

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
SISTEMA DE BIBLIOTECAS DA UNICAMP
REPOSITÓRIO DA PRODUÇÃO CIENTÍFICA E INTELLECTUAL DA UNICAMP

Versão do arquivo anexado / Version of attached file:

Versão do Editor / Published Version

Mais informações no site da editora / Further information on publisher's website:

<https://periodicos.ufjf.br/index.php/lumina/article/view/39936>

DOI: <https://doi.org/10.34019/1981-4070.2023.v17.39936>

Direitos autorais / Publisher's copyright statement:

©2023 by Universidade Federal de Juiz de Fora - UFJF. All rights reserved.

DIRETORIA DE TRATAMENTO DA INFORMAÇÃO

Cidade Universitária Zeferino Vaz Barão Geraldo

CEP 13083-970 – Campinas SP

Fone: (19) 3521-6493

<http://www.repositorio.unicamp.br>

Festivais de cinema, *streaming*, pandemia

Jane de Almeida¹, Alfredo Suppia², Cicero Inacio da Silva³ e
Davi Marques Camargo de Mello⁴

Resumo

Os festivais de cinema estão entre os eventos culturais mais atingidos pela pandemia da Covid-19. No entanto, graças ao *streaming*, os festivais obtiveram resultados surpreendentes de audiência, rearticulando suas formas de realização. Quais configurações os festivais têm assumido no sentido de contornar a pandemia com recurso às tecnologias de *streaming*? A partir de pesquisas em catálogos, websites e entrevistas com curadores, este artigo apresenta de forma descritiva os arranjos tecnológicos e os formatos propostos por diversos festivais nacionais e internacionais durante a pandemia, num esforço de cartografia qualitativa não-exaustiva. Refletindo sobre os novos elementos de articulação, é sugerida uma tipologia das estratégias adotadas pelos festivais em função do uso do *streaming*, resumidas em cinco modalidades: 1) estratégias tradicionalistas; 2) estratégias híbridas; 3) estratégias miméticas; 4) estratégias integralmente on-line e; por fim, 5) estratégias nostálgicas. O artigo também observa as relações entre os festivais de cinema e a cidade, refletindo sobre o deslocamento da situação “evento” para a situação *streaming*, sobre os efeitos do *hic et nunc*, discutindo as consequências desse deslocamento no que se refere ao convívio com as plataformas on-line como novos “agentes” dos festivais. Ao longo do artigo, reflete-se sobre os efeitos desse convívio, os processos de democratização e possíveis desdobramentos dessa relação.

Palavras-chave

Festivais de cinema; Covid-19; *Streaming*; Pandemia; Estratégias.

¹ Doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP. Professora associada do Depto. de Artes da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Coordenadora do Cineclubes Arlindo Machado (CAM) da PUC-SP. E-mail: janedealmeida@pucsp.br.

² Doutor em Multimeios pela Unicamp. Professor do PPG-Multimeios da Unicamp. Coordenador do Laboratório de Imagem Científica/Unicamp/Unifesp/PUC-SP e organizador do FeFiCi. E-mail: asuppia@unicamp.br.

³ Doutor em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP. Professor associado da Unifesp. Pesquisador do Laboratório de Imagem Científica/Unicamp/Unifesp/PUC-SP e organizador do FeFiCi. E-mail: cicero.silva@unifesp.br.

⁴ Doutor em Arte e História da Cultura. Professor da Universidade São Judas Tadeu. Pesquisador do LabCine da PUC-SP. E-mail: davimcmello@gmail.com.

Jane de Almeida¹, Alfredo Suppia², Cicero Inacio da Silva³ and
Davi Marques Camargo de Mello⁴

Abstract

Film festivals are among the cultural events which were mostly damaged by the Covid-19 pandemic. However, thanks to the use of streaming, many festivals achieved surprising numbers in terms of audience, by reorganizing their structures and logistics. What configurations have festivals adopted to overcome the pandemic using streaming technologies? Based on research in catalogues, websites and interviews with curators, this article descriptively presents the technological rearrangements and formats proposed by various festivals during the pandemic, in order to outline a non-exhaustive qualitative cartography. Thus, a typology of strategies adopted by festivals in their respective deployment of streaming technology is outlined, consisting of five modalities: 1) traditionalist strategies; 2) hybrid strategies; 3) mimetic strategies; 4) fully online strategies and, finally, 5) nostalgic strategies. This article also explores the relationship between film festivals and cities, by discussing the shift from an “event” situation to the streaming situation, the implications of *hic et nunc* in film screenings, and the consequences of the appearance of online platforms as new “agents” in film festivals. Throughout this article, we reflect on the effects of this coexistence, the democratization processes involved and the future of the relationship of film festivals and streaming technologies.

Keywords

Film festivals; Covid-19; Streaming; Pandemic; Strategies.

¹ Doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP. Professora associada do Depto. de Artes da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Coordenadora do Cineclube Arlindo Machado (CAM) da PUC-SP. E-mail: janedealmeida@pucsp.br.

² Doutor em Multimeios pela Unicamp. Professor do PPG-Multimeios da Unicamp. Coordenador do Laboratório de Imagem Científica/Unicamp/Unifesp/PUC-SP e organizador do FeFiCi. E-mail: asuppia@unicamp.br.

³ Doutor em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP. Professor associado da Unifesp. Pesquisador do Laboratório de Imagem Científica/Unicamp/Unifesp/PUC-SP e organizador do FeFiCi. E-mail: cicero.silva@unifesp.br.

⁴ Doutor em Arte e História da Cultura. Professor da Universidade São Judas Tadeu. Pesquisador do LabCine da PUC-SP. E-mail: davimcmello@gmail.com.

