

UNIVERSIDADE ANHEMBI MORUMBI
TAINAN DANDARA COSTA BACELAR PINHEIRO

TORRENT E STREAMING:
Novas dinâmicas de Distribuição Cinematográfica

São Paulo
2018

TAINAN DANDARA COSTA BACELAR PINHEIRO

TORRENTE E STREAMING:
Novas dinâmicas de Distribuição Cinematográfica

Dissertação de Mestrado apresentada à Banca Examinadora, como exigência para a obtenção do título de Mestre do Programa de Pós-Graduação em Comunicação, área de concentração em Comunicação Audiovisual da Universidade Anhembi Morumbi, sob a orientação da Prof. Dr. Vicente Gosciola

TAINAN DANDARA COSTA BACELAR PINHEIRO

TORRENT E STREAMING:
Novas dinâmicas de Distribuição Cinematográfica

Dissertação de Mestrado apresentada à Banca Examinadora, como exigência para a obtenção do título de Mestre do Programa de Pós-Graduação em Comunicação, área de concentração em Comunicação Audiovisual da Universidade Anhembi Morumbi, sob a orientação da Prof. Dr. Vicente Gosciola.

Aprovado em:

AGRADECIMENTOS

A minha avó Francisca, por ser meu exemplo mais pleno de amor e força.

A minha avó Amélia, por estar constantemente em minha vida nos momentos de alegria.

A meus pais por todo apoio. A minha mãe, Rita, por querer que eu queira o mundo e ser a melhor companhia de cura e viagem. A meu pai, Thelmo, por ser meu exemplo de foco e compromisso.

A meu tio Paulo, pelo dia-a-dia, companheirismo, pela amizade e por ser meu pai sempre que preciso.

A minha família, em especial Netos de Amélia, por sanarem diariamente a saudade de casa.

Aos meus amigos, Caio, Cláudia, Davi, Drica, Gael, Helena, Igor, Renan e Samuele por tudo. Não existe maior colaboração divina em minha vida do que vocês.

Ao meu orientador, Vicente Gosciola, pela paciência, apoio e troca constante nesses dois anos de estudo.

RESUMO

A presente dissertação é um estudo de dois fluxos informais de conteúdo cinematográfico, *torrent* e *streaming*, e a importância dessas tecnologias na construção de um meio democrático de circulação audiovisual. Possíveis a partir do aprimoramento das redes digitais, a pesquisa investiga esses meios no que se refere a transição do espectador passivo a espectador distribuidor, na construção de novos imaginários, quebra e ressignificação da dinâmica tradicional de distribuição audiovisual.

Palavras-chave: Torrent; Streaming; Distribuição Tradicional; Circulação Informal; Democratização.

ABSTRACT

The present dissertation is a study of two informal streams of cinematographic content, torrent and streaming, and the importance of these technologies in the construction of a democratic means of audiovisual circulation. Possible from the improvement of the digital networks, the research investigates these media regarding the transition of the passive spectator to the distributor spectator, in the construction of new imaginaries, breaking and re-signification of the traditional dynamics of cinematographic distribution.

Keywords: Torrent; Streaming; Traditional Distribution; Informal Circulation; Democratization.

LISTA DE FIGURAS

Figura1: Sistema Servidor/Usuário.....	12
Figura2: Sistema Descentralizado da Rede P2.....	13
Figura3: Layout	
BitTorrent.....	16
Figura4: Componentes	Bit
Torrent.....	18
Figura5: Lista de descarregamentos completos (arquivos semeando) no programa uTorrent.	19
Figura6:Lista de descarregamentos interrompidos (arquivos sem semear) no programa uTorrent.....	20
Figura7: Nome dos arquivos em plataformas indexadores de arquivo torrent.....	21
Figura8: Site TorrentDownload – Resultado de busca.....	24
Figura9: Site TorrentDownload: Possibilidades de descarregamento do arquivo.....	24
Figura10: Layout e Categorização da plataforma Indexadora fechada Making Off...36	
Figura11: Layout e Categorização da plataforma Indexadora Aberta Pirate Bay.....37	
Figura12: Layout da plataforma indexadora de conteúdo de outras plataformas indexadoras.....37	
Figura13: Layout MKO – Disposição dos elementos na página.....40	
Figura14: Fórum de discussão MKO - categorização e interações.....41	
Figura15: Boteco Making Off - tópicos com mais interações.....44	
Figura16: Boteco Making Off - Tópico para marcação de encontros entre integrantes de São Paulo.....44	
Figura17: Arquitetura P2P.....47	
Figura18: Arquitetura CDN.....48	
Figura19: Arquitetura CD-P2P.....48	
Figura20: Ficha de Indicação de Produções – Afroflix.....61	
Figura21: Categoria Vlog – Afroflix.....62	
Figura22: Categoria Video Clipe – Afroflix.....62	
Figura23: Objetivo do Audiovisual na Plataforma Video Camp.....63	

Figura24: Possibilidades de Consumo - Plataforma VideoCamp.....	64
Figur 25: European Film Gateway - ordem cronológica.....	68
Figura26: European Film Gateway - Ordem por tema.....	68
Figura27: Cinemateca Digital Equatoriana - Disposição Cronológica.....	69
Figura28: Cinemateca Virtual do Chile – categorização.....	70
Figura29: Seleção de longas do My French Film Festival.....	71
Figura30: Seleção de curtas do My French Film Festival.....	72
Figura31: Plataforma DramaFever.....	73

LISTA DE TABELAS

Tabela1: Tabela 1: Ranking das 20 maiores bilheterias do Brasil em 2017.....	9
Tabela2: Indexadores mais populares do Torrent.....	23

LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1: Gráfico 1: Participação de Renda por Distribuidoras – Títulos Brasileiros e Estrangeiros Exibidos - 2017.....	8
Gráfico 2: Cauda Longa.....	57

“Qualquer que seja o seu grau de consciência crítica, o espectador, sentado no escuro, de repente só face ao ‘ecran’ passa a estar a mercê do realizador: que a todo instante e a todo modo o pode violentar: se lhe provocam a dor, os seus mecanismos de defesa logo se põe em ação, logo se tranquilizará dizendo <<isto não passa de um filme>> , mas será um instante demasiado tarde: o <<mal>> já foi feito, a inquietação, o terror talvez, já invadiram a casa.”
Praxis do Cinema - Noel Burch

GLOSSÁRIO

FVOD (Free Video On Demand): Se caracteriza pela oferta gratuita de conteúdo.

