



Plataformização dos festivais de cinema e audiovisual: a experiência do MixBrasil

João Massarolo¹

Dario Mesquita²

André Fischer³

Claudia Erthal⁴

¹ Professor Associado do Departamento de Artes e Comunicação (DAC) da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som (PPGIS). Coordenador do Grupo de Pesquisa GEMInIS/UFSCar. E-mail: massarolo@terra.com.br

² Professor do Departamento de Artes e Comunicação (DAC) da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). Doutor em Design pela Universidade Anhembi Morumbi (UAM), mestre em Imagem e Som pela Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). Membro do grupo de pesquisa GEMInIS/UFSCar.

³ Criador e diretor do Festival MixBrasil, coordenador do Centro Cultural da Diversidade da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo. Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som da UFSCar.

⁴ Doutora, jornalista, pesquisadora de pós-doutorado em plataformização cultural e economia da atenção pela Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). Membro do grupo de pesquisa GEMInIS/UFSCar



Resumo

O presente artigo discute o processo de plataforma das práticas culturais, que alteraram o modelo tradicional de curadoria dos festivais de cinema e audiovisual, durante a pandemia da Covid-19, com o uso de ferramentas que possibilitaram a entrega de conteúdos online – como foi a experiência do *Festival MixBrasil* e da *Mostra Internacional de São Paulo*, em 2020. Para as análises sobre a plataforma das práticas culturais são utilizadas como referências Poell, Nierbog, Van Dijck (2019), Steinberg (2019) e d'Andréa (2020), e para o estudo de novas práticas de cinefilia, Obrist (2014) e Martel (2015). A pesquisa evidencia que os espaços de socialização e trocas de experiência, que caracterizam os festivais presenciais, foram profundamente modificados pela ausência do caráter informal que constitui essas atividades. No entanto, constatou-se que os festivais online apresentam potencial de inovação através da criação de ambientes de interação com o público para trocas subjetivas, circulação de informação e ampliação de canais de comunicação.

Palavras-chave: Plataforma; Festival; Cinema; Audiovisual; Curadoria.

Abstract

This article discusses the process of platform cultural practices, which changed the traditional curatorship model for film and audiovisual festivals, during the Covid-19 pandemic, with the use of tools that enabled the delivery of online content – as the experienced by the *MixBrasil Festival* and by the *São Paulo International Exhibition*, in 2020. For the analysis on the platform of cultural practices, Poell, Nierbog, Van Dijck (2019), Steinberg (2019) and d'Andréa (2020) are used as references, and for the study of new cinephilia practices, Obrist (2014) and Martel (2015). The research shows that the spaces for socialization and exchange of experiences, which characterize the in-person festivals, were profoundly modified by the absence of the informal character that constitutes these activities. However, it was verified that online festivals have potential for innovation through the creation of environments with public interaction through subjective exchanges, circulation of information, and the expansion of communication channels.

Keywords: Platform; Festival; Cinema; Audiovisual; Curatorship.



Introdução

O processo disruptivo do *streaming* impactou a produção audiovisual, provocando um rearranjo da cadeia de distribuição, exibição e circulação, no qual o tempo de janela do cinema, por exemplo, foi reduzido ou abolido, com lançamentos simultâneos em plataformas como *Disney+* e *HBO Max* (SHARF, 2021). Essas transformações também afetaram os festivais de cinema que, em razão da pandemia COVID-19, são realizados nas plataformas de *streaming*, a exemplo de casos brasileiros, como a tradicional Mostra Internacional de São Paulo⁵ e o Festival MixBrasil de Cultura da Diversidade⁶ – este, voltado para a produção audiovisual sobre identidade de gênero e orientação sexual. Deste modo, a inserção do Festival MixBrasil no movimento de plataformização dos festivais deve ser visto de forma positiva e deve se tornar permanente, pois “trata-se de uma questão de visibilidade”, bem como de acessibilidade; “os festivais, assim, se democratizam mais um pouco, faltando agora o segundo passo: boa internet para todos” (ALPENDRE, 2020).

Nesse cenário, emerge a problemática sobre como o processo de plataformização altera de forma permanente o modelo tradicional de distribuição e curadoria audiovisual dos festivais – que passam por uma operação de hibridização que permite o uso potencial de recursos participativos e de entrega online de filmes, peças teatrais e performances ao público. A plataformização implica a adoção de funcionalidades online integradas em nível econômico e de infraestrutura (DUFFY; POELL; NIEBORG, 2019), que afeta as estratégias de organização dos festivais como um todo. Associado a esse processo, encontra-se a noção de economia da atenção/economia da informação e “a subsequente reorientação de usuários como produtores ativos da cultura” (POELL; NIEBORG; VAN DIJCK, 2019), o que pode afetar o futuro híbrido dos festivais audiovisuais.

Encontra-se em andamento, portanto, uma mudança na maneira de produzir os festivais de cinema, como possível espaço para captação de dados do público a fim de apoiar curadorias futuras e ações permanentes, o que tornariam suas atividades mais dinâmicas e relevantes. São possibilidades latentes que a plataformização permite e que podem ser verificadas nos principais festivais nacionais ocorridos em 2020 e 2021, durante a pandemia, como os festivais citados anteriormente e em outros, como a Mostra Internacional de Cinema, É Tudo Verdade - Festival Internacional de Documentários, FAM - Florianópolis Audiovisual Mercosul e Festival MixBrasil,

⁵ Disponível em: www.44.mostra.org. Acesso em: 20 de julho de 2021.

⁶ Disponível em: www.mixbrasil.org.br. Acesso em: 20 de julho 2021.



considerando quais estratégias foram adotadas e como elas se colocam como inovadoras, ou apenas como replicações de modelos tradicionais de sala de cinema.

A plataformização de práticas culturais redimensiona o entendimento dos festivais de cinema como modelo de entrega de conteúdo online da produção cinematográfica brasileira. Para compreender o potencial dessas transformações, neste artigo é analisada a experiência do Festival MixBrasil, criado em 1993, com a realização de entrega de conteúdos audiovisuais a partir de 2018. Essa estratégia foi consolidada em 2020, com a exibição de produtos audiovisuais originários de diferentes suportes (cinema, teatro, performances). Busca-se refletir sobre as possibilidades dos festivais e mostras de atraírem a atenção dos espectadores e fortalecerem sua relevância junto à sociedade como um todo, bem como de ampliação a diferentes públicos.

O referencial teórico-metodológico utilizado para o estudo da plataformização das práticas culturais são de Poell, Nieborg, Van Dijck (2019); Steinberg (2019); d'Andréa (2020), sobre curadoria de festivais, de Martell (2015) e Obrist (2014), e as novas práticas de cinefilia, de Leão e Vallejo (2021). As análises de festivais, em especial a experiência do Festival MixBrasil, evidenciam o uso de recursos de plataformas para apresentação de outras expressões artísticas, além do cinema. Nas considerações finais, realiza-se um diagnóstico crítico sobre o processo de plataformização dos festivais de cinema e audiovisual no contexto brasileiro, que sinaliza para o potencial de inovação e de estabelecimento de relações dialógicas com a audiência, porém limitados pelos recursos entregues pelas plataformas utilizadas. Compreende-se que o processo de plataformização de festivais de cinema e audiovisual, além da entrega de conteúdo online, se apresenta como uma importante ferramenta para a captura da atenção do espectador, colhendo dados estratégicos para a curadoria e a realização de diferentes atividades para o fortalecimento de público em torno de festivais.

Plataformização das práticas culturais e do audiovisual

O pesquisador Marc Steinberg (2019) comenta que, no período de popularização da internet, na década de 1990, 'rede' era a palavra-chave do momento no campo da comunicação, diante do crescente processo de digitalização. O termo 'rede' sintetizava a ideia descentralizadora e rizomática da internet, tornando-a um espaço de poder sem amarras hierárquicas e aberto para a exploração da indústria da computação nos diversos setores da comunicação, canalizando para si o papel de mediação das informações e das principais formas de expressão. Atualmente, com o mercado e as práticas de comunicação tendo um contato mais simbiótico com a computação, o consumo e a distribuição midiática foram progressivamente sendo



modificados, afetando os processos de práticas culturais, bem como atualizando o entendimento sobre mídia (em dimensões institucionais, de linguagem e consumo). Com a consolidação do processo de digitalização, a formatação tradicional entre o meio e a mensagem foi perdendo sua especificidade e suas fronteiras técnicas – por exemplo: a sala de cinema deixa de ser o único espaço privilegiado para a exibição de filmes, em alguns casos, ou a programação televisiva passa a ser acessível pela internet por múltiplas janelas, entre outros. Esse processo inaugura a convergência não somente tecnológica, mas de conteúdos, que transitam por múltiplas telas, e de práticas de consumo do público, que acessa um mesmo conteúdo por diferentes dispositivos.