Os festivais de cinema representam um setor de grande circulação de ideias, com impacto cultural reconhecido e estabelecido. Com complexo circuito de trocas que envolve publicações, educação, hospedagem e transporte, os festivais de cinema foram atingidos pela pandemia da Covid-19 de forma muito direta e particular. O fechamento das salas de cinema em várias partes do mundo sugeriu que estivessem fadados ao fracasso ou adiamento de suas edições. Mas não foi exatamente o ocorrido. Devido às facilidades do *streaming* e recursos on-line, rapidamente alguns festivais enfrentaram o desafio da pandemia ainda em 2020. Alguns festivais se reinventaram e, em muitos casos, ampliaram seus públicos com propostas criativas de *streaming*, disponibilização de filmes de forma ampla e internacional, além da presença, mesmo que virtual, de um número ainda maior de realizadores e pensadores do cinema. Emerge, portanto, uma pergunta básica: quais configurações os festivais têm assumido no sentido de contornar a pandemia com recurso às tecnologias de *streaming*?

Globalmente, em março de 2020 iniciou-se o fechamento de países a visitantes estrangeiros, depois da realização de festivais como *Sundance*, Roterdã e Berlim. No caso do Festival de Cannes, que geralmente ocorre em maio, a pandemia tornou impossível a sua realização, apesar de terem conseguido realizar uma versão especial de três dias, em outubro. O Festival de Veneza – o mais antigo dos festivais tradicionais – ocorreu em setembro, como de costume, sem ampla presença de convidados internacionais e circunscrito à participação europeia, seguindo protocolos sanitários estritos, como o uso de máscaras e distanciamento nos assentos. A realização foi considerada um “milagre” pela imprensa da época, principalmente pelo fato de a Itália ter sido sensivelmente abalado pela Covid-19 (ROMNEY, 2021). O festival ocorreu no formato tradicional, apesar de ter pairado o “fantasma” do vírus, segundo comentário do diretor Alberto Barbera (ROXBOROUGH, 2020).

Mesmo com o relativo sucesso de Veneza, o calendário de festivais de 2020 ficou extremamente abalado, com muitos cancelamentos e adiamentos. Além de Cannes, o Tribeca e o *San Francisco Film Festival (SFFilm)* cancelaram seus eventos em suas datas tradicionais. A Tribeca organizou uma série de sessões em *drive-in* em Nova Iorque. Outros festivais, com mais tempo para se organizar, fizeram propostas relacionadas à pandemia, como o Festival de Locarno que, apesar de ter sido cancelado, criou um fundo de apoio para filmes comprometidos pela crise sanitária com o valor dos prêmios daquele ano. Criou também uma posição de professor chamada *Locarno Film Festival Professor for the Future of Cinema and Audiovisual Arts*. Seus filmes foram exibidos em sessões de *streaming* para os públicos suíço e de alguns outros países, tentando resolver a complexa questão dos direitos autorais internacionais.

Assim, a partir do mês de julho, o *Shanghai International Film Festival (SIFF)*,

depois de adiar sua edição por algum tempo, realizou uma versão ainda de grandes dimensões com vendas de ingressos on-line, esgotados em poucas horas. O *Toronto International Film Festival (TIFF)* também foi realizado de forma híbrida, com eventos on-line e ao vivo, apresentando inclusive um tapete vermelho virtual.

Muitos festivais foram abalados pela pandemia, e apenas alguns escaparam dos esquemas de prevenção da doença, como a Mostra de Cinema de Tiradentes, mas a sua itinerância pelo estado de São Paulo sofreu alterações com sua edição adiada para outubro – que foi apresentada on-line.

Festivais que ocorreram a partir de março de 2020 foram obrigados a reestruturar a sua programação. O festival de documentários *É Tudo Verdade* dividiu-se em duas etapas: entre março e abril foram exibidas mais de 60 horas de filmes de mostras não-competitivas, no formato on-line, nos sites do Itaú Cultural e da Spcine Play. Entre setembro e outubro, a programação da parte competitiva do festival foi disponibilizada na plataforma Looke, em dias e horários específicos.

Festivais tradicionais que fazem parte do calendário, como o Festival MixBrasil, o Festival Internacional de Curtas-Metragens de São Paulo (Kinoforum) e a Mostra Internacional de Cinema de São Paulo também precisaram se adaptar ao “novo normal”. Enquanto o Kinoforum firmou uma parceria com a plataforma virtual InnSaei.tv, a Mostra Internacional de Cinema adotou um formato híbrido, presencial e on-line, com cerca de 198 títulos apresentados em três plataformas: Mostra Play com parceria com o sistema Festival Scope, o Sesc Digital e a Spcine Play – plataformas institucionais brasileiras. Alguns títulos também foram exibidos em dois cinemas ao ar livre: o Belas Artes Drive-In e o CineSesc Drive-in, culminando numa solenidade de encerramento e premiação no “Bike-In” do Parque do Ibirapuera, uma espécie de *drive-in* de bicicletas. Com disponibilidade gratuita de ingressos ao público, a cerimônia de premiação foi transmitida pelo YouTube.

No caso do Festival do Rio, além da pandemia, as dificuldades de financiamento também foram a causa de seu cancelamento, pois o setor foi prejudicado pelos cortes das leis de incentivo fiscais do governo Bolsonaro (AGÊNCIA LUSA, 2019). O mesmo ocorreu com o Festival de Brasília que, após muitas polêmicas envolvendo a Secretaria de Cultura, foi realizado em modelo completamente on-line, em dezembro de 2020. Os interessados puderam assistir à seleção de filmes pelo Canal Brasil e pelo Globoplay.

No caso do Fantaspoa – Festival Internacional de Cinema Fantástico de Porto Alegre, os 138 filmes selecionados foram disponibilizados na plataforma Darkflix. Cerca de 80 mil pessoas assistiram aos filmes, seis vezes o número de espectadores da edição de 2019, ocorrida de forma presencial (FANTASPOA, 2021).