MKO (Making Off): Plataforma Fechada de torrents.

Leecher: Termo atribuído ao usuário que baixa o arquivo, mas opta por não compartilhá-lo com outros usuários durante e no final do processo.

OTT (Over The Top): Se caracteriza pela entrega de conteúdo de áudio, vídeo ou outro formato, diretamente ao consumidor através da Internet, sem a participação de uma empresa operadora controlando essa distribuição para seus consumidores.

OTT Linear: Se caracteriza pela oferta de conteúdo linear e sob demanda, com a oferta de canais de TV por assinatura.

Peer: Um usuário (computador) que executa o protocolo e participa de um ou mais enxames. Quando a máquina descarrega o arquivo de extensão .torrent, assume o papel de um *peer* (ponto ou nó) na rede.

Spoiler: Do inglês spoil (estragar), spoiler seria o estraga-prazer, a informação que adianta um final ou ponto importante, aquilo que arruína surpresas.

Seed: Um usuário (*peer*) que detém a cópia completa do conteúdo, sendo esse compartilhamento possível só a partir do primeiro semeador.

SVOD (Subscription Video On Demand): Se caracteriza pela receita do serviço proveniente de assinaturas e, no mercado americano, podem ser agrupados em SVOD Puro, SVOD Híbridos e OTT linear.

SVOD Puro: Se caracteriza pelo acesso ilimitado ao consumo de vídeos sob demanda.

SVOD Híbrido (Linear + VOD): Se caracteriza pela oferta de componentes lineares e sob demanda, com acesso streaming do canal linear e aos conteúdos atuais ou antigos sob demanda.

Swarm: Conjunto de computadores que estão compartilhando o mesmo arquivo de extensão .torrent.

Tracker: O rastreador que atua na comunicação dos pares. Para ingresso num enxame, o par contacta automaticamente o rastreador e este informa os outros pares que estão no enxame.

TVOD (Transactional Video On Demand): Se caracteriza pela oferta de conteúdo sob a forma de aluguel ou aquisição permanente.

VOD (Video On Demand): Serviço de oferta de vídeo sob demanda.

WWW: World Wide Web

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	1
1. MERCADO TRADICIONAL DE DISTRIBUIÇÃO AUDIOVISUAL.....	3
1.1 Distribuição Tradicional e Formal.....	3
1.2 Majors, o sistema vertical integrado e hegemonia hollywoodiana.....	5
1.3 Distribuidoras Independentes e a ocupação das brechas do sistema tradicional cinematográfica.....	9
2. TORRENT: ESTRUTURA, INFORMALIDADE E COMUNIDADES VIRTUAIS.....	11
2.1 Rede de compartilhamento P2P - Torrent.....	11
2.1.1 Clientes Torrent	15
2.1.2 Formatos e Qualidade	20
2.1.3 Sites de Torrent.....	22
2.2 Torrent enquanto Circulação Informal	25
2.3 Comunidades Virtuais a partir da distribuição via Torrent.....	30
2.3.1 Conceitos de Comunidade.....	30
2.3.2 Comunidades Virtuais.....	32
2.3.2.1 Comunidades Virtuais a partir da distribuição multimídia via Torrent..	35
2.3.2.1.1 Plataformas Indexadoras Fechadas.....	38
2.3.2.1.1.1 Making Off (MKO).....	39
2.3.2.1.2 Plataformas Indexadoras Abertas.....	44
3. STREAMING: ESTRUTURA, MERCADO DE NICHOS E PLATAFORMAS.....	45

3.1 Streaming: arquitetura e funcionalidades.....	45
3.1.1 Arquitetura de Rede: Streaming.....	49
3.1.1.1 Protocolo.....	49
3.1.1.2 Codecs.....	50
3.1.1.3 Formatos de arquivos.....	51
3.1.2 Live Streaming X On Demand.....	51
3.2 Cauda Longa: Do mercado de massa para o mercado de nicho.....	53
3.3 Plataformas de Streaming e de Nicho.....	58
3.3.1 Plataformas Indexadoras Colaborativas.....	59
3.3.1.1 Afroflix.....	59
3.3.1.2 VideoCamp.....	63
3.3.2 Cinematecas Online.....	65
3.3.2.1 European Gateway Film.....	67
3.3.2.2 Cinemateca Ecuador.....	68
3.3.2.3 Cinemateca Chile.....	69
3.3.3 Festivais Online: My French Film Festival.....	70
3.3.4 Plataformas Híbridas: DramaFever.....	73
CONCLUSÃO.....	75
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	77

INTRODUÇÃO

O interesse máximo dessa pesquisa é refletir o papel da internet na construção de novos meios de difusão audiovisual, na construção de novos imaginários, na quebra de paradigmas do modelo tradicional e na transição de um espectador passivo para um espectador distribuidor. Nessa dissertação, consideramos dois fluxos informais de conteúdo na estruturação dessa nova ecologia das telas: o *torrent* e o *streaming*

Com o aprimoramento *da web (World Wide Web)* e a transição, proporcionada pelas redes de compartilhamento P2P, de um sistema centralizado para uma arquitetura desassociada de uma única fonte de informação, a internet potencializa seu usuário ao papel de provedor e, conseqüentemente, dá-lhe autonomia de uso das redes. Dentre as aplicações das redes P2P, a pesquisa interessa discutir sua serventia na dinâmica de troca de arquivos audiovisuais, base do funcionamento do *torrent*.

No que se refere às plataformas de *streaming*, a revolução está diretamente ligada a arquitetura da tecnologia que tem funcionamento estrutural inverso aos da rede P2P, o sistema independe de outros usuários, e é mais focado na banda larga do computador que executará seu protocolo. O *streaming* é um sistema diretamente ligado a uma tecnologia de envio de informações multimídias, através de transferências de dados.