Neste contexto, Steinberg (2019: 35) aponta que o termo *conteúdo* se populariza “como uma resposta à necessidade de um novo vocabulário capaz de descrever objetos de mídia de maneira agnóstica, e para uma época em que o pacote meio-mensagem não está mais ancorado” em uma única materialidade (como o negativo de um filme), ou aparatos de (re) produção (como uma filmadora e o projetor de 35 mm), nem mesmos a locais para exibição (como a sala de cinema). Na visão do autor, o conteúdo pode ser entendido como o “valor da mercadoria de um bem cultural em um mundo digital” (idem: 26), que pode transitar por diferentes suportes, podendo estar disponível sob demanda, tal como um filme no YouTube ou na Netflix, e ser acessado por televisores, tablets, laptops, dentre outros.

Segundo o autor, a partir da década de 2010, quando a ideia de conteúdo já tinha se estabelecido comercialmente, houve uma mudança de foco da estratégia econômica para o que se convencionou chamar de plataformas, ambientes baseados na conectividade de conteúdos. As plataformas, segundo Nick Srnicek, seriam aplicações que “provêm uma infraestrutura básica para a mediação entre dois grupos diferentes”, funcionando como mediadoras entre agentes diversos, tais como “consumidores, publicidade, prestadores de serviços, produtores, fornecedores, e ainda objetos físicos” (2017: n.p.), além de prover ferramentas para que os usuários criem seus próprios produtos e serviços.

Desse modo, as plataformas são capazes de agregar diferentes modos de comunicação e modelos de negócio, englobando complexas dimensões de participação e controle sobre o conteúdo circulante pelos diferentes suportes midiáticos. Uma lógica que, na visão de Steinberg, rompe com a ideia original da internet como um espaço descentralizado de livre circulação, pois a plataforma operacionaliza “‘jardins murados’ que impedem o fluxo livre de arquivos digitais e permitem a monetização do conteúdo digital” (2019: 68).



No audiovisual, o exemplo mais popular desse fenômeno encontra-se nas plataformas de vídeo sob demanda, que tornam ubíqua a forma de acesso aos conteúdos audiovisuais através da internet, por múltiplas telas e a qualquer momento, num contexto distinto daquele da lógica tradicional de grade de horários. Na perspectiva dos estudos de televisão, a pesquisadora Amanda Lotz compreende que a plataformização da TV estaria materializada pela noção de *portal*, não como os primeiros portais de internet (centrais de conteúdos de entretenimento e jornalismo), mas "organizado de forma não-linear e distribuído no formato longo, o mais próximo da 'televisão' e financiado por assinatura" (2017: 246) – a exemplo de Netflix, Amazon Video Prime e Globoplay, que oferecem conteúdo audiovisual editorialmente selecionado a partir de mecanismos de financiamento (acesso gratuito com publicidade, ou pago por assinatura), organizados de formas distintas, em que não é requerido um "tempo específico para visualização" (idem: 366) de seus conteúdos.

Como comentam Duffy, Poell e Nieborg, as plataformas contemporâneas estão reconfigurando a forma como produzimos, distribuímos e monetizamos o conteúdo cultural, o que conduz ao questionamento sobre como refletir sobre a natureza dessas transformações "nas indústrias culturais através de gêneros e geografias, abrangendo indivíduos e organizações" (2019: 1). Os autores defendem que uma abordagem sobre a *plataformização* seria importante para compreender as mudanças e suas implicações em diferentes níveis.

Nesse sentido, a plataformização seria "a penetração das infraestruturas, processos econômicos e estruturas governamentais de plataformas em diferentes setores econômicos e esferas da vida", sendo a plataformização das práticas culturais compreendida como uma "reorganização das práticas culturais e imaginários em torno das plataformas" (POELL, NIEBORG, VAN DIJCK, 2019). Essas práticas articulam diferentes aspectos da plataformização por meio da noção de cultura participativa, nas palavras de Jenkins e Green, "(uma versão contemporânea da cultura popular), à medida que os consumidores tomam as mídias em suas mãos" (2008). A plataformização das práticas culturais, segundo Carlos d'Andréa, reconfigura processos técnicos e criativos da cultura e do entretenimento com os recursos de dataficação⁷, num "processo de adaptação de antigos modelos de produção e de negócios culturais, quanto da rápida popularização de projetos nativos da internet, isto é, de iniciativas radicalmente atreladas – e dependentes – das lógicas das plataformas" (2020: n.p.).

⁷ José van Dijck define que a dataficação "é a transformação da ação social em dados quantificados online, permitindo assim o rastreamento em tempo real e a análise preditiva" (2014: 198).



As novas estratégias de produção e entrega de conteúdo audiovisual, envolvendo o uso coordenado de mídias e plataformas, incorporam a participação do público como fator crucial para o seu funcionamento – o que gera dados para a tomada de decisões que retroalimentam a cadeia de conteúdo audiovisual, a exemplo do processo de curadoria automatizada em serviços de vídeo sob demanda. Recentemente, o Grupo Globo anunciou uma parceria com o Google Cloud de mudança do *core business* da empresa. O objetivo principal é transformar o conglomerado em uma *mediatech* (GLOBO..., 2021), agregando serviços para além da comunicação de mídia convencional, setor em que atua desde a década de 1960. Desse modo, a plataforma Globoplay, do Grupo Globo, envolta na ‘guerra do *streaming*’ com empresas globais/transnacionais, faz uso das bases de dados na nuvem pública e aplicações de inteligência artificial “para personalizar os serviços da Globo para sua audiência” (GLOBO..., 2021). A nova infraestrutura de dados das empresas do Grupo Globo transforma a TV numa plataforma de comunicação, produção e entrega de conteúdo.

Essa parceria pode ser interpretada como um trunfo do conglomerado brasileiro ou como um sinal de deficiência do mercado nacional de tecnologia para a comunicação. Como afirma Dal Yong Jin, as plataformas “tornaram-se alguns dos meios mais importantes para a acumulação de capital e domínio de um punhado de países ocidentais” (2015: 12). Embora seja relevante a força dos produtos culturais e de entretenimento de países antes considerados periféricos, como o Brasil, há uma grande concentração de plataformas tecnológicas nas mãos corporações transnacionais e startups norte-americanas (JIN, 2015). O imperialismo de plataforma é o resultado de uma cultura econômica e política relacionada a questões “como direitos de propriedade intelectual, que são alguns dos componentes mais significativos do imperialismo de plataforma, exclusão digital global e hegemonia espiritual do empreendedorismo com base nos Estados Unidos” (idem: 13).

O debate sobre a plataformação é realizado no campo da comunicação, mas nos estudos de cinema o tema permanece relativamente inédito, refletindo-se no âmbito dos festivais como um aspecto importante para a cadeia produtiva do cinema e o ecossistema audiovisual brasileiro como um todo – dada a sua relevância para o mercado midiático, atraindo novas audiências, formando novos públicos, e servindo também como um espaço para encontros de cinéfilos, além de ser uma plataforma para novos talentos. Apesar da mais nova crise da produção⁸ nacional, e comparado com o

⁸ Como explicam Schirigatti e Kutiski (2021: 119) “em abril de 2019, Christian de Castro, o diretor presidente da Agência Nacional do Cinema desde 2018, determinou a suspensão do repasse de recursos do Fundo Setorial do Audiovisual para projetos aprovados, alguns já em fase de produção. Desde então, com exceção de séries que foram compradas por algum canal, não há novas produções sendo



campo televisivo, o processo de plataformação do cinema brasileiro se fez presente especialmente nos festivais audiovisuais, associado a experimentações do teatro online. Esse processo foi intensificado com o uso de plataformas online por festivais regionais, como um novo espaço para experimentações.