Em 2021 o Festival de Berlim, que não havia sofrido com a pandemia no ano anterior, acabou impactado por uma nova onda da doença e seu planejamento foi modificado inúmeras vezes. Finalmente realizou-se por partes, num primeiro bloco

chamado *Industry Event*, em março, conduzido on-line, seguido pelo *Summer Special*, em junho, quando os filmes previamente premiados foram exibidos ao público em sessões ao vivo, de forma tradicional, mas ao ar livre e seguindo os protocolos de saúde, com encontros on-line adicionais. O Festival de Veneza procedeu com seu formato tradicional presencial e Cannes adiou seu evento chegando a realizá-lo de forma tradicional. Ou seja: excluindo-se a necessidade dos protocolos sanitários e certa apreensão com novas ondas de infecção, os festivais maiores e mais tradicionais foram realizados de forma um tanto quanto semelhante à de antes da pandemia. Por outro lado, os festivais menores, de menor projeção, parecem ter se beneficiado das tecnologias de *streaming* e do modo on-line de forma mais efetiva.

No primeiro semestre de 2021, a maioria dos festivais brasileiros manteve suas atividades em modo on-line, apesar do desgaste do formato com o acúmulo de programações tão próximas umas das outras. A Lei nº 14.017 de 2020 (conhecida como Lei Aldir Blanc), fundo emergencial criado especialmente durante a pandemia para que os eventos culturais pudessem acontecer on-line, proporcionou certa proliferação de eventos. Os festivais se organizaram com prazos apertados e foram prejudicados quanto ao seu alcance, sem uma estratégia de divulgação e formação de público. Conforme explica o crítico Bruno Carmelo, a proliferação dos festivais facilitou a confusão entre datas e eventos que competiam pela “atenção dos espectadores em escala nacional” (CARMELO, 2021). Em contrapartida, festivais centralizados em temáticas de gêneros e identidades raciais contemplados com o fundo Aldir Blanc pouco a pouco foram sendo descobertos ou redescobertos. Exemplos são a Mostra Lugar de Mulher é no Cinema e a Semana do Audiovisual Negro, além de outros mais conhecidos como o *Rainbow*: Festival de Cinema e Cultura da Diversidade e o Curta-Se Festival Iberoamericano de Cinema de Sergipe (BESKOW, 2021).

Abrindo o calendário de festivais no Brasil em 2021, a Mostra de Cinema de Tiradentes manteve toda a sua programação on-line, desde as exibições dos curtas e longas-metragens até os seus debates, exibindo 114 filmes em mostras competitivas e temáticas, além de 22 encontros com 102 convidados no 24º Seminário do Cinema Brasileiro (SACRAMENTO, 2021). O É Tudo Verdade também disponibilizou 69 filmes on-line, a partir da experiência do ano anterior. Os filmes em competição foram exibidos pela plataforma Looke novamente, em programação diária. As retrospectivas e mostras paralelas ocorreram em livre acesso durante o período do evento por meio de várias plataformas como Spcine Play, Em Casa com Sesc, o canal do YouTube do Sesc 24 de Maio e no site do Itaú Cultural. Na capital paulista, o Kinoforum prosseguiu com exibições em plataformas virtuais mantendo as parcerias com o InnSaei.tv, a Spcine Play e o Sesc Digital.

Nesse sentido, é possível especular sobre possíveis transformações do sistema “festival” causadas pelo *streaming*, entendido de forma ampla, não apenas como um

operador de distribuição, mas também como uma mídia independente, capaz de produzir uma linguagem mais específica.

A cidade e o *streaming*: a “plataformização” dos festivais

A história dos festivais de cinema inicia com o Festival de Veneza em 1932, um evento internacional com calendário anual e presenças importantes do meio cinematográfico da época. Esse período é marcado pelo fim da transição do cinema mudo para o sonoro (DE VALCK, 2006). Desde então, os festivais de cinema europeus são historicamente relacionados a questões de geopolítica e aos assim chamados “filmes de arte”.

O Festival de Cannes, criado em 1939 como uma reação ao fascismo que vigorava na Itália, foi organizado a partir de um esforço conjunto de americanos, ingleses e franceses. (DE VALCK, 2006). O sucesso dos festivais fora do circuito industrial do cinema de Hollywood “(...) está relacionado ao interesse pelo filme de nicho e com valor artístico e ou relevância social” (DE VALCK, 2008, p. 18). Em 1933 foi criada a *FIAPF* (*Fédération Internationale des Associations de Producteurs de Films*) e, durante o primeiro Festival de Berlim, em 1951, decidiu-se controlar a “inflação de prêmios”, credenciando festivais competitivos (STRANDGAARD PEDERSEN; MAZZA, 2011; DE VALCK, 2006). Na época, foram credenciados imediatamente Veneza (1932), Cannes (1939) e Berlim (1951); mais tarde Mar Del Plata (Argentina, 1954), Shanghai (China, 1993), Moscou (URSS, 1939-1959), Karlovy Vary (Tchecoslováquia, 1946), Locarno (Suíça, 1946), San Sebastian (Espanha, 1953), Tóquio (Japão, 1985) e Cairo (Egito, 1976) (DE VALCK, 2006; STRANDGAARD PEDERSEN; MAZZA, 2011). Perceba-se que cada festival está intrinsecamente ligado à cidade de sua realização, como uma estratégia espacial particular.

Não há no Brasil nenhum festival credenciado pela *FIAPF*, apesar de serem encontradas listas com mais de 40 festivais anuais competitivos. Muitos levam os nomes de suas cidades, como o Festival de Brasília, o mais antigo do Brasil, criado em 1965, além do Festival de Gramado (1973), Festival do Rio (1984), Festival de Cuiabá (1992), Festival de Recife (1997), a Mostra Internacional de Cinema de São Paulo (1977) e a Mostra de Tiradentes (1998), entre outros. Um elemento importante dos festivais é o seu formato de evento, que preserva o *hic et nunc* do acontecimento único, em tempo real, como uma performance teatral ou musical (HARBORD, 2009). O deslocamento dos festivais do formato tradicional para a situação de *streaming* poderia impactar radicalmente esse aspecto.