Partindo de um breve diagnóstico do mercado distribuidor formal, optamos por explanar o papel do distribuidor no sistema industrial cinematográfico, seus agentes e como, ao longo dos anos, as dinâmicas que envolviam a comercialização das obras fílmicas foram repensadas para que acompanhassem e combatessem um fluxo originado em canais secundários de distribuição. A pesquisa, que não tem como foco o processo de legitimação do sistema tradicional, historia as modificações do sistema diante do fortalecimento das novas possibilidades de consumo e de se fazer audiovisual.

A circulação informal, exemplificada na pesquisa a partir das plataformas de *torrent* e *streaming*, é apresentada como uma instância democrática em comparação ao modelo formal de distribuição. Aos canais informais destina-se tornar acessível todo e qualquer tipo de obra audiovisual, excluindo do produto

qualquer característica que o potencialize apenas como objeto comercial, mas sim como arte consumível.

A informalidade surge para ocupar brechas do mercado e não o contrário. Se esses fluxos alternativos se fortificam, fica evidente que existe demanda de consumo da parte do consumidor. Nessas novas janelas, o cinema se propõe a experimentação dos formatos (considerando a proliferação de telas produto do aperfeiçoamento tecnológico), da diversidade estilística e cultural em escala global e a construção de um meio constantemente cambiante de novos imaginários.

No segundo capítulo, a pesquisa desenvolve a transição do papel de usuário para provedor-distribuidor, a caracterização de comunidades virtuais a partir de agrupamentos de torrent (considerando as especificidades das plataformas e os diferentes laços construídos nesses ambientes de compartilhamento) e evidencia um novo paradigma da distribuição: um sistema provido e mantido por seus próprios consumidores. No que se refere a esse novo sistema, sua cerne está na base das redes de compartilhamento P2P e na autonomia que essa rede proporciona.

No terceiro capítulo, a pesquisa foca sua argumentação no uso de plataformas de streaming como meio de circulação de filmes nichados, com temáticas específicas e de pouca garantia de distribuição no sistema tradicional. Levantando essas plataformas e iniciativas semelhantes, a transição de cinematecas para um ambiente digitalizado e festivais e mostras online com acessibilidade real em escala mundial.

1. Mercado tradicional de distribuição audiovisual

Nesse primeiro capítulo, a pesquisa faz uma breve explanação do mercado de distribuição cinematográfico vigente, considerando seus agentes, sistema de funcionamento e meios de escape das produções audiovisuais.

1.1 Distribuição Tradicional e Formal

A indústria tradicional e de circulação formal audiovisual se estrutura a partir de uma tríade: produção, distribuição e exibição. A distribuição, segundo Hadija Chalupe (2010, p.17), é o elo central, a ponte entre o produto (filme) e sua disponibilização (exibição), entre o emissor (diretor) e o receptor (público).

A tríade produção-distribuição-exibição deve ser entendida como o conjunto de atividades que correspondem aos campos fundadores do espaço audiovisual. São campos que se organizam em torno do mesmo bem simbólico, o filme, com o qual estabelecem relações diferenciadas, nas quais é possível observar interdependências, ao lado de antagonismos e tensões. (Barone, 2005, p.39)

Funcionando de forma cíclica, esse sistema se mantém principalmente na necessidade que os produtores e exibidores têm de os produtos audiovisuais chegarem às salas de cinema e rentabilizarem em seu máximo. A área de distribuição fica designada a comercialização desses filmes, a articulação dos meios para que o consumo do filme alcance o maior número possível de público.

O distribuidor é responsável por todos os aspectos e diretrizes do caminhar comercial da obra após sua finalização: da determinação das janelas de exibição, estabelecimento da ordem de lançamento¹ (salas de cinema, home video, tv por assinatura, tv aberta, on demand) a estudos das regiões favoráveis² ao conteúdo do filme. Segundo Hadija Chalupe (2010, p.17), é papel das empresas de distribuição

¹ A ordem de lançamento tinha uma sequência fixa que visava o esgotamento da rentabilidade gerada em cada janela. Iniciava-se nas exibições em salas de cinema (momento onde filme se pagava), passava para a venda em homevideo e depois para exibições em tvs fechadas e abertas. No Brasil, casos como o filme-série *Latitudes* (2016), reverteram essa lógica e sua primeira janela de exibição foi o YouTube, passando pela tv aberta e finalizando seu percurso comercial nos cinemas.

² Traçar estratégias para a inserção em escala nacional e internacional (Fator que determina o número de salas que receberão o filme).

instigar o espectador a sair do conforto de sua casa e ir a uma sala de cinema para assistir a um filme, estimulá-lo a rever o filme na tv e ainda fazê-lo eternizar a relação dele com o filme por meio de sua compra.

As empresas distribuidoras desenvolvem planos de lançamento, divulgação e distribuição de acordo com as características levantadas do filme. Criando assim, um perfil do público que se espera alcançar na sala de cinema, tendo como base a temática, linguagem e forma de consumo.

O desenvolvimento tecnológico expandiu a área de produção audiovisual, mas também potencializou a indústria na sua base em geral. Se pelo lado da produção as formas de se fazer cinema foram ampliadas, a estrutura da distribuição também precisou ser repensada e a exibição precisou lidar com novas possibilidades de consumo para além das telas já utilizadas no modelo tradicional.

Essas mudanças se fizeram necessárias a partir da fortificação da circulação informal, a internet intensificou a difusão do conteúdo nos mercados secundários e nas zonas cinzas. Ao sistema formal, mesmo com o domínio dos canais oficiais e de legitimação, sobrou articular meios que incluíssem essas novas janelas e uma mudança total de paradigma.

Até os anos 2000, a distribuição formal tinha seu ponto central nas salas de cinema. O caminho comercial do filme estava diretamente ligado ao seu rendimento nessa janela (onde a obra deveria se pagar). Entre estreia, vendas em vídeos doméstico e licença para exibição em canais de televisão fechada e aberta, o filme rendia a sua produtora por mais de um ano³.