Festivais de cinema e audiovisual nas plataformas

Nesse contexto de transformações aceleradas, iniciadas em 2020 em consequência da pandemia COVID-19, o teatro foi um setor cultural impactado pela transição de peças exibidas online e ao vivo, a exemplo de iniciativas do grupo Satyros⁹, o festival #EmCasaComOSesc¹⁰, a Cia Mungunzá¹¹, a Cia. Repentistas do Corpo¹², dentre outras. Como declara a atriz Fernanda Nobre em entrevista a Pedro Galvão, o “trabalho é completamente feito na presença, mas descobrimos um novo lugar de criação com a tecnologia, de pensar dramaturgia, narrativas, em que fosse possível apresentar algo on-line”. Complementa: “[n]ão é cinema, não é TV, não é performance, mas uma nova linguagem que surgiu e dentro da qual tivemos que criar enquanto ela surgia” (2020).

Nas experiências de teatro online, os palcos são fragmentos em um mosaico de imagens captadas pelas webcams dos atores, a exemplo do que ocorre no software de videoconferência ZOOM, numa espacialidade visualmente organizada para propósitos dramaturgicos, com a possibilidade de manipulação das imagens em tempo real pelo uso de programas terceiros (como o programa Cyberlink Youcam), exibidos para o público através de plataformas como Facebook, Youtube e Instagram, muitas das vezes com acesso controlado através da venda de ingresso por serviços como o Sympla.

Por sua vez, festivais de cinema tradicionais, como a Mostra Internacional de São Paulo¹³, É Tudo Verdade - Festival Internacional de Documentários¹⁴ e FAM-Festival de Cinema Florianópolis Audiovisual Mercosul¹⁵, realizados em 2020, contaram com o suporte de diferentes plataformas. Tânia Leão e Ana Vallejo comentam que os festivais foram testando soluções heterogêneas: desde o cancelamento inicial dos eventos, a sua recalendarização, a celebração presencial com medidas especiais adaptada aos

financiadas ou coproduções com outros países”. Esse cenário foi agravado com a chegada da pandemia que fechou cinemas, adiou estreias e paralisou gravações.

⁹ Disponível em: <http://satyros.com.br/>. Acesso em: 21 de julho de 2021.

¹⁰ Disponível em: <https://m.sescsp.org.br/acompanhe-a-programacao-do-sescaovivo/>. Acesso em: 20 de julho de 2021.

¹¹ Disponível em: <https://www.ciamungunza.com.br/>. Acesso em: 21 de julho de 2021.

¹² Disponível em: <https://www.youtube.com/user/Repentistasdocorpo>. Acesso em: 21 de julho de 2021.

¹³ Disponível em: <https://44.mostra.org/>. Acesso em: 17 de julho de 2021.

¹⁴ Disponível em: <http://etudoverdade.com.br/br>. Acesso em: 17 de julho de 2021.

¹⁵ Disponível em: <http://www.famdetodos.com.br/>. Acesso em: 17 de julho de 2021.



protocolos de segurança [...], até a decisão de oferecer uma programação exclusivamente online, em regime híbrido (online e presencial), ou apenas presencial. (2021: 80)

A Mostra Internacional de Cinema, por exemplo, envolveu o uso das plataformas Sesc Digital¹⁶ e Spcine Play¹⁷ para exibição gratuita, e de uma plataforma própria para o aluguel de filmes – chamada Mostra Play, foi viabilizada tecnicamente pelas empresas estrangeiras Festival Scope e Shift72¹⁸. Nessas plataformas foram disponibilizados um total de 198 filmes durante os dias de realização do festival, entre 22 de outubro e 4 de novembro de 2020, com um número limitado de visualizações (ou ingressos) para cada obra – variável entre 1.000 e 2.000 visionamentos (CRUZ, 2020). Em paralelo ao festival, também foram realizados debates online sobre temas diversos pelo YouTube, além da publicação de entrevistas curtas com os realizadores na mesma plataforma¹⁹.

Por outro lado, a edição 2021 de *É Tudo Verdade - Festival Internacional de Documentários* disponibilizou seu catálogo de forma gratuita através das plataformas Spcine Play (entre os dias 8 de abril e 8 de maio), Sesc Digital (entre os dias 11 e 18 de abril) e Looke (entre os dias 8 e 18 de abril). Nessa última plataforma, foi exibida a mostra competitiva de longas e curtas metragens nacionais e internacionais, em um modelo no qual cada obra tinha data e horário específico de exibição – assemelhando-se ao modelo tradicional de grade de horários das salas de cinema. Tal como na Mostra Internacional de Cinema, os filmes também possuíam um limite de visualizações, que variava entre 1.000 e 2.000 visionamentos. Além disso, foram realizadas transmissões ao vivo pelo YouTube²⁰ dos debates com os realizadores de filmes exibidos no festival.

A edição de 2020 do Festival de Cinema de Florianópolis - FAM possuiu um modelo ainda mais próximo à programação das salas de cinema. Realizado entre os dias 24 e 30 de novembro, os filmes foram oferecidos pela plataforma brasileira

¹⁶ O Sesc - Serviço Social do Comércio, instituição mantida por empresários do comércio de bens e serviços com atuação em âmbito nacional, atua mais fortemente em São Paulo no patrocínio de atividades culturais. Sesc Digital é a plataforma de conteúdo do Sesc São Paulo lançada em 2020. Disponível em: <https://sesc.digital/>. Acesso em: 22 de julho 2021.

¹⁷ Plataforma de acesso público da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, lançada em 2017 pela Spcine, com foco na cinematografia paulistana e brasileira, mantida dentro da infraestrutura da plataforma brasileira Looke. Disponível em: <https://www.spcineplay.com/>. Acesso em: 21 de julho de 2021.

¹⁸ A empresa francesa especializada em eventos, Festival Scope, e a especialista neozelandesa em streaming online, Shift72, fecharam uma parceria em 2020 para venda de serviços de streaming para festivais que foram forçados a serem realizados de modo online (GOODFELLOW, 2020).

¹⁹ Disponível em: https://www.youtube.com/playlist?list=PL0-A1A0dcl6GzJJOH1dUWFuUuu8_SBbzd. Acesso em: 17 de julho de 2021.

²⁰ <https://www.youtube.com/c/festivaletudoverdade/playlists>



Innseai.TV²¹, com exibições diárias, a partir de 17h, de mostras organizadas em 28 sessões (com curtas, videoclipes e longas-metragens), acessadas mediante a compra de ingressos – que eram limitados. No âmbito do festival também foram realizados debates online com realizadores pelo YouTube²².

Como fica evidenciado, há uma variedade de modelos de festivais de cinema em experimentação no país, compreendendo modelos pagos e gratuitos, em parceria com plataformas terceiras ou contratação de serviço para hospedagem de uma plataforma própria, organização de programação em um catálogo, com período flexível de acesso durante os dias do festival, ou extremamente restrito, assemelhado a uma exibição nas salas de cinema convencionais com dia e hora marcada. Em todos os festivais, é imposto um limite de acesso a cada obra, replicando um modelo de lotação das salas de cinema, o que vai na contramão da lógica de rede das plataformas, que buscam sempre agregar mais e mais usuários para produzir valor. No mais, a própria ideia de conteúdo sob demanda, acessado quando e onde o usuário deseja, está comprometida frente um modelo de grade de programação com dias e horários – como ocorre de forma mais explícita em *É Tudo Verdade* e no FAM.

Esses dados ilustram o caráter experimental que se observa na plataforma dos festivais, seja no cinema ou no teatro online, especialmente no contexto brasileiro, desconsiderando exemplos internacionais – que não estão no escopo do presente trabalho, mas possivelmente apresentem as mesmas dinâmicas estratégicas de exibição. Em síntese, a noção de *portal* da Lotz (2017), vista anteriormente, ajuda a compreender a forma como o conteúdo audiovisual online é disponibilizado e acessado pelo público. Ou seja, a forma de organização não-linear de conteúdos e sem a fixação de um período delimitado para visualizá-los não é apropriada para classificar os modelos de festivais analisados como plataformas de vídeo sob demanda (VOD, na sigla em inglês) – a exemplo das plataformas comerciais pagas (Looke) ou mesmo gratuitas (Sesc Digital). Deste modo, esses modelos de festivais de cinema online não se configuram como plataformas VOD e, apesar de usarem sua infraestrutura técnica de *streaming*, são limitados por condicionarem o acesso dentro de um modelo herdado do cinema – vagas limitadas, horário determinado, dia certo para ser exibido.