Apesar de os festivais terem começado a pensar a digitalização já nos anos 1990, não há indícios de que estivessem preparados para mudanças tão rápidas e radicais (DE VALCK, 2006). O *streaming* de filmes é um evento anterior à pandemia, mas parece ter sido com ela que os festivais se encorajaram definitivamente para adotar modelos

em que a *première* de filmes pudesse ocorrer fora da sagrada sala de cinema.

Tradicionalmente, um filme é “batizado” por um ou mais festivais e só fica “liberto” para circular em outros meios, como as redes de televisão ou as antigas mídias físicas (VHS, DVD), após a chancela do festival. Com a versão híbrida de festivais, com sessões on-line e presenciais, apresenta-se uma solução que adota parte do sistema propiciado pelas tecnologias digitais e parte do sistema tradicional do festival-evento. Certamente, o advento de plataformas de filmes on-line como Amazon Prime Video e Netflix, ou YouTube e Vimeo, tem sido considerado importante para a consolidação de um setor da cadeia de distribuição que, com a pandemia, tornou-se fundamental para o acesso e alcance de audiência. Mas, no caso dos festivais, as plataformas de *streaming* tornam-se também o local desse “batismo” das obras, mantendo uma suposta “aura” em um controverso *hic et nunc*, antes característico dos festivais. Um “aqui” em endereço on-line, e um “agora” que pode ser a qualquer tempo. Essa é uma operação particular e que vale a pena ser acompanhada no futuro, como um indício de mudança estrutural mais radical.

Observa-se ainda que os modelos híbridos de festival, com filmes on-line em plataformas e discussões com realizadores e participantes ao estilo *live*, em muitos casos se organizaram de forma mimética em relação ao festival tradicional presencial. Um pouco como ocorreu com a popularização da internet nos anos 1990, em que boa parte dos sites e blogs emulavam a página escrita, e assim como muitos *softwares* ou aplicativos de edição não-linear de vídeo, que emulam uma moviola, os festivais buscaram construir, em ambiente remoto e virtual, a mesma sensação do evento “tradicional”. Horários de filmes de forma programática, vendas de ingressos, conversas com realizadores em telões, prêmios anunciados ao final, entre outros procedimentos ou protocolos, procuraram manter o padrão pré-pandemia. Nesse caso, as características dos sistemas on-line não foram apropriadas em suas especificidades, mas em função da situação “evento”. Mas independentemente do formato, os festivais puderam alcançar uma audiência muito mais ampla. Um bom exemplo disso é o do festival É Tudo Verdade, realizado desde 1996. Amir Labaki afirma ter alcançado um público inédito de “mais de 116 mil espectadores” em 2020.

Pandemias e festivais

Apesar do aumento de público, há várias dúvidas a respeito da democratização dos filmes por meio do *streaming*. Filmes menos promovidos por publicidade puderam atingir maior audiência? Que tipo de público conseguiu acessar os filmes? Quais filmes? Também é importante lembrar que o oceano de filmes e festivais propiciado pelas plataformas e sistemas on-line pode inclusive ter afastado alguns potenciais espectadores.

No entanto, percebe-se que algumas práticas foram experimentadas de forma

que talvez se perpetue, vindo a modificar sensivelmente os circuitos cinematográficos e os festivais. Isso nos remete às consequências da pandemia de gripe espanhola em 1918 como disparadora de uma nova fase do cinema como indústria. Pesquisadores do “primeiro cinema” afirmam que a epidemia “abalou as fundações da indústria de cinema” (HAMPTON *apud* KOSZARSKI, 2005, p. 467). Apesar de os autores atribuírem à Primeira Guerra Mundial o primeiro grande percalço sofrido pelos produtores independentes, foi a epidemia de gripe espanhola que provocou o fechamento de salas de cinema por todos os Estados Unidos na época; *No New ‘Movies’ Till Influenza Ends*, era a manchete do *The New York Times* em 1918 (BRODY, 2020). O restabelecimento do cinema foi muito difícil em termos de produção e distribuição e, quando as salas reabriram alguns meses depois de terem sido fechadas por decretos, o público não se sentia seguro. Os exibidores tiveram grande dificuldade de colocar máscaras nos espectadores e na orquestra que acompanhava os filmes (KOSZARSKI, 2005). Inúmeras pequenas salas fecharam, o que facilitou sua aquisição por Adolph Zukor, figura crucial para a consolidação do cinema clássico de Hollywood. Zukor uniu seu estúdio *Famous Player* com a *Paramount* e remodelou o sistema independente pela chamada “integração vertical”: sistema de produção de filmes do início ao fim, do roteiro à exibição, por meio de uma cadeia produtiva centralizada numa empresa ou estúdio.

Provocado por essa relação entre a gripe espanhola e a remodelação da cadeia produtiva cinematográfica, Brody (2020) articula a pergunta sobre como a pandemia da Covid-19 estaria afetando os estúdios dispostos a diminuir o tempo de exibição de seus produtos em salas convencionais, coletando parte dessa verba e exibindo seus filmes por meio de plataformas digitais. Refletindo sobre essa relação, pode-se perceber hoje a ascendência de alguns protagonistas centralizadores das redes de distribuição, tais como Netflix ou Amazon (BRODY, 2020). Apesar da piada de mau gosto de que o coronavírus teria sido patrocinado pela empresa Netflix, de certa forma um processo de “transmigração” já estava acontecendo. Como resultado da pandemia ou não, a *Paramount* desenvolveu sua própria plataforma de filmes. O que nos interessa aqui, no entanto, é refletir sobre um processo equivalente no âmbito dos festivais de cinema: os efeitos da pandemia que aceleram os processos de *streaming* e produzem novos conglomerados audiovisuais estariam, por sua vez, afetando os festivais?