Com as novas alternativas de distribuição em escala global propiciada pelas mídias digitais, denominado por Cubitt de “fluxos alternativos de distribuição”, os estúdios foram forçados a repensar seu modelo de negócio. Novas estratégias foram pensadas, a ordem de lançamento passa a se organizar para além das salas de cinema e começa a se estruturar numa dinâmica que envolve outras mídias como: lançamentos simultâneos, lançamentos direto on demand ou em canais de televisão, lançamento em formato fílmico no cinema e depois em formato seriado na televisão.

³ “... a maioria dos filmes de Hollywood eram lançados em três estágios: 1. Premier em 2 a 3 mil salas, permanência por cinco ou seis semanas e subsequente expansão para circuitos laterais e salas menores ou mais baratas, por mais algumas semanas; 2. após 4 meses de lançamento o filme era lançado em DVD para vendas e locação e também em serviços sob demanda; 3. os direitos são concedidos às redes de televisão, primeiramente serviços premium e depois em canais mais baratos e abertos.” (FERRI, 2012, p.2)

No caso de lançamentos simultâneos no Brasil, é possível citar o filme *3 Efes*⁴ lançado simultaneamente em quatro plataformas de mídias diferentes. O filme teve como janela: sala de cinema, exibição na TV (Canal Brasil e TV-COM), streaming gratuito no portal Terra e venda do DVD na loja virtual da Casa de Cinema de Porto Alegre. Seguindo outra dinâmica de distribuição, o filme hollywoodiano *Bachelorette*⁵, foi lançado inicialmente no dia 10 de agosto em serviços de vídeo *on demand*, no dia 7 de agosto nos cinemas e, no natal, saiu em DVD. No caso da série/filme brasileiro *Latitudes*⁶, além de uma dinâmica diferenciada de lançamento (YouTube - tv - cinemas), ocorreu também a mudança no formato de acordo com as janelas de exibição, a história sendo seriada nas duas primeiras janelas citadas acima e em formato fílmico nas salas de cinema.

Essas novas formas de distribuição tiveram um retorno menor na bilheteria, mas possibilitou novas possibilidades de consumo pelo público. Segundo Ponte

[...] a indústria precisa empreender mais experimentação para prover o consumidor com um acesso rápido e de bom custo-benefício a uma seleção ampla de filmes. Como a demanda do consumidor por conteúdo continua evoluindo e como as expectativas do consumidor por exibição sob demanda aumentam, o desenvolvimento de um acesso criativo e legalizado aos filmes vai ajudar a beneficiar tanto a indústria audiovisual, quanto os consumidores, além de deter a pirataria. (PONTE, 2008)

1.2 Majors, o sistema vertical integrado e hegemonia hollywoodiana

Ao longo dos anos, Hollywood tornou-se uma grande potência hegemônica em todas as esferas, da política ao mundo cinematográfico. No início do cinema, quando o mesmo ainda era entendido apenas como registro, até então concentrado na Europa, o cinema ainda mantinha sua ideia de cultura do entretenimento.

⁴ Dirigido por Carlos Gerbase e lançado em 2007. “O filme é uma obra de ficção que se concentra em alguns dias na vida de poucos personagens cujas maiores necessidades são comida, sexo e a vida em sociedade. (COUTO, 2014)

⁵ Dirigido por Leslye Headland e lançado em 2012. “Na época do colegial, Regan, Katie e Gena eram as garotas mais populares da escola e amigas inseparáveis, que tinham como passatempo perturbar a gordinha e pouco popular Becky . Agora, anos mais tarde, Becky é a primeira a se casar... e ela chama as antigas "colegas" para serem suas madrinhas de casamento.” (FILMOW)

⁶ Dirigido por Felipe Braga e lançado em 2013. Sinopse: “O longa-metragem conta a história de uma casal que se encontra em diversos lugares espalhados pelo mundo todo, como hotéis, aeroportos e estações de trem, em cidades como Paris, Londres, Veneza e outras espalhadas na América Latina e Ásia.” (FILMOW)

De acordo com Rodrigo Duarte, a partir da rápida proliferação dos aparatos cinematográficos, que o cinema passa a ser percebido como “cultura de massa”. (DUARTE, 2014, pag. 20). Desse novo entendimento, inicia-se a fabricação em massa de “fitas de cinema” que passa a ser apoiada por uma grande estrutura de distribuição e venda, sendo esse início de produção em larga escala ainda na Europa.

As grandes produtoras-distribuidoras almejavam a internacionalização das suas produções e a penetração em grande escala nos mercados internacionais. Segundo André Gatti, buscavam financiar as atividades produtivas e aumentar seus lucros, diminuindo os riscos e eliminando a concorrência.

Até a eclosão da I Guerra Mundial, a França manteve a hegemonia na indústria audiovisual mundial – a Pathé permaneceu como a maior produtora do mundo, fornecendo cerca de 40% dos filmes lançados na Inglaterra, contra 30% de filmes norte-americanos. Os italianos supriam 17% do mercado inglês e mesmo a Austrália tinha uma indústria capaz de produzir filmes com regularidade. (MINC, 2003, pag.20)

A Pathé foi precursora do sistema vertical integrado⁷, modelo potencializado pelos estúdios americanos: produzia e distribuía os próprios filmes; controlava circuitos de exibição com cinemas próprios ou de programações exclusivas; atuava em países-chaves focando em produções nas línguas e com atores locais. No que se refere a distribuição, a empresa já entendia a importância das mídias no processo de construção de plateia: utilizava folhetos e anúncios em jornal como propaganda para seus lançamentos.

Esse processo só passa a ter mais força nos EUA quando a indústria europeia, ainda em déficit econômico proveniente da “primeira guerra”, tem uma quebra no seu fluxo de produções. Se antes a hegemonia estava na mão da França, durante e após a guerra, “firmas americanas compram grande número de cinemas franceses ou associam-se aos seus proprietários; concedendo-lhes créditos com a condição de que eles adquirissem os filmes”. (ROSENFELD, 2002, p. 105)

⁷ Em ações de verticalização ou integração vertical, empresas assumem o controle sobre diferentes estágios (ou etapas) associados à progressiva transformação de insumos em bens finais. A integração pode ser para trás (upstream), podendo chegar aos primeiros estágios da produção, ou para frente (downstream), podendo alcançar à “distribuição-comercialização do bem final ou à prestação de serviços pós-venda” (BRITTO, 2002).