Embora nos festivais online a dimensão geográfica seja ampliada – pois o catálogo é oferecido em todo território nacional (com acesso à internet de qualidade), com restrição para acesso fora do país –, os eventos seguem modelos tradicionais,

²¹ Plataforma lançada em 2020 voltada para conteúdo independente brasileiro, entre filmes, séries e shows musicais. Oferece também recurso para exibições ao vivo, com prestação de serviço para hospedagem de festivais, com acesso gratuito ou pago. Mais informações: <https://innseai.tv/>

²² https://www.youtube.com/playlist?list=PLVljk-AfmB3_53Nkc4711Dja4YKkhwoOY



replicando a programação de debates com realizadores para transmissões ao vivo, com participação limitada a chats, ou entrevistas disponibilizadas online. Há inicialmente, portanto, uma adaptação do modelo presencial para o online. Como apontam Leão e Vallejo, reflexões sobre essas mudanças são ainda recentes no campo de estudos dos festivais, sendo necessário novas pesquisas empíricas, compreendendo outras dimensões de análise crítica sobre os festivais, em especial a participação, "uma vez que as medidas de confinamento e a limitação da mobilidade implementadas em resposta à pandemia da COVID-19 levaram a que grande parte da interação social que ocorre nos festivais se transpusesse para as redes sociais" (2021: 86).

Curadoria de festivais e novos hibridismos

Entre outras questões para serem abordadas sobre os processos de plataformização da cultura e do audiovisual, encontram-se as implicações da dataficação do consumo dos festivais no modo como sua curadoria é realizada. Aspectos específicos como as motivações do público que frequenta festivais de cinema e os efeitos da adesão da submissão online de filmes já vêm sendo estudados desde o início da década passada (ARAUJO, 2013) – questões com implicações diretas na curadoria de conteúdo. Para Hans Obrist, um curador no campo cultural seria uma figura predominantemente autoral,

que usa a arte para ilustrar sua própria teoria. Artistas e suas obras não devem ser usados para ilustrar uma premissa curatorial à qual estão subordinados. Em vez disso, é melhor gerar exposições por meio de conversas e colaborações com artistas, cuja contribuição deve conduzir o processo desde o início. (OBRIST, 2014: 47)

Embora essa noção de curadoria trazida por Ulrich Obrist esteja diretamente relacionada às artes plásticas, ela apresenta uma ideia estabelecida sobre o papel do curador de maneira geral nas diferentes manifestações artísticas, pois se amplia no século XX e está presente em projetos de festivais audiovisuais. No caso dos festivais de cinema, como explicam Leão e Vallejo, eles se apresentam "como espaços fundamentais para se refletir sobre as relações de poder – não só no campo cinematográfico, mas também no acadêmico" (2021: 84), pois a seleção de filmes e cineastas em importantes festivais moldaram o cânone cinematográfico do cinema mundial. Por isso, tornou-se comum os festivais serem vistos como espaço de uma "elite cultural de críticos, diretores e programadores [...] tradutores e 'guardiões' (*gatekeepers*) que decidem a entrada de cinematografias de todo mundo no circuito dos festivais"



(idem: 87). Para Cleber Eduardo (2007), a curadoria de um festival é conceitual: “o curador, além do conceito, tem de estabelecer os seus critérios, ele vai se responsabilizar. Em uma comissão de modo geral, não se vê ela se justificando, dizendo por que escolheu ou porque não escolheu”.

No processo de plataformação, a utilização de serviços de vídeo sob demanda associado aos recursos de algoritmo permite que os festivais de cinema abram caminho para incorporar recomendações automatizadas para seu público, além de poder ter acesso às práticas de consumo deste em seus mínimos detalhes quantitativos (tempo total assistido, em que parte o filme deixou de ser assistido, que filmes cada usuário assistiu e em qual ordem, a localização de cada usuário, etc.). Dados esses que podem ser interpretados de forma automatizada, de modo a elaborar uma curadoria inteligente, algo que na perspectiva de Martel é “uma recomendação que se vale ao mesmo tempo da força da internet e dos algoritmos, mas também do tratamento humano e de uma prescrição personalizada feita por ‘curadores’”. Essa função de duplo filtro é indispensável” (2015: 311).

A mecânica de recomendação surge em um ambiente saturado por informações disseminadas em rede, e, conforme ocorre a expansão desse cenário, a curadoria automatizada é utilizada para organização de dados de forma mais eficaz – porém sem as nuances que um olhar humano pode trazer ao objetivismo da máquina. Assim, a curadoria inteligente consideraria a pluralidade de gostos, em um trabalho humanizado e de máquina, criando diferentes esferas de julgamento, sem a arbitrariedade hierárquica de um curador. Desse modo, o papel da curadoria insere os festivais em uma nova realidade cada vez mais participativa e inclusiva dos diferentes interesses do público – incentivando aos festivais explorarem novas práticas cinéfilas (LEÃO; VALLEJO, 2021), reconhecendo os diferentes perfis do público, em um diálogo mais transparente com questões culturais que o circundam.

Essa relação com o público poderia se revelar uma nova forma de curadoria, que explora noções de cultura da atenção, transcendendo a noção de seleção de filmes por critérios indicados pelo curador, considerando-se, assim, dados participativos do público em edições anteriores – uma coleta de dados limitada em comparação ao contexto da modalidade presencial. É o que afirma Natália Machiavelli, idealizadora da plataforma MIT+²³ de teatro online, em debate realizado no dia 24 de junho de 2021 sobre festivais online²⁴, acerca das possibilidades e limites da curadoria em festivais online em relação à modalidade presencial:

²³ <https://mitmais.org/>

²⁴ No mesmo debate, intitulado *Plataformização dos Festivais: o futuro é híbrido*, também participaram Lyara Oliveira, da Spcine, e André Fischer, do MixBrasil. Disponível em:



Concordo plenamente que essa possibilidade de conectar pessoas em vários lugares amplia de alguma forma o conceito de curadoria. Quando você vai pensar no evento, o que é possível, existe uma gama de possibilidades nessa questão online. Porém elas são limitadas àquelas pessoas que têm acesso à internet suficiente para ver um filme, que às vezes vai consumir toda a banda que a pessoa tem.

Além disso, Machiavelli também destaca as possibilidades de como programações de festivais podem associar-se através de plataformas digitais de modo a explicitar uma diversidade de olhares e perspectivas culturais. O principal exemplo nacional disso é a Spcine Play, que atua como um espaço agregador de diferentes festivais brasileiros, com acesso gratuito. A curadoria nessa plataforma assume um viés de pluralidade e segmentação, em detrimento de um foco na recomendação automatizada dos serviços comerciais de vídeo sob demanda. Machiavelli comenta:

Eu fico muito feliz quando eu vejo as estantes da Spcine, porque a Netflix tem aquelas estantes com montes de filmes americanos. É uma vitória para o cinema nacional poder ter toda essa disponibilidade. O que que significa ter estantes de vários festivais? Significa ter curadoria de vários festivais, visões de várias pessoas que selecionaram aquele material e que são a potência de um festival. Os festivais se fazem do encontro de pessoas que são sensibilizadas por determinados conteúdos, seja de teatro ou cinema, que assistiram junto com outras pessoas.

Conforme Lyara Oliveira, diretora de inovação e políticas do audiovisual da Spcine, durante o mesmo debate online, a Spcine Play teve em 2020 um aumento de acesso na ordem de 1.233,4%, ao passo que o festival Mostra Internacional de Cinema teve um aumento de 436% no acesso ao seu conteúdo na plataforma em relação ao ano anterior. É importante destacar que os festivais possuem um público fiel que, no caso das ocorrências presenciais, convive e vive os dias do evento na condição de um pacto afetivo (BALTAR, 2007), em engajamento com os conteúdos exibidos e as subjetividades construída por eles.