Entende-se que os festivais, mesmo incentivando novos criadores, não são capazes e nem têm a finalidade de produzir filmes em série, apesar de impulsionarem uma rede criativa ao difundir um certo olhar sobre os filmes, afetando a cadeia de distribuição. No entanto, no lugar de democratizar seus filmes e discutir abertamente seus critérios de seleção e premiação com um verdadeiro debate intelectual, estariam os festivais se fechando em conluio com as plataformas de *streaming* mais poderosas, visando apenas atingir uma audiência internacional ainda maior, virtualmente inalcançável por seus moldes tradicionais? Nesse processo,

por causa de um modelo comercial de mensalidade, filmes pré-concebidos para as plataformas seriam preferencialmente adotados pelos festivais, causando um esvaziamento da ideia de “festival” conforme moldada ao longo do século XX? Ou seja, a seleção feita a partir de critérios de curadores de festivais (mesmo que viciada), seria conduzida pelas conveniências das plataformas – que inclusive adotam “curadorias” contínuas, como pequenos festivais? Esse artigo não responde a essas questões, mas tenta compreender melhor a conjuntura e suas eventuais transformações em curso, levando em conta os sistemas tecnológicos adotados por alguns festivais internacionais e brasileiros de cinema.

Complexidades tecnológicas do *streaming*

Alguns aspectos que complexificam o recurso à tecnologia do *streaming* devem ser analisados, sem, no entanto, abordar questões relativas ao mercado das plataformas ou a modelos de negócio, por motivo de espaço e seleção de problemas.

Os festivais de cinema adotaram diferentes sistemas em função de orçamento, audiência e capacidade tecnológica. Os mais tradicionais que migraram para formatos on-line ou híbridos, tais como Berlim e Locarno, decidiram pela utilização de sistemas de *streaming* fechados, através dos quais os participantes podiam adquirir ingressos, receber um código ou uma senha e ter acesso aos filmes selecionados. Por outro lado, durante a vigência da fase mais difícil da pandemia, alguns festivais optaram por abrir completamente sua programação on-line para os inscritos, de forma que qualquer pessoa pudesse assistir às sessões de cinema por meio da plataforma de *streaming* selecionada.

É significativa a variedade de sistemas digitais que hoje permitem hospedar, gerenciar e administrar, projetar e controlar a entrada e saída de espectadores, além das licenças de projeção. Os principais sistemas de acordo com a *Film Festival Alliance* são: Film Festival Flix, AgileLink VOD, Cinando Video, CineSend Screener Rooms, Elevent, Eventive, Eventival, Festivee, Festival Scope, Filmbot, Film Festival Plus, Its A Short, Seed&Spark, ScreeningRoom, Endavo e Qudio. No Brasil, destacam-se as plataformas InnSaei.tv, Mostra Play (da Mostra Internacional de Cinema de São Paulo) e Itaú Cultural Play.

Alguns festivais conseguiram criar soluções inventivas para superar as limitações impostas pela pandemia procurando atuar e interagir em diversos espaços de produção e exibição. Conforme exemplifica Salti (2020, p. 89), “A equipe CPH:DOX de Copenhague colaborou com a plataforma profissional Festival Scope, o serviço de *streaming* on-line Shift72, a plataforma de mídia social Facebook e a ferramenta de videoconferência Zoom”.

Festivais que optaram por vender ingressos de sessões específicas de filmes, por meio de integrações com plataformas bancárias de cobrança, com emissão de

bilhetes, tiveram de se preparar para a gestão de *softwares*, adequando-se aos sistemas de *streaming* mais sofisticados, levando em consideração sistemas de cobrança, separação das sessões on-line por salas, criação de links para exibições de forma individual, validação de *login* do usuário e liberação do acesso após confirmação de pagamento. Por exemplo, o Festival SXSW em 2021 fechou uma parceria com a Amazon Prime Video, de maneira que os assinantes da plataforma puderam ter acesso a alguns conteúdos veiculados no evento – mas não todos, supostamente por resistência a *premières* de filmes por *streaming* e também à conturbada relação das *big techs* do *streaming* com festivais tradicionais (SALTI, 2020). Essa estrutura de produção e organização digital dos festivais levou as empresas de *streaming* de filmes em modo *live view* a um novo patamar de exigência e complexidade.

Algumas empresas digitais, como Festivee e Eventive, conseguiram incluir elementos novos em suas exibições: chats de áudio especializados em *lobbies* de salas (os espectadores podem conversar antes do início da sessão de *streaming*), chats escritos, *lobbies* com trailers e anúncios de filmes do festival, além de programação de debates em telas internas enquanto o espectador aguarda o início de sua sessão.

No Brasil, a Mostra de Cinema de Tiradentes decidiu utilizar um sistema de *streaming* próprio gratuito e aberto durante um determinado período, cerca de 24 ou 48 horas no ar. Para as sessões de palestras, seminários e *workshops*, utilizou o StreamYard, com a ferramenta vinculada ao YouTube, onde hoje continuam hospedados os registros dessas atividades. Já a Mostra Internacional de Cinema de São Paulo, nos dois anos de pandemia, utilizou sistema de *streaming* com venda de ingressos para as sessões virtuais, com oferta de pacotes ou bilhetes individuais, em franca migração do seu sistema presencial. Esse formato exigiu a elaboração de sistemas digitais de controle de acesso à plataforma de *streaming*, desenvolvidos especialmente via VOD (*video on demand*), sendo que alguns de seus filmes também foram exibidos em plataformas como o Itaú Cultural Play e o Sesc Digital. Os filmes tinham sessões que, apesar de estarem em *streaming*, tinham hora para iniciar e para acabar, mimetizando o sistema tradicional programático e abdicando da especificidade da mídia.