Com uma indústria audiovisual de foco mundial, usando de um modelo semelhante ao da Pathé e fortes estratégias de enraizamento em todos os países, Hollywood torna-se uma grande produtora hegemônica de produção audiovisual.

[...] as indústrias francesa, italiana, inglesa e a alemã se viram forçadas a reduzir sua produção, abrindo espaço para a penetração americana não apenas na Europa, mas também na América Latina (antes dominada pelos franceses) e no Japão (antes dominado pelos italianos). Estima-se que ao fim da guerra os Estados Unidos já produziam 85% do número de filmes exibidos no mundo e 98% daqueles exibidos no seu mercado doméstico. A ascensão americana foi acompanhada de aumento na escala de produção, concentração e integração vertical com as atividades de distribuição de filmes que culmina no sistema de grandes estúdios de Hollywood. (MINC, 2003, p. 20).

Com isso, a ocupação das salas de cinema locais por filmes hollywoodianos era tão grande que os países, numa tentativa de proteção das produções internas, passaram a criar mecanismos protecionistas⁸ numa tentativa de dificultar a importação/distribuição do cinema americano. Mas, de acordo com Rosenfeld (2002), o cinema americano conseguia se pagar ainda em seu mercado interno e foi dessa forma que se estabeleceram de forma hegemônica diante de outros cinemas:

[...] os Estados Unidos são o único país capaz de manter a sua indústria fílmica pela capacidade de aquisição do próprio mercado. Contando então com cerca de 20 mil cinemas, os produtores americanos iriam consumá-lo, amortizando-lhe o preço de custo no próprio mercado interno. Em consequência dessa situação privilegiada, podiam oferecer os seus filmes nos mercados externos a qualquer preço, pois toda a renda vinda do exterior era lucro certo. (ROSENFELD, 2002, p. 110)

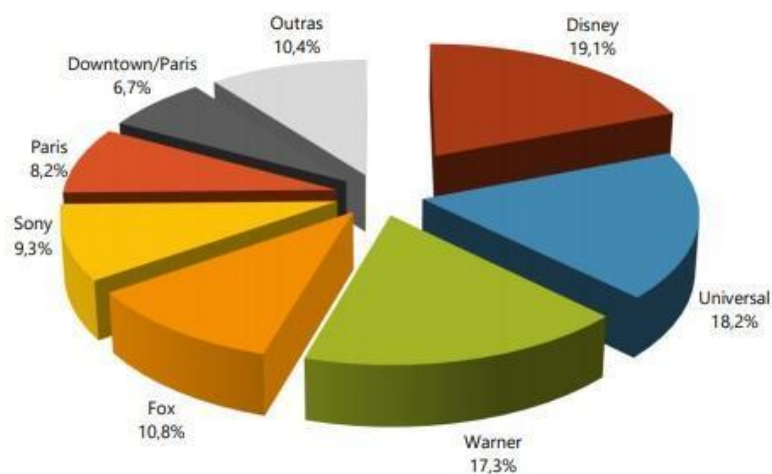
O foco no modelo de verticalização, legalmente abolido em 1948, foi revigorado ainda pelas inovações tecnológicas, como no caso do cinema sonoro. “A incorporação do som acabou por reforçar o predomínio do cinema norte-americano. Concorrer com filmes distribuídos pela indústria hegemônica e que ainda contavam com esta novidade técnica se mostrou inviável economicamente.” (MATTA, 2008)

⁸A Europa foi pioneira na criação de mecanismos protecionistas. Logo após a primeira guerra, foram criadas leis que barravam a entrada de filmes estrangeiros em seus países. A França, em troca de financiamento para saldar as dívidas da guerra, diminui as restrições de filmes no seu país.

A essas produtoras que assumiam esse modelo de negócio, condicionou-se o nome de majors. Atualmente, essas empresas, na sua grande maioria americanas⁹, são grandes conglomerados de mídias com total controle dos canais de distribuição e atuantes em todos os segmentos de entretenimento audiovisual, fatores que mantêm Hollywood no domínio da indústria audiovisual mundial.

Se considerarmos o informe Preliminar de 2017 da OCA, principalmente o gráfico de participação das produtoras nacionais e internacionais no mercado brasileiro e o ranking das maiores bilheterias de 2017 nos cinemas brasileiros, é possível perceber como o cinema mundial ainda se concentra nas produções das empresas americanas e como a dinâmica de enraizamento iniciada ainda na primeira guerra se mantém de forma contínua.

Gráfico 1: Participação de Renda por Distribuidoras – Títulos Brasileiros e Estrangeiros Exibidos - 2017



Fonte: Informe Anual Preliminar 2017 - OCA

⁹ As 10 maiores majors do mundo são estadunidenses : *Warner Bros.*, *20th Century*, *Paramount*, *Walt Disney*, *Universal*, *Sony Pictures*, *One Films*, *Lions Gate*, *Entertainment* e *Optimum*.

Tabela 1: Ranking das 20 maiores bilheterias do Brasil em 2017

#	Título no Brasil	Distribuidora	Gênero	País
1	Meu Malvado Favorito 3	Universal	Animação	Estados Unidos
2	Velozes e Furiosos 8	Universal	Ficção	Estados Unidos
3	Liga da Justiça	Warner	Ficção	Estados Unidos
4	A Bela e a Fera (2017)	Disney	Ficção	Estados Unidos
5	Mulher-Maravilha	Warner	Ficção	Estados Unidos
6	Homem-Aranha - De Volta ao Lar	Sony	Ficção	Estados Unidos
7	Logan	Fox	Ficção	Estados Unidos
8	Thor - Ragnarok	Disney	Ficção	Estados Unidos
9	Minha mãe é uma peça 2	Downtown/Paris	Ficção	Brasil
10	Moana - Um Mar de Aventuras	Disney	Animação	Estados Unidos
11	A Cabana	Paris	Ficção	Estados Unidos
12	Cinquenta Tons Mais Escuros	Universal	Ficção	Estados Unidos
13	It - A coisa	Warner	Ficção	Estados Unidos
14	Guardiões da Galáxia Vol. 2	Disney	Ficção	Estados Unidos
15	Extraordinário	Paris	Ficção	Estados Unidos
16	Piratas do Caribe - A Vingança de Salazar	Disney	Ficção	Estados Unidos
17	O Poderoso Chefinho	Fox	Animação	Estados Unidos
18	Star Wars - Os últimos Jedi	Disney	Ficção	Estados Unidos
19	A Múmia	Universal	Ficção	Estados Unidos
20	Annabelle 2 - A criação do mal	Warner	Ficção	Estados Unidos