Os festivais têm seu nicho de público e, mais especificamente, a exemplo do festival MixBrasil, a cultura da diversidade torna-se central para abordagem de seu

<https://www.facebook.com/611585822301193/videos/220483183253610>. Acesso em: 17 de julho de 2021.



público e das linguagens presentes em sua programação – que busca debater temas sobre pertencimento, empoderamento e visibilidade identitária. O MixBrasil se diferencia dos demais citados festivais até o momento por agregar não somente filmes, mas também teatro, performances e shows musicais. Ele se encaixa em uma tendência que a jornalista C. Hackt aborda como uma nova perspectiva identitária para festivais.

Filmes podem nos encantar, informar, provocar e curar, assim como a realidade virtual e videogames. Se a pandemia nos ensinou algo, foi que narrativas e arte se metamorfosearam novamente em novas dimensões e mídias. Reconhecer isso é o futuro dos festivais. (2020)

A perspectiva identitária se configura como uma estratégia de sobrevivência pelo fato de incorporar a curadoria de narrativas provenientes de linguagens diversas, como o teatro online. O Festival de Cinema de Veneza, por exemplo, em sua edição de 2020, selecionou pela primeira vez uma obra de áudio chamada *Double*, peça dramática inglesa produzida pela Darkfield Radio (2020). Esse exemplo nos faz discutir outros desdobramentos possíveis dos festivais de cinema, que abrangeriam outras manifestações audiovisuais.

Festival MixBrasil: teatro e cinema em plataformas

Na primeira edição, em 1993, o Festival MixBrasil de Cultura de Diversidade apresentou no MIS - Museu da Imagem e do Som de São Paulo um total de 56 vídeos da curadoria do MIX – New York Lesbian & Gay Experimental Film Festival (SILVA, 2012). Desde aquela edição e até 2015, o evento se tornou itinerante, formando públicos locais que passariam a acompanhar o MixBrasil²⁵. Em período anterior à relativa abertura, hoje presente na sociedade, para discutir assuntos ligados à diversidade sexual, e à disposição de patrocinadores privados e de entidades públicas de cultura de apoiarem a produção cultural sobre essa temática, o evento teve que buscar alternativas para financiar suas atividades.

Para tanto, em agosto de 1994, o MixBrasil iniciou sua presença online, quando foi criada uma comunidade digital em torno do *BBS MixBrasil*²⁶, cujos membros assinavam o serviço de para ter acesso a informações e chat. Em 1996 o festival se

²⁵ O Festival MixBrasil teve edições em um total de 51 cidades no Brasil e enviou curadorias de programas de curtas nacionais para 43 festivais de cinema em 25 países. Em 2016 a diretoria do festival decidiu encerrar as itinerâncias e concentrar-se na ampliação das atividades em São Paulo.

²⁶ *Bulletin Board System*, antecessor da internet e das redes sociais, era um sistema informático que permitia a conexão de computadores via linha telefônica e interação com o sistema e outros usuários (PIROPO, 2015). *BBS MixBrasil* foi a primeira rede social direcionada à comunidade LGBTQIA+ da América Latina e uma das primeiras do mundo.



torna um portal na internet, com produção diária de conteúdo com foco em política, entretenimento, cinema, teatro de temática LGBT. No ano seguinte, assina contrato de parceria com UOL e o conteúdo passa a ser disponibilizado para assinantes e usuários daquele portal (SILVA, 2012). Esses fatos fizeram com que a base de usuários do site formasse parte considerável dos frequentadores do festival, e que houvesse desde o início uma forte sinergia entre os conteúdos online e a programação do evento. Na virada do século a URL www.mixbrasil.com.br já era um dos maiores sites da internet brasileira, chegando em julho de 2003 a ter mais de 20 milhões de páginas visitadas e 1,93 milhão de visitantes únicos por mês, segundo relatório de audiência do *Universo On Line*.

A partir de 2001, o aumento no número de peças teatrais de temática LGBT com relativo sucesso de bilheteria gerou uma demanda maior de espaço na programação dos teatros de São Paulo. A ausência de eventos que destacassem essa produção levou o Festival MixBrasil, em 2002, a agregar espetáculos em sua programação para além do cinema e vídeo. Nesse ano, shows de bandas e artistas LGBT da cena alternativa da música também passariam a compor a programação do MixMusic, braço musical do festival (SILVA, 2012). Em 2016, foi realizada a primeira edição da Conferência MixBrasil, com 20 painéis discutindo questões sociais e políticas relacionadas à comunidade LGBT – a partir de 2019, todas os debates foram gravados e disponibilizados integralmente para acesso por *streaming* (CONFERÊNCIA..., 2019).

Em 2018, é criado o MixLiterário para agregar à programação do festival palestras e encontros de escritores e escritoras LGBT. Nas edições de 2018 e 2019 houve mostras de games, as BIG Mix Diversity²⁷, realizadas em parceria com a Associação Brasileira de Desenvolvedores de Jogos Eletrônicos (Abragames) e o Brazil Independent Games Festival (BIG Festival). Vários fatores concorreram para a incorporação dessas manifestações artísticas à curadoria do festival, além do *boom* destas produções e o crescente interesse do público por essas linguagens. O fato de ser um evento voltado a um nicho, no caso gays, lésbicas, bissexuais e pessoas trans, não necessariamente cinéfilos, fez com que a curadoria dos programas de filmes desde o início fosse realizada pela temática abordada e não se ativesse a determinadas linguagens ou suporte.

Dessa forma, programas com duração média entre 75 e 90 minutos continuam, dentro de uma mesma seleção, videocliques, curtas metragens de ficção e documentários e videoarte, misturando 16mm, 35mm, VHS e Beta. Essa mistura, que consistia em

²⁷ Mais informações: ABRAGAMES. Newsletter Abragames #27, 14 dez. 2018. Disponível em: <http://www.abragames.org/newsletter-abragames-27/big-diversity>. Acesso em: 22 jul. 2021.



pesadelo para os projetoristas até a recente padronização com DCP²⁸, foi uma decisão curatorial para reforçar a diversidade da produção e materializar nas telas das salas de exibição o 'mix' que dá nome ao festival. Desde o início do MixBrasil, a produção cinematográfica brasileira de temática LGBTQIA+ cresceu exponencialmente. Dos oito vídeos de curta-metragem exibidos 1993 (sendo quatro realizados especialmente por amigos para compor a seleção, e quatro em décadas anteriores), em 2019 foram inscritos para seleção do 27º MixBrasil 176 curtas e 34 longas produzidos no país nos 12 meses anteriores. Esses números tornaram o Brasil um dos maiores produtores audiovisuais de temática LGBT e com a maior presença em festivais de cinema²⁹.

Festivais durante a pandemia

Mesmo antes de 2020, várias pressões já estavam colocadas sobre o circuito de festivais de cinema. A alta de custos de produção, a redução de apoio público e de patrocínios do setor privado, além do número potencialmente excessivo de eventos e as mudanças nas estratégias de divulgação da indústria cinematográfica já sinalizavam uma certa perda de relevância nos últimos anos (BRASIL, 2019). Com o advento da pandemia do coronavírus e o consequente fechamento das salas de cinema, muitos festivais de cinema foram forçados a ser cancelados (como Rio, Cannes, Locarno, Bafici, Tribeca, Telluride) ou adiados (como Brasília, Gramado, InsideOut, indieLisboa). A maioria dos eventos optou por transferir a programação, em grande parte reduzida significativamente, para plataformas digitais, como já visto. Dados divulgados pelo relatório *Panorama dos Festivais/Mostras Audiovisuais Brasileiros - Edição 2020* documentam as movimentações dos festivais e mostras do país, incluindo dilemas quanto a critérios para exibição dos filmes, como a espacialidade dos eventos.

No caso dos festivais/mostras que se deslocaram para o formato online excepcionalmente em 2020, a realização é um paradigma; a edição online do Festival de Gramado faz menção ao evento-físico Festival-de-Gramado que por sua vez acontece na cidade-Gramado. Não é mais uma relação de associação de troca-mútua (um se associa ao outro de

²⁸ O DCP (*Digital Cinema Package*) é uma tecnologia de padronização dos formatos digitais para a distribuição e a exibição de filmes em festivais de cinema e nos circuitos comerciais dotada de uma chave numérica de segurança que pode ser disponibilizada online em qualquer parte do mundo.