Monica Trigo, presidente da FantLatam (Aliança Latino-Americana de Festivais de Cinema Fantástico) e co-diretora do Cinefantasy (Festival Internacional de Cinema Fantástico) confirma que “os desafios para a migração dos festivais para formatos híbridos ou on-line dizem respeito às questões relacionadas à segurança das plataformas e o debate acerca dos direitos autorais” (TRIGO, 2022). O Cinefantasy utilizou a plataforma InnSaei.tv para suas edições de *streaming*. Trigo acredita que nada será da mesma forma depois da pandemia. “O universo do audiovisual teve que se organizar e aprender a viver com um mundo em que o presencial é importante para as relações sociais, mas o ambiente virtual já não pode mais ser considerado como opção distante” (TRIGO, 2022) [1]. Por outro lado, Eduardo Santana, co-organizador

do Cinefantasy, reconhece alguns problemas do formato 100% on-line. Ele explica que nas três edições on-line do CineFantasy (10, 11 e 12), eles perderam títulos cujos realizadores ou distribuidores simplesmente não aceitaram que seus filmes fossem exibidos numa “tela de computador”. “E o maior problema é a pirataria; quando um filme cai na internet, é muito mais fácil pirateá-lo, ainda que na exibição em sala de cinema isso também seja possível” (SANTANA, 2022) [2].

A diretora executiva do Festival do Rio, Ilda Santiago, de acordo com entrevista realizada pelos autores, entende que:

Ter uma programação presencial e também on-line, na minha opinião, demanda um trabalho de seleção muito mais sofisticado. No on-line, não sei quem é o público, não é um ‘local’ definido geograficamente, onde imagino o público que posso atrair. É como programar uma sala ‘indefinida’ de um público com quem nunca terei contato direto, e cuja reação somente saberei pela internet. Acho excitante e desafiador, mas não sei se a maioria dos festivais consegue fazer isso. (SANTIAGO, 2022) [3]

Já o festival É Tudo Verdade, mesmo tendo usado o YouTube para a manutenção do acervo dos eventos, das palestras e seminários, utilizou a plataforma Looke, Sesc Digital e o sistema da SP Cine Play para *streaming*. O formato de exibição dos filmes foi escalonado em termos de dias e número de espectadores. Para alguns filmes e eventos, o festival teve que limitar o número de participantes por causa de limitações tecnológicas do sistema como na abertura e no encerramento, além de filmes da competição de longas nacionais. O número de espectadores foi limitado a 2 mil. Na exibição de longas internacionais o público foi limitado a 1 mil espectadores, sugerindo também questões de direitos autorais.

Tal limitação de público sugere a necessidade de desenvolver estratégias tecnológicas mais sofisticadas para algo que hoje está sendo debatido na esfera dos direitos autorais, pois pode-se inferir que o fato de um festival de cinema limitar a visualização de um filme por um usuário, não inviabiliza que este mesmo usuário possa compartilhar sua tela em alguma outra plataforma de videoconferência ou de mídia social e assista ao filme com amigos/as por meio desse compartilhamento. Pelo menos tecnologicamente. Nesse sentido, limitar o número de espectadores em salas de cinema digitais quando filmes são exibidos via *streaming* parece uma tentativa ingênua em relação ao real problema relacionado à distribuição dos filmes em festivais. Acredita-se que uma das reais vantagens dos festivais em formato digital/ de *streaming* está em sua democratização de acesso e a limitação de um público pagante parece contraditório com as vantagens do cinema em rede.

Modalidades estratégicas

A perpetuação de um ideal de *première* cinematográfica acaba sendo colocada em xeque quando o sistema de festivais e seus desdobramentos comerciais são desafiados por uma conjuntura totalmente nova e imprevisível. O foco deste artigo é analisar as alternativas encontradas por alguns festivais de cinema diante da pandemia da Covid-19, bem como as implicações dessas alternativas para o horizonte futuro.

Partindo desse panorama, entende-se que as práticas do *streaming* ocorreram em diferentes níveis e, a partir deles, pode-se refletir sobre as perspectivas do seu uso em futuros festivais. Investigando as estratégias empregadas pelos eventos, observa-se uma divisão em cinco modalidades distintas. Cada modalidade recebeu um nome e caracteriza-se pela aplicação de uma ou mais estratégias relacionadas à realização de eventos nos tempos da pandemia. Nesse sentido, foi realizada a seguinte tabela:

Tabela 1 – Estratégias adotadas pelos festivais durante a pandemia da Covid-19.

Nome dado à estratégia	Características
1) Estratégias tradicionalistas, ou aquelas que apenas implementaram protocolos sanitários, mantendo o evento presencial	As estratégias tradicionalistas são aquelas adotadas por festivais que não abdicaram de seu status de evento público e, mesmo tendo de recorrer a adiamentos ou cancelamentos, mantiveram sua realização presencial, in loco. Esses eventos ocorreram ao vivo e de forma tradicional, com as medidas sanitárias apropriadas. Esse foi o caso dos festivais de Veneza em 2020 e 2021, e de Cannes em 2021. No Brasil, em 2021, a Mostra Internacional de Cinema de São Paulo e o Festival do Rio também fizeram apresentações ao vivo, com premiações, no entanto também ofereceram programações on-line de filmes em plataformas de exibição, seguindo uma estratégia tradicionalista, porém híbrida.
2) Estratégias híbridas: união das estratégias tradicionalistas e estratégias on-line, em que parte do festival ocorre de forma convencional e parte migra para ambientes virtuais	As estratégias híbridas são aquelas que ofereceram parte de sua programação em formato presencial e parte em formato remoto/on-line. Algumas vezes esses sistemas híbridos, em seu formato on-line, conservam traços mais tradicionais, tornando-se eventualmente também miméticos nessa versão.
3) Estratégias miméticas, aquelas em que a utilização da tecnologia de <i>streaming</i> procura emular a experiência convencional das salas de cinema	As estratégias miméticas são aquelas que imitam os festivais ao vivo, com encenação de premiações, programações que prescrevem a duração do filme com sessões ao vivo, tapete vermelho virtual e, no lugar de obter as vantagens dos sistemas on-line, adaptam a exibição dos filmes aos limites incontornáveis do presencial. O caso brasileiro que mais se assemelha à estratégia mimética talvez seja o Festival de Gramado, que fez sua sessão de premiação com apresentadores, cerimônia de entrega de troféus e participantes em sessão de plataforma on-line. Cumpre esclarecer que um festival pode ser do tipo mimético sem ser restritivo.
4) Estratégias integralmente on-line, quando não há encontros presenciais	Os festivais assumidamente on-line são aqueles que usam uma plataforma própria ou externa para exibir suas seleções de filmes e todas as sessões relativas ao evento. Eles podem variar de versões com audiência livre a versões mais programáticas, com horários pré-fixados, venda de ingressos - tendendo para o sistema mimético. No entanto, tendem a assumir de forma explícita as características dos sistemas on-line - como disponibilidade dos filmes por tempo maior [dias ou semanas], uso de plataformas abertas e gratuitas, debates com autores por canais com perguntas, workshops, mesas redondas -, se assemelhando esteticamente aos modelos de bancos de dados, contudo preservando a direção curatorial, igualmente explícita.