Fonte: Informe Anual Preliminar 2017 – OCA

1.3 Distribuidoras Independentes e a ocupação das brechas do sistema tradicional cinematográfico

O barateamento das tecnologias, o aumento de recursos públicos e privados, a acessibilidade a equipamentos ou até total desconstrução da necessidade dos mesmos na feitura de um filme (constantemente filmes são produzidos por equipamentos não profissionais ou até mesmo por mobile), vêm ressignificando o fazer cinema. Nessas novas possibilidades, nessa abertura para outros discursos estilísticos e textuais, o cinema independente se consolida de forma contínua.

No que tange a sua distribuição, com o mesmo sistema dos filmes de grande escala só que com menos verba, o cinema independente vai abarcar três categorias de cinema que trabalham na brecha do mercado formal distribuidor: o filme de nicho

ou miura, cinema médio e cinema para exportação. O filme de nicho, segundo Hadija Chalupe (2010, p.87), atende a um segmento restrito de público e mercado, tem certa dificuldade de inserção, o que não o caracteriza necessariamente como um filme de baixo potencial comercial. O filme médio, ainda segundo Hadija (2010,p.88), é o filme que tem menor inserção no mercado por seu número restrito de cópias, o que impede a sua circulação ampla no circuito. Os filmes para exportação fazem o movimento contrário. Feitos, em sua maioria, em coprodução internacional, são lançados primeiramente em festivais e mostras fora do país e voltam ao seu país após atingir excelência internacional (2010,p.88)

O atual sistema de legitimação e distribuição de cinema com apelo mais comercial não possui mais o mainstream¹⁰ dos espectadores. Desta forma, as portas ficam cada vez mais abertas para os filmes independentes. Devido à dificuldade de serem inseridos no sistema tradicional de distribuição, os filmes independentes encontram janelas exibidoras nos festivais nacionais e internacionais bem como em cineclubes, além de começarem a fazer um uso tímido das novas mídias para auxiliar nesse processo, seja de divulgação promocional do filme através das redes sociais ou exibindo-o de forma online (de forma remunerada ou gratuita). (CHALUPE, 2010, p.89)

Dentre os meios de citados acima, os festivais e mostras se mostram mais efetivos na construção de novas plateias. Além das exhibições, esses ambientes propiciam espaços de formação, promoção, trocas e são porta de entrada para a transição de um diretor de filmes nichados para uma distribuição em grande escala.

Outro meio que atualmente tem veiculado esses conteúdos, sendo na maioria das vezes a única janela dessas produções, são as plataformas de streaming. Netflix¹¹, Hulu, Amazon tem se consolidado como novas majors de mídias online, assumindo o formato verticalizado das distribuidoras americanas e apropriando-se do sistema de produzir, distribuir e exibir conteúdos originais das plataformas.

Torna-se possível estabelecer que os meios tradicionais de distribuição, ainda que as produções estejam em constante crescente de qualidade e variedade, não funcionam como um espaço eficiente para a circulação de todo conteúdo produzido. Fazendo-se necessário considerar a internet e suas múltiplas possibilidades de fazer e consumir audiovisual, como uma solução viável a falta de democratização dos meios de circulação, sendo esse um caminho sem volta

¹⁰ Termo em inglês que serve para definir o pensamento ou gosto tido pela maior parte da população.

¹¹ Plataforma de Streaming mais popular mundialmente.

2. TORRENT: ESTRUTURA, INFORMALIDADE E COMUNIDADES VIRTUAIS

Aqui será discutida, no subcapítulo 2.1, a rede de compartilhamento P2P Torrent, quanto ao mapeando de sua estrutura, seus clientes e sites de disponibilização. No subcapítulo 2.2, será analisado o conceito de “informal” atribuído à circulação digital e no subcapítulo 2.3 o conceito das Comunidades Virtuais, formadas a partir do Torrent.

2.1 Redes de compartilhamento P2P (*peer to peer*¹²) – Torrent

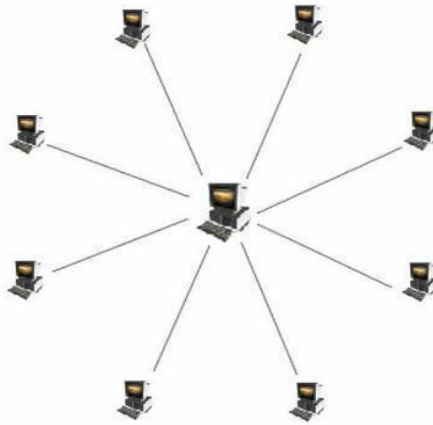
Na sua historicidade, o conceito de rede sempre esteve essencialmente atribuído aos ideais de organização, hierarquização e racionalização. Na contemporaneidade, diante do seu processo de virtualização, esse conceito desconstruiu-se. Se, anteriormente, sua formulação aspirava à controle e centralização, com o acesso da informação e das tecnologias da comunicação nessa dinâmica facilitadas pela internet, o conceito modificou-se para uma natureza formada pelos ideais de flexibilidade, adaptabilidade e liberdade.

A *web (World Wide Web)*¹³ também viveu processos de transição durante o seu aprimoramento. Inicialmente, seu objetivo principal era possibilitar o “acesso irrestrito a todos os recursos da rede, de qualquer lugar, a qualquer hora” (KAMIENSKI et al, 2004, p.124)

¹² Arquitetura de rede com base na descentralização dos meios de produção de conteúdo e independência do usuário passivo.