²⁹ Em 2018, na *Berlinale Bixa Travesty* (2018) e *Tinta Bruta* (2018) venceram os prêmios Teddys nas categorias melhor documentário e melhor longa ficção, e *O Orfão* (2018) venceu o *Queer Palm* de curta em Cannes. Em 2019, o documentário *Indianara* (2019) foi destaque em Cannes, e a coprodução Brasil-Argentina *Breve História do Planeta Verde* venceu o Teddy em Berlim.



forma equânime), a edição online do Festival de Gramado leva o nome de Gramado sem acontecer em Gramado, mas faz menção aos acontecimentos que nela se deram historicamente. (CORREA, 2021: 13)

Alguns poucos festivais conseguiram realizar versões híbridas, com programação baseada em plataformas digitais e algumas sessões em salas, como a Mostra Internacional de Cinema de São Paulo e o Festival MixBrasil, aproveitando a janela de relaxamento de medidas sanitárias restritivas em vigor na Grande São Paulo, entre outubro de 2020 e janeiro de 2021³⁰. Como ambos acontecem respectivamente anualmente em outubro e novembro, tiveram também a possibilidade de acompanhar erros e incorporar acertos experimentados pelos festivais na migração do presencial para o digital, acompanhando inclusive a evolução tecnológica das plataformas que aconteceu no segundo semestre de 2020. Como resposta à demanda por parte do público por conteúdos, o MixBrasil criou em junho de 2020 a plataforma MixBrasil Play³¹, disponibilizando gratuitamente mais de 150 curtas, longas-metragens e espetáculos teatrais exibidos em edições anteriores do festival.

A 28ª edição do Festival MixBrasil aconteceu em novembro de 2020 em formato híbrido e totalmente gratuito, exibindo 101 filmes, 6 espetáculos teatrais, 5 shows de música, 12 encontros literários e 10 palestras, além das cerimônias de abertura e encerramento. Foram utilizadas quatro plataformas digitais e uma sala de cinema com sessões presenciais. Na Spcine Play foram disponibilizadas 35 produções brasileiras e latinas de longa e curta metragem. As mostras competitivas de longas e curtas brasileiros aconteceram no SESC Digital. Filmes estrangeiros com pretensões comerciais, cujos distribuidores demandavam uma série de questões relacionadas à segurança – como DRM³² –, foram exibidos na plataforma Innsaei³³. Palestras, mesas de literatura e conversas com diretores ocorreram no canal do festival no YouTube. O

³⁰ Em outubro de 2020, a região da Grande São Paulo entrou na fase verde do Plano SP, que monitora e coordena ações contra a propagação do COVID-19 no estado. Com isso, foi possível reabertura parcial de atividades como o cinema e o teatro (MATTOS, BATISTA, 2020). Entretanto, no final de janeiro a Grande São Paulo regressou para a fase laranja do plano, com maiores restrições para atividades culturais (MORENO, 2021).

³¹ Disponível em: www.mixbrasil.org.br/play. Acesso em: 22 de julho de 2021.

³² Siga para *Digital Rights Management*, que pode ser traduzido livremente gestão de direitos digitais, uma tecnologia voltada para a proteção de cópia de conteúdos digitais, coibindo distribuído indiscriminada.

³³ Em 2020 havia duas plataformas no Brasil oferecendo serviços de hospedagem e gestão de conteúdo para festivais de cinema: Looke, que administra a Spcine Play, e Innsaei. Além do MixBrasil, outros 12 festivais e mostras foram realizados dentro da Innsaei, tais como o Festival Internacional de Curtas-Metragens de São Paulo, FAM – Florianópolis Audiovisual Mercosul, Encontro de Cinema Negro Zóximo Bulbul, Festival Kinoarte de Cinema, FIM – Festival Internacional de Mulheres no Cinema, CINEfoot – Festival de Cinema de Futebol, Festival Primeiro Plano, Festival de Cinema de Vitória, Mostra Ciranda Cirandinha de Filmes, Mostra de Cinema infantil de Florianópolis, Sitirycine Mostra Cine Bijou Digital e Festival de Cinema de Trancoso.



acesso a todas as plataformas era agregado nas páginas do site oficial do 28º Festival MixBrasil de Cultura da Diversidade³⁴. Os acessos no Sesc Digital, no Innsaei e na Spcine Play tiveram desbloqueio geográfico expandido para todo território brasileiro, o que permitiu espectadores de outras regiões do país (42% dos usuários), para além do estado de São Paulo.

Foram realizadas também seis sessões presenciais no CineSesc – todas tiveram lotação máxima, seguindo os critérios de distanciamento, e totalizaram 432 espectadores. O MixBrasil, assim como outros festivais, teve um aumento consistente no número de espectadores online. De 34,6 mil presentes em todas as sessões e espaços na edição de 2019, saltou para 186 mil pessoas que assistiram a filmes e atividades quatro nas plataformas em 2020, um crescimento de 350%.

Até 2019, a seção de teatro do MixBrasil, chamada de Dramática, era composta de uma ou duas estreias e outras peças de temática LGBT que já haviam estado em cartaz e que aconteciam no Teatro Jardel Filho, sala com 321 lugares no Centro Cultural São Paulo. Em 2020, houve uma mudança na proposta curatorial e foi aberto edital a partir do qual foram selecionados seis textos inéditos. A Dramática aconteceu no teatro do Centro Cultural da Diversidade, com transmissão ao vivo dos espetáculos pelo YouTube para 8.695 espectadores, com um total de 240 pessoas no presencial, seguindo todas as normas sanitárias e de distanciamento. Entre os espetáculos selecionados estava *O Armário Normando*³⁵, do Grupo XIX de Teatro. O espetáculo da diretora, atriz e dramaturga Janaína Leite, expoente de uma nova geração que vem fazendo experimentações cênicas que reforçam a convergência de mídias, recebeu o prêmio do júri de melhor espetáculo. A ação se desenvolve como encenação em palco de teatro com uso de projeções para público presencial e também com transmissão online pelo YouTube. Além disso, é requerido do público, tanto presencial quanto remoto, o uso de aplicativos adicionais para acesso consecutivo de parte da ação que se desenvolve no site de *streaming* ao vivo de conteúdo adulto Cam4³⁶ – onde é possível burlar as restrições de imagens impostas pelas políticas do YouTube.

Ainda que as outras cinco peças exibidas no Dramática em 2020 tivessem no palco montagens mais próximas das tradicionalmente realizadas por espetáculos teatrais, é possível considerá-las como produtos audiovisuais interativos, enquanto

³⁴ Disponível em: <https://www.mixbrasil.org.br/28/programacao/programacao-11-a-22-de-novembro/>. Acesso em: 22 de julho de 2021.

³⁵ *Armário Normando* foi posteriormente considerado pela diretora Janaína Leite como abertura de processo de uma pesquisa que, em 2021, foi desenvolvida e finalizada, ganhando o novo nome de *A História do Olho*.

³⁶ <https://pt.cam4.com>



mediados por tecnologia para transmissão e participação do público em chat paralelo durante suas exibições. Essa nova compreensão da atividade teatral desenvolvida através de plataformas digitais vem sendo apontada como um tensionamento ontológico da própria forma de existir do teatro (MUNIZ; ROCHA, 2018), e tem potencial de ser incorporada a festivais audiovisuais.

Considerações finais

Tempos pandêmicos são períodos propensos a rupturas e a profundas reestruturações políticas, culturais e econômicas (HAN, 2020). Nesse contexto, o fechamento provisório das salas de cinema e o aumento de consumo de conteúdo nas plataformas de vídeo sob demanda, acelerou o processo de plataformação das práticas culturais e ditou uma nova organização da exibição cinematográfica, provocando mudanças estruturais no sistema de produção e distribuição de filmes. Adicionalmente, o espectador possui a opção de assistir ao lançamento de um filme numa sala de cinema ou na sua casa, pelo *streaming*. Essa é uma das inovações provocadas pela transformação das empresas de tecnologia em estúdios de cinema e as empresas de televisão em *mediatech*, especializadas na produção de conteúdos específicos, em diferentes formatos e para múltiplas telas, buscando atingir públicos diversos.