5) Estratégias nostálgicas, que resgatam ou revisitam modelos mais antigos de encontros cinematográficos	Os festivais do tipo nostálgico são aqueles que incluíram em seus eventos o resgate de modelos, práticas, rituais ou tecnologias mais antigas ou caídas em desuso (como o cinema drive-in) e revisitados em nome da distância social dos sucessivos lockdowns ou limitações de circulação impostas ao redor de todo o mundo. Os drive-ins aconteceram por iniciativas independentes, mas também por opção de alguns festivais, como o Tribeca ou a Mostra Internacional de Cinema de São Paulo em 2020, além do Cinefantasy e do festival Curta-Se. Um elemento importante do modelo “nostálgico” (cujo exemplo mais óbvio talvez seja o drive-in) foi garantir um ritual de participação presencial público, uma vez que o burburinho inerente aos encontros dos festivais não mais poderia acontecer – ao menos não em determinados momentos.
--	---

Fonte: Os autores (2023).

Os modelos aqui descritos não são exatos ou estanques, sendo passíveis de amálgamas e/ou superposições. Por exemplo, um determinado festival pode liberar seus filmes ao longo de todo seu período de realização, sem limitação de público, e ainda assim realizar cerimônias de abertura e fechamento que seguem um padrão mimético, como nos casos do Cinefantasy ou Tiradentes. O mimetismo não exclui a exploração mais ampla e profunda das potencialidades do *streaming* ou das plataformas digitais.

No entanto, as classificações dos modelos, ainda que provisórias e amostrais, servem para discernir as tendências de cada estratégia e pensar como elas atravessam os festivais. Também servem como operadores para compreender as novas organizações dos festivais, percebendo aqueles que tendem a assumir o *streaming* como elemento de exibição em futuros festivais. Ou seja: a julgar pelos achados nesta investigação, a opção mais sistemática ou prevalência de uma determinada estratégia em relação às demais, pode ser indicativo de como os organizadores/curadores dos festivais compreendem o cenário, seja de forma mais transitória – isto é, aplicando ferramentas digitais como “tampão” ou esquema provisório –, seja de forma mais incorporada e acolhedora de mudanças permanentes.

Independentemente das estratégias adotadas, um fator que se impôs a praticamente todos os festivais investigados aqui foi o da interatividade, ou seja, a participação on-line, mais ou menos aberta ao público, por meio de chats, comentários, emprego de plataformas como o Discord etc. O fator interatividade pode ter compensado ou, ao menos, emulado, em alguma medida, o burburinho inerente aos encontros dos festivais, ora impedidos de acontecer em função das restrições sanitárias e se fazer ouvir do outro lado da tela. Eventualmente, ele pode ter emergido como forma de “ritual” até então ausente nos festivais, abarcando, por exemplo, o fenômeno multitela.

Considerações Finais

Este breve conjunto de estudos de casos procurou descrever e comentar estratégias adotadas por alguns festivais de cinema internacionais, mas sobretudo

os brasileiros, diante da pandemia em tempos de *streaming*. Por motivo de espaço, foi necessário relevar aspectos de fundamental importância referentes a modelos de negócios, disputas e reconfigurações de mercados, contratos e direitos autorais de obras audiovisuais em circulação em plataformas digitais. Optou-se por uma investigação motivada pelo “calor da hora”, convocando instrumentos de investigação atualizados e urgentes, tais como catálogos, sites e entrevistas. Se essa opção dificulta maior rigor metodológico, dada a urgência do tempo e das transformações que o objeto de investigação vai adquirindo, acredita-se que a abordagem se beneficia do *hic et nunc*, bem como do “corpo-a-corpo” com os festivais e seus organizadores.

As histórias do cinema são pródigas em salientar o caráter de ritual social do cinema, seu potencial aglutinador de pessoas. Com a pandemia da Covid-19, setores econômicos e artísticos como o teatro e o cinema foram especialmente afetados. Em paralelo, o sistema de filmes *on demand* ou de cinema em *streaming* vinha se expandindo a passos largos desde pelo menos o meio dos anos 2000s. Pandemia e *streaming* tornaram-se quase que um binômio para o setor cinematográfico e uma saída para a sobrevivência dos festivais. Conforme comentado, a pandemia de gripe espanhola em 1918 já havia impactado a forma de se consumir cinema, a pandemia da Covid-19 provoca novas mudanças, talvez mais amplas e profundas, porém sob um pano de fundo radicalmente diferente. Um vírus em tempo analógico não provoca as mesmas reações e rearranjos que um vírus em tempos digitais – e é no cenário digital que os festivais de cinema estão respondendo às contingências impostas.