¹³ Frequentemente confundida com a internet, “a web, ou world wide web, é uma das maiores aplicações permitidas pela internet. É um sistema que possibilita consultar, por meio de um navegador, páginas contidas em sites.” (Pisani, 2010, p.23)

Figura 1: Sistema Servidor/Usuário



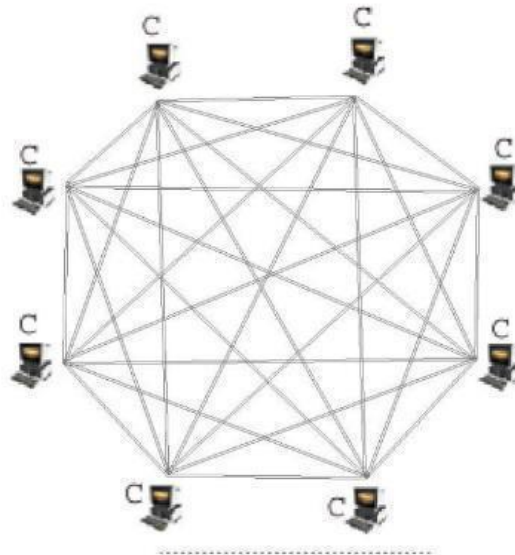
Fonte: Quora, 2012

Na prática, até a inserção das tecnologias de compartilhamento P2P, a *web* assumiu um sistema mediado e centralizado num servidor, como visto na figura 1.

Dessa vontade de facilitar a troca contínua de uma maior rapidez na procura e encontro da informação e no compartilhamento de conhecimento, dados e informações de qualquer natureza, despontam as redes de compartilhamento *P2P*¹⁴. Nesse modelo, o usuário assume o papel de servidor e distribuidor, estando constantemente conectado a outros computadores na rede. Segundo ROCHA *et al.* (2004), “a característica básica de uma rede P2P é que existe um grupo de nós com interesses comuns que estão conectados através do mesmo sistema de comunicação”; e o autor complementa: “esse modelo estimula as pessoas no momento que elas percebem que podem participar e fazer a diferença”.

¹⁴ Em tradução literal, “par a par” ou “ponto a ponto”.

Figura 2: Sistema Descentralizado da Rede P2p



Fonte: Quora, 2012

A rede *peer-to-peer* (P2P) se estrutura a partir da descentralização¹⁵ do sistema servidor-usuário, gerando uma conexão entre computadores independentemente de servidores centrais. Com esse novo sistema, quebra-se o padrão de um único computador provendo recursos para os demais. Todos os computadores, agora com maior autonomia, tornam-se provedores e, a partir do momento em que descarregam algum arquivo ou informação, também o disponibilizam para outros usuários¹⁶.

Os computadores trabalham juntos, atuando como *nós*¹⁷ não identificados que executam uma tarefa em comum; esta é dividida entre vários nós. Tais características proporcionam anonimidade e dificuldade de localização do dado, pois cada ponto pode participar do processo, bem como deixar de fazer parte dele a qualquer momento. (MEILI, 2015, p.53)

As redes P2P têm várias classes de aplicações, desde a facilitação na troca de arquivos a trabalhos colaborativos (softwares que suportam colaboração, comunicação e coordenação de vários usuários em uma rede), utilizados em

¹⁵ Hoje, já se utiliza a nomenclatura P2P, para sistemas centralizados. Nesses casos, são considerados P2p os sistemas que utilizam do servidor central apenas para a organização as relações entre os peers. (Rocha et al., 2004)

¹⁶ Nem todos os envolvidos nessa prática são simultaneamente consumidores e distribuidores em igual medida, nem estão comprometidos com a noção de “compartilhamento” ao se engajarem em tais atividades.

¹⁷ Elos, vínculos.

estrutura de *blogs*, *games* e interconexão de dispositivos de rede (*bluetooth*), até mesmo na comunicação recíproca entre usuários (troca de mensagens). Como esse capítulo tem ênfase no papel do torrent, um protocolo de compartilhamento do tipo P2P, na construção de novas dinâmicas de distribuição audiovisual, será dado maior destaque a sua função de *distribuidor* de conteúdo multimídia.

Os *torrents* são arquivos pequenos, com poucos Kilobytes, que portam em si a possibilidade de acesso a arquivos mais pesados. Os arquivos são divididos em partes¹⁸ e cada usuário que dispõe do arquivo, ao manter-se semeando¹⁹ o *torrent* durante e após seu descarregamento, auxilia outros usuários no download do mesmo.

Tal como a semente é a virtualização de uma árvore, o *torrent* funciona como a virtualização de um arquivo (que pode ser um filme, uma música, uma foto, um livro eletrônico etc). Um *torrent* sempre faz germinar um conteúdo original, desde que haja um semeador: um usuário que o tenha publicado em uma página (servidor *tracker*) na internet. (MALINI, 2009, p.279)

O semeador inicial, a primeira pessoa a disponibilizar o arquivo *torrent*, é denominada de primeiro *seed*. A segunda pessoa, ao baixar o conteúdo, passa a disponibilizá-lo também, aumentando o *seed* para dois. Quanto mais pessoas compartilhando, mais *seeds* haverá nesse arquivo, tornando o download potencialmente mais rápido.

Os arquivos *torrent* informam ao programa (clientes²⁰) o número de usuários que estão compartilhando o arquivo e orientam o pc nas conexões até o seu *tracker*. No arquivo, um conjunto de campos apresentam as seguintes informações²¹:

- *Created by*: Informando em qual software o torrent foi criado.
- *Info*: A quantidades de bytes em cada peça, código de verificação de integridade, nome e tamanho do arquivo.
- *Annouce*: Informa qual *tracker*²² é responsável pela distribuição do arquivo.
- *Annouce-list*: Informações sobre possíveis *trackers* auxiliares.

¹⁸ Um arquivo torrent é constituído de pacotes de, no máximo, 250 kb, que são transmitidos de vários softwares de forma não-linear.

¹⁹ Arquivo em upload durante e depois do descarregamento do arquivo torrent.

²⁰ Plataformas que descarregam os arquivos em extensão .torrent.

²¹ Apenas os campos Annouce e Info são obrigatórios. Os outros são opcionais.