Ao inovar no tradicional modelo de produção e distribuição cinematográfica, promovendo a dissolução das fronteiras de exibição restritas anteriormente às salas de cinema, a plataformação dos festivais estimulou o surgimento de formatos híbridos, que compreendem o presencial e o online, o que permitiu a acessibilidade do catálogo de obras para públicos de diferentes regiões do país, conferindo uma maior visibilidade aos eventos e reduzindo custos com deslocamentos para o espectador poder participar de eventos nos grandes centros do país. Assim, de um ano para outro, os recursos do *streaming* tornaram os filmes acessíveis, dispensando as antigas ferramentas de aferição de bilheteria, fazendo da economia da atenção uma *commodity* valiosa para a formação de novas gerações de público para o cinema.

Vale destacar que um bem cultural não é criado apenas pelas plataformas, mas também pela força criativa dos produtores culturais que delas participam, considerando os interesses do público e a governança da plataforma (DUFFY et al., 2019). Nesse sentido, a plataformação das práticas culturais desencadeou um processo de centralização da produção audiovisual nos grandes centros do país, haja visto que as capitais concentram as forças criativas que atuam junto às produtoras, dotadas de infraestrutura para atender as demandas das empresas de *streaming*, quer seja



local/regional ou globalizadas. Recentemente, a plataforma O2Play³⁷ passou a oferecer serviços de distribuição e de auto-distribuição da produção independente brasileira, numa iniciativa pioneira de contraposição ao domínio das empresas de *streaming*.

Cabe, pois, ao formato dos festivais online a criação de espaços para a exibição da produção de baixo orçamento, produzida fora dos grandes centros e sem apoio dos incentivos públicos. Desse modo, por meio dos festivais de cinema online, a produção independente brasileira poderá criar espaços de distribuição e lançamento multiplataforma, representativos da diversidade cultural brasileira. Por esse motivo, é importante a criação de políticas públicas voltadas para as plataformas, bem como o marco regulatório do vídeo sob demanda, e que iniciativas dos festivais e produtores independentes desenvolvam um modelo alternativo de exibição.

No capítulo *TV Online no Brasil: estratégias dos serviços de distribuição da Rede Globo* (2020), João Massarolo e Dario Mesquita comentam sobre a importância da regulamentação do serviço de vídeo sob demanda no Brasil. Tal política atende as demandas da produção e da entrega de conteúdo audiovisual nacional, além do planejamento estratégico de fomento e da inovação na criação de plataformas para o cinema e audiovisual brasileiro, especialmente produções que não são contempladas pelo circuito comercial das salas de cinema e de grandes serviços de *streaming* estrangeiros que monopolizam o atual mercado.

Uma das conclusões que emerge sobre o estudo da plataformização dos festivais de cinema e audiovisual é que os modelos híbridos pós-pandemia, incorporados à programação dos eventos, reservam um espaço para os encontros presenciais, a discussão de novos arranjos produtivos e as ações socioeducativas. Para que essa configuração se torne possível, é necessário aprofundar os estudos sobre os 'portais' de festivais que utilizam, em sua grande maioria, a infraestrutura técnica de plataformas transacionais terceirizadas para entrega de conteúdos – restritos ao evento do festival. Essa estratégia limita a oferta de serviços pelos festivais, condicionando o acesso dos usuários dentro de um modelo derivado da grade da programação das salas de cinema – com vagas limitadas, hora marcada e data de exibição.

Com a plataformização das práticas culturais, os festivais de cinema se tornaram um espaço de experimentação e inovação. Atualmente os serviços de *streaming* que são contratados para exibição de filmes, a exemplo dos canais online no YouTube, não contemplam demandas de um festival como o MixBrasil, com sua diversidade de atividades além da exibição de filmes (teatro online, performances ao vivo, *games*, debates e palestras, shows musicais). Desse modo, as estruturas de

³⁷ Disponível em: <https://o2play.com.br/>. Último acesso: 25 set 2021.



plataformas utilizadas pelos festivais analisados replicam modelos tradicionais de exibição presencial, com venda de ingressos limitados e grade de programação fixa.

Essa estrutura atende as demandas de um público habituado a frequentar festivais (cinéfilos), mas também, ao realocar as atividades do festival para espaços online, oferece a possibilidade de ampliar o público e expandir o alcance de audiência. No entanto, os espaços de socialização e trocas de experiência, que caracterizam os festivais presenciais – através de cursos, oficinas, palestras e debates – são prejudicados ausência do pacto afetivo que constituem essas atividades. Em contrapartida, os festivais online contribuem para levar a cultura da cinefilia a novos públicos, ampliando o repertório cultural em diferentes regiões do país.

Os festivais online contemplam a criação de espaços socioeducativos através das redes discursivas criadas pelos fãs, materializadas pelo fenômeno da cultura participativa, responsável pela socialização do público e das obras no ambiente online. Marilha Naccari, diretora de programação do Festival FAM - Florianópolis Audiovisual Mercosul, reforçou em debate online³⁸ a importância da preservação dos espaços de socialização e das práticas socioeducativas:

A plataforma dos festivais funciona no sentido de que a gente compreende que a tecnologia agora está aceita e que a gente pode utilizar e ver os pontos que realmente otimizam os processos e que melhoram a qualidade, a possibilidade de interação das pessoas dentro de certas limitações. Mas a gente não pode perder a essência que do que é a socialização, do que é um espetáculo, do que é de fato um evento. Você vai lá encontrar pessoas, discutir, rir, ver a reação do outro.

Nesse sentido, as plataformas de festivais projetadas a partir de parâmetros próprios, desprendidas de modelos presenciais de exibição, manteriam ativo o fluxo sob demanda através de um serviço de *streaming* – fortalecendo e complementando a experiência presencial. Esses serviços fazem o uso da coleta sistêmica de dados, a partir de métricas que favoreçam e enriqueçam a experiência imersiva do público, através de recursos para participação inclusiva – fora da lógica linear da programação presencial.

A curadoria atual de festivais online restringe o acesso aos dados dos usuários, pois a exibição é limitada por parâmetros estabelecidos pelos contratos de licenciamento

³⁸ Realizado no dia 24 de junho de 2021, de título *Plataformização dos Festivais: o futuro é híbrido*. Disponível em: <https://www.facebook.com/611585822301193/videos/220483183253610>. Acesso em: 17 jul. 2021.



de exibição de filmes, com limitação de ingressos por sessões de cada obra. Essa metodologia prejudica o uso de métricas segundo os interesses de curadoria, fornecendo dados da experiência e do comportamento do espectador, com o objetivo promover um maior engajamento do público.

As plataformas dedicadas para festivais podem contribuir também para a captura e retenção da atenção do público, através dos recursos de dataficação. Esses ambientes estabelecem um movimento: ao utilizar as redes sociais o público colabora na criação e aperfeiçoamento da curadoria do festival. Assim, a captura da atenção do usuário potencializa melhorias do ambiente comunicacional dos eventos online.

Nesse contexto, os festivais são incorporados na vida cotidiana, diversificando seu público, contribuindo para o desenvolvimento de novos modelos de negócio e para a atualização da equipe de produção, diferente daquela pré-pandêmica. As conclusões apontadas neste artigo são provisórias, pois se trata de uma pesquisa em seus primeiros estágios, se fazendo necessário aprofundar os estudos sobre esse fenômeno e o escopo dos objetos de análise.

Referências

ABRAGAMES. "Big Diversity". Newsletter Abragames #27, 14 dez. 2018. Disponível em: <http://www.abragames.org/newsletter-abragames-27/big-diversity>. Acesso em: 22 de julho de 2021.

ALPENDRE, S. "Formato on-line traz chance de festivais de cinema serem mais ousados e independentes". *Folha de S. Paulo*, 29 ago. 2020. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2020/08/formato-on-line-traz-chance-de-festivais-de-cinema-serem-mais-ousados-e-independentes.shtml>. Acesso em: 29 de junho de 2021.