Embora não seja possível determinar o futuro dos festivais de cinema a respeito de suas estratégias de *streaming*, tanto em termos de forma como conteúdo, o artigo vislumbra alguns caminhos dos festivais após a pandemia. Sem dúvida existem modulações ou diferenças entre curadores e organizadores de festivais que apostam na transitoriedade do momento e no breve retorno aos moldes tradicionais, enquanto outros já se veem num futuro significativamente diferente, em que os sentidos de “festival” e *streaming* talvez passem a ser indissociáveis, com o acréscimo de novas tecnologias capazes de amplificar ainda mais o alcance, a imersão, a interatividade e a experiência dos festivais.

Notas

[1] Entrevista especialmente concedida aos autores em 10 de fevereiro de 2022, por e-mail.

[2] Entrevista concedida aos autores em 20 de fevereiro de 2022, por e-mail

[3] Entrevista concedida aos autores em 21 de fevereiro de 2022, por e-mail.

Referências

- AGÊNCIA LUSA. Governo brasileiro anuncia cortes na Lei de Incentivo à Cultura, 2019. **Observador**. On-line. Disponível em: <<https://bit.ly/47XIROd>>. Acesso em: 8 dez. 2022.
- BRODY, R. Lessons for the Movie Industry from the 1918 Influenza Pandemic, 2020. **New Yorker**. On-line. Disponível em: <<https://bit.ly/41j3HoV>>. Acesso em: 17 nov. 2022.
- CHANGSONG, W.; KERRY, L.; MARTA, R. F. Film distribution by video streaming platforms across Southeast Asia during COVID-19. **Media, Culture & Society**, v. 43, n. 8, p. 1542-1552, 2021. DOI: <<https://doi.org/10.1177/01634437211045350>>.
- DE VALCK, M. Screening the Future of Film Festivals? A long tale of convergence and digitization. **Film International**, v. 6, n. 4, p. 15-23, 2008. DOI: <<https://doi.org/10.1386/fiin.6.4.15>>.
- FANTASPOA. Fantaspoa bate recorde de público e divulga seus premiados, 2021 **Fantaspoa**. On-line. Disponível em: <<https://bit.ly/41qRTRl>>. Acesso em: 9 out. 2022.
- HANZLÍK, J.; MAZIERSKA, E. Eastern European film festivals: streaming through the covid-19 pandemic. **Studies in Eastern European Cinema**, v. 13, n. 1, p. 38-55, 2021. DOI: <<http://dx.doi.org/10.1080/2040350X.2021.1964218>>.
- HARBORD, J. Film Festivals as Time-Event. In: IORDANOVA, D.; RHYNE, R. (Orgs.). **Film Festival Yearbook 1: The Festival Circuit**. Nova Iorque: St. Andrews, 2009, p. 40-46.
- KOSZARSKI, R. Flu Season: Moving Picture World Reports on Pandemic Influenza, 1918-19. **Film History**, v. 17, n. 4, p. 466-485, 2005. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/3815547>>. Acesso em: 30 nov. 2022.
- LABAKI, A. **É tudo verdade**. É Tudo Verdade. On-line. Disponível em: <<http://etudoverdade.com.br/br/pag/apresentacao>>. Acesso em: 11 nov. 2022.
- MELLO, D. M. C. O cinema durante a Covid e a memória ressignificada no experimento Odradek. **Revista Z Cultural**, v. 3, 2020. Disponível em: <<https://bit.ly/4aypBJ5>>. Acesso em: 21 out. 2022.
- OOI, C.; STRANDGAARD PEDERSEN, J. City branding and film festivals: Re-evaluating stakeholder's relations. **Place Branding and Public Diplomacy**, v. 6, n. 4, p. 316-332, 2010. DOI: <<https://doi.org/10.1057/pb.2010.30>>.
- ROMNEY, J. Venice film festival 2020 roundup – against all the odds, a triumph, 2020. **The Guardian**. On-line. Disponível em: <<https://bit.ly/47X4ZrZ>>. Acesso em: 4 nov. 2022.
- ROXBOROUGH, S. Venice Boss Alberto Barbera on Hosting the First Post-Lockdown

Festival, 2020. **The Hollywood Reporter**. On-line. Disponível em: <<https://bit.ly/3RptgQo>>. Acesso em: 12 nov. 2022.

SALTI, R. Do Not Go Gentle into That Good Night: Film Festivals, Pandemic, Aftermath. **Film Quarterly**, v. 74, n. 1, p. 88-96, 2020. DOI: <<https://doi.org/10.1525/fq.2020.74.1.88>>.

SANTANA, E. **Entrevista sobre artigo** [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por: <janedealmeida@gmail.com> em 20 fev. 2022.

SANTIAGO, I. **Entrevista sobre artigo** [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por: <janedealmeida@gmail.com> em 21 fev. 2022.

STRANDGAARD PEDERSEN, J.; MAZZA, C. International Film Festivals: For the Benefit of Whom?. **Culture Unbound**, v. 3, n. 2, p. 139-165, 2011. DOI: <<https://doi.org/10.3384/cu.2000.1525.113139>>.

SUPPIA, A. L.; DA SILVA, C. I. da. Propostas e possibilidades acerca de um cinema em grid no Brasil. **Rumores**, v. 4, n. 7, 2010. DOI: <<https://doi.org/10.11606/issn.1982-677X.rum.2010.51187>>.

TRIGO, M. **Entrevista sobre artigo** [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por: <janedealmeida@gmail.com> em 10 fev. 2022.

WATERCUTER, A. Film Festivals Are Evolving for the Better, 2022. **Wired**. On-line. Disponível em: <<https://www.wired.com/story/film-festivals-hybrid>>. Acesso em: 28 set. 2022.