²² Servidor que organiza, sem interferir no arquivo, a comunicação entre seeds e peers. Alguns torrents podem ter mais de um tracker (multitracking) ou nem mesmo ter tracker central.

- *Comment*: Comentário inserido pelo criador do torrent.
- *Encoding*: Codificação usada para gerar as hashes²³ das peças.

O *torrent* em si é apenas um arquivo de metadados²⁴ que carregam informações que guiam seus clientes no acesso a conteúdos mais pesados e auxilia os softwares na comunicação. Para serem descarregados, necessitam de programas (clientes) que executem seu protocolo e, para serem localizados, são disponibilizados em sites que promovem o compartilhamento dos arquivos de extensão “.torrent”.

No subcapítulo 2.1.1, a pesquisa desenvolverá como ocorre o descarregamento da extensão *torrent* a partir dos seus clientes, identificando a sua arquitetura, componentes e as comunidades formadas para a distribuição do arquivo online.

2.1.1 Clientes *Torrent*

A evolução da rede P2P abrangeu 4 arquiteturas de rede: 1º Distribuída e Centralizada (“centralizava nós e descentalizava conteúdos”), representada pelo *Napster*²⁵; 2º Distribuída e Descentralizada (sem servidor central), caracterizada pelo *Gnutella*²⁶; 3º Semicentralizada (Aplicações Híbridas – trabalhavam com elementos centralizadores que substituíam o servidor central), representados pelo *Kazaa*²⁷ e *Edonkey*²⁸; e a 4º Totalmente Descentralizada, representada pelo *BitTorrent*.

Criado em 2001, pelo programador Bram Cohen, o *BitTorrent* é um protocolo de compartilhamento de dados, mais especialmente de arquivos grandes (com centenas ou milhares de *megabytes*) e permite o compartilhamento de

²³ Sequência numérica associada as peças que compõe o torrent.

²⁴ Metadados ou Metainformação, são dados sobre outros dados. Um item de um metadado pode dizer do que se trata aquele dado, geralmente uma informação inteligível por um computador. Os metadados facilitam o entendimento dos relacionamentos e a utilidade das informações dos dados.

²⁵ Serviço de Streaming de música. Lançado em 1999.

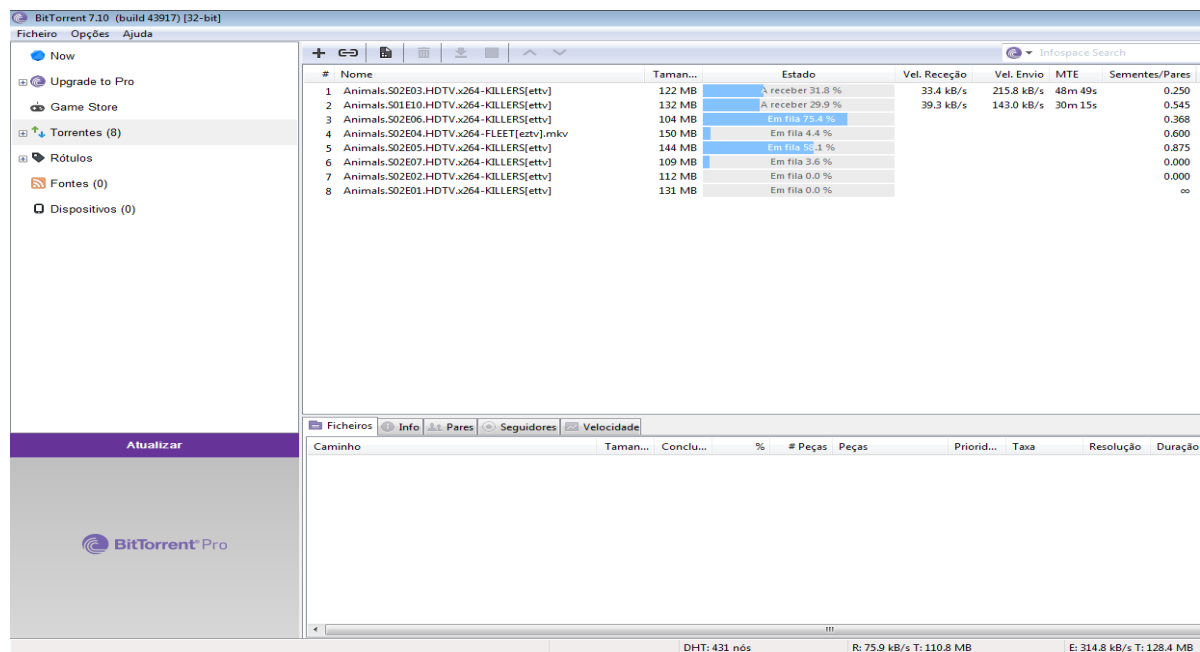
²⁶ Rede de compartilhamento de arquivos usada principalmente para a troca de músicas, filmes e softwares.

²⁷ Kazaa é um programa de computador para o compartilhamento de arquivos através da tecnologia P2P. Permite a troca de arquivos de música, imagens e outros arquivos do gênero.

²⁸ Uma rede de P2P, criada pela empresa alemã MetaMachine em 2000 para a transferência de grandes arquivos, ultrapassando o limite dos gigabytes.)

praticamente qualquer arquivo pela internet, principalmente, o de vídeos, músicas e softwares.

Figura 3 – Layout BitTorrent



Fonte: Da autora, 2018.

Estruturado numa arquitetura totalmente descentralizada, não há um servidor provedor de dados. Seu funcionamento organiza-se a partir de um padrão de comunicação entre vários computadores. Com sua sustentação ponto a ponto, autoriza o compartilhamento não linear de arquivos transmitidos por várias fontes.

Principal responsável pela circulação de arquivos multimídias na internet, o protocolo ainda hoje ocupa uma taxa significativa no tráfego de conteúdo na rede.

Em 2004, a *Cachelogic*²⁹ afirmou em pesquisa que 62% de todo o tráfego da internet era via p2p e que 52% deste ocorria em *BitTorrent*, havendo obviamente variações geográficas. Em 2006, a mesma empresa publicou estudo afirmando