ARAUJO, M. *Motivação da audiência de festivais de cinema: estudo exploratório em Portugal*. 2013. Dissertação (Mestrado em Economia) – Instituto Superior de Economia e Gestão da Universidade de Lisboa, Lisboa.

BALTAR, M. "Engajamento afetivo e as performances da memória em Um Passaporte Húngaro". *Revista ECO-PÓS*, v. 10, n. 2, jul./dez. 2007, p. 96-112.

BRASIL, A. "Começo do fim ou novo começo do cinema e de seus grandes festivais?". *Observatório de Imprensa*, 21 mai. 2019. Disponível em: <http://www.observatoriodaimprensa.com.br/cinema/comeco-do-fim-ou-novo-comeco-do-cinema-e-de-seus-grandes-festivais/>. Acesso em: 22 de julho de 2021.

CONFERÊNCIA 'Agora é que são elas: uma conversa de mulheres para mulheres' | Festival MixBrasil. *Gay Blog*, 14 jan. 2019. Disponível em: <http://gay.blog.br/gay/conferencia- agora-e-que-sao-elas-uma-conversa-de-mulheres-para-mulheres-festival-mixbrasil/>. Acesso em: 22 de julho de 2021.



CORREA, P. *Panorama dos Festivais/Mostras Audiovisuais Brasileiros - Edição 2020*. São Paulo, 2021. Disponível em: https://issuu.com/pauloluzcorrea/docs/v1_-_panorama_dos_festivais-mostras_audiovisuais_b. Acesso em: 22 de julho de 2021.

CRUZ, E. "Reinventada, Mostra de Cinema vai apresentar 198 filmes de 71 países". *Agência Brasil - EBC*, 10 out. 2020. Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2020-10/reinventada-mostra-de-cinema-vai-apresentar-198-filmes-de-71-paises>. Acesso em: 19 de julho de 2021.

D'ANDRÉA, C. *Pesquisando Plataformas online: conceitos e métodos*. Edufba: Salvador, 2020. Ebook.

DUFFY, B. E.; POELL, T.; NIEBORG, D. B. "Platform Practices in the Cultural Industries: Creativity, Labor, and Citizenship". *Social Media and Society*, v. 5, n. 4, 2019, pp. 1-8.

EDUARDO, C. "Configurando um panorama – a curadoria da Mostra de Tiradentes". Entrevista concedida a Francis Vogner dos Reis e Lila Foster. 2007. Disponível em <http://www.revistacinetica.com.br/entrevistatiradentes1.htm>. Acesso em: 20 de julho de 2021.

GALVÃO, P. "Sem previsão de volta do teatro, cresce oferta de peças on-line". *Estado de Minas*, 07 out. 2020. Disponível em: https://www.em.com.br/app/noticia/cultura/2020/10/07/interna_cultura,1192282/sem-previsao-de-volta-do-teatro-cresce-oferta-de-pecas-on-line.shtml. Acesso em: 30 de maio de 2021.

GLOBO e Google firmam parceria para desenvolver produtos digitais em nuvem. *G1 - Economia*, 07 abr. 2021. Disponível em: <https://g1.globo.com/google/amp/economia/negocios/noticia/2021/04/07/globo-e-google-firmam-parceria-para-desenvolver-produtos-digitais-em-nuvem.ghtml>. Acesso em: 18 de julho de 2021.

GOODFELLOW, M. "Festival Scope, Shift72 join forces as online film festivals proliferate". *ScreenDaily*, 8 abr. 2020. Disponível em: <https://www.screendaily.com/news/festival-scope-shift72-join-forces-as-online-film-festivals-proliferate/5148899.article>. Acesso em: 21 de julho de 2021.

HACKT, C. "The Future of The Film Festival". *Forbes*, 17 nov. 2020 <https://www.forbes.com/sites/cathyhackt/2020/11/17/the-future-of-the-film-festival/?sh=18670b4b4d8a>. Acesso em: 17 de julho de 2021.

HAN, B. "La emergencia viral y el mundo de mañana". In: AMADEO, P. (Org.). *Sopa de Wuhan: pensamiento contemporaneo en tiempos de pandemias*. Barcelona: ASPO, 2020.

JENKINS, H.; GREEN, J. "The Moral Economy of Web 2.0 (Part Two)". *Confessions of an Aca-Fan*, 18 mar. 2008. Disponível em: http://henryjenkins.org/blog/2008/03/the_moral_economy_of_web_20_pa_1.html. Acesso em: 17 de julho de 2021.

JIN, D. *Digital Platforms, Imperialism and Political Culture*. In *Digital Platforms, Imperialism and Political Culture*. Nova York: Routledge, 2015.



LEÃO, T.; VALLEJO, A. "Introdução: Festivais de cinema e os seus contextos socioculturais". Aniki: Revista Portuguesa da Imagem em Movimento, v. 8, n. 1, 2021, p. 80-100.

LOTZ, A. *Portals: A Treatise on Internet-Distributed Television*. Lasing: Michigan Publishing Services, 2017.

MARTEL, F. *Smart - O que você não sabe sobre a internet*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

MASSAROLO, J.; MESQUITA, D. "TV Online no Brasil: estratégias dos serviços de distribuição da Rede Globo". In: MASSAROLO, J.; MESQUITA, D. (Orgs.). *Produção de Conteúdo: audiovisual multiplataforma*. São Paulo: Estação das Letras e das Cores, 2020.

MATTOS, L.; BATISTA, E. "São Paulo entra na fase verde e reabre museus, Sesc, cinemas e centros culturais". *Valor Econômico*, 09 out. 2020. Disponível em: <https://valor.globo.com/brasil/noticia/2020/10/09/so-paulo-entra-na-fase-verde-e-reabre-museus-sesc-cinemas-e-centros-culturais.ghtml>. Acesso em: 13 jan. 2022.

MORENO, A. "Regras atuais da fase laranja do Plano SP são compatíveis com critérios da fase amarela do ano passado; veja o histórico". *G1*, 23 jan. 2021. Disponível em: <https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2021/01/23/regras-atuais-da-fase-laranja-do-plano-sp-sao-compativeis-com-criterios-da-fase-amarela-do-ano-passado-veja-o-historico.ghtml>. Acesso em: 13 jan. 2022

MUNIZ, M ; ROCHA, M. "A relação entre Teatro e Internet: tensionamento do tempo e do espaço do acontecimento teatral". *Pós: Belo Horizonte*, v. 6, n. 12, 2016, p. 242-254.

OBRIST, H. U. *Caminhos da curadoria*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2014.

PIROPO, B. "BBS". *Techtudo*, 5 jun. 2015. Disponível em: <https://www.techtudo.com.br/artigos/noticia/2015/06/bbs.html>. Acesso em: 22 de julho de 2021.

POELL, T.; NIEBORG, D.; VAN DIJCK, J. "Plataformisation". *Internet Policy Review*, v. 8, n. 4, 2019. Disponível em <https://policyreview.info/concepts/platformisation>. Acesso em: 16 de julho de 2021.

SCHIRIGATTI, E. L.; KUTISKI, C. "COVID-19 e a economia criativa: impactos e tendências na produção e exibição de animação". *Diálogo com a economia criativa*, v. 6, n. 18, set./dez. 2021, p. 94-113.

SHARF, Z. "Warner Bros. Strikes First Deal to Return Films to Theaters Only in 2022 with New 45-Day Window". *IndieWire*, 23 mar. 2021. Disponível em: <https://www.indiewire.com/2021/03/warner-bros-theaters-only-releases-2022-1234625378/>
Acesso em: 23 de abril de 2021.

SILVA, M. *Territórios do Desejo: performance, territorialidade e cinema no Festival Mix Brasil da Diversidade Sexual*. 2012. Tese (Doutorado em Antropologia) – Programa de Pós-graduação em Antropologia Social. Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis.



SRNICEK, N. *Platform Capitalism (Theory Redux)*. Cambridge: Polity Press, 2017. Ebook.

STEINBERG, M. *The Platform Economy - how Japan transformed the consumer internet*. Minneapolis: University of Minisota Press, 2019.

VAN DIJCK, J. Datafication, dataism and dataveillance: Big Data between scientific paradigm and ideology. *Surveillance & Society*, n. 12, v. 2, 2014, pp. 197-208.