*, volume 8, número 15, janeiro/julho. Brasília: Programa de

Pós-Graduação em Ciência da Informação da Universidade de Brasília. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/museologia/article/view/24668>. (Acesso em: 12 de abril de 2019).

Pereira, Rodrigo (2013). “A cinematográfica crise da Cinemateca Brasileira” em *Revista Época*. Disponível em: <https://epoca.globo.com/regional/sp/cultura/noticia/2013/08/cinematografica-bcriseb-da-cinemateca-brasileira.html>. (Acesso em: 24 de maio de 2019).

Prentice, Will e Lars Gaustad (eds.) (2017). *A Salvaguarda do Patrimônio Audiovisual: Ética, Princípios e Estratégia de Preservação (IASA-TC 03)*. Associação Internacional de Arquivos Sonoros e Audiovisuais: Londres. Trabalho originalmente publicado em 2005 pela Associação Internacional de Arquivos Sonoros e Audiovisuais.

PricewaterhouseCoopers (2013). *Sociedade Amigos da Cinemateca – SAC. Demonstrações contábeis em 31 de dezembro de 2012 e relatório dos auditores independentes*. Disponível em: http://www.cinesac.org.br/arquivos/price_2012.pdf. Acesso em 26 de fevereiro de 2019.

Secretaria Especial de Cultura (2019). “Ancine contrata OS para cuidar dos acervos da Cinemateca”, em *Secretaria Especial da Cultura*, janeiro. Disponível em: <http://cultura.gov.br/ancine-contrata-os-para-cuidar-dos-acervos-da-cinemateca/>. (Acesso em: 10 de maio de 2019).

____ (2018). “2º Censo da Indústria Brasileira de Jogos Digitais aponta crescimento de games no Brasil” em *Secretaria Especial da Cultura*, novembro. Disponível em: <http://cultura.gov.br/2o-censo-da-industria-brasileira-de-jogos-digitais-aponta-crescimento-de-games-no-brasil-2/>. (Acesso em: 08 de junho de 2019).

Quental, José (2019). “Entrevista com Céline Ruivo” em *Museologia & Interdisciplinaridade*, volume 8, número 15, janeiro/julho. Brasília: Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da Universidade de Brasília. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/museologia/article/view/24668>. (Acesso em: 28 de abril de 2019).

Sociedade Amigos da Cinemateca (2013). “Nota Sobre A Sociedade Amigos Da Cinemateca (SAC)” em *Associação Brasileira de Cinematografia*, maio. Disponível em: <https://abcine.org.br/site/nota-sobre-a-sociedade-amigos-da-cinemateca-sac/>. (Acesso em: 27 de junho de 2019).

Souza, Carlos Roberto de (2009). *A Cinemateca Brasileira e a preservação de filmes no Brasil* (Tese de Doutorado em Ciências da Comunicação). Universidade de São Paulo: São Paulo.

Thiong’O, Ngugi Wa (2007). “A descolonização da mente é um pré-requisito para a prática criativa do cinema africano?” em Alessandra Meleiro (org.), *Cinema no mundo: indústria, política e mercado: África*. São Paulo: Escrituras Editora.

UNESCO (1980). *Recomendación sobre la Salvaguardia y la Conservación de las Imágenes en Movimiento*. Conferência Geral da UNESCO: Belgrado.

* Tiago de Castro Machado Gomes é Bacharel em Cinema & Audiovisual e Mestre em Comunicação pela Universidade Federal Fluminense. Trabalhou como curador de mostras de cinema e pesquisador de imagens para séries televisivas. Sua principal área de atuação profissional é a da preservação audiovisual, tendo trabalhado no Centro Técnico Audiovisual (CTAv/SAv), Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro (MIS-RJ) e Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Entre 2016 e 2020, trabalhou na Cinemateca Brasileira, no setor de Preservação de Filmes, lidando com o Depósito Legal de obras financiadas pela ANCINE. Atualmente é Secretário Geral da Associação Brasileira de Preservação Audiovisual (ABPA).

E-mail: tiagodecastrogomes@gmail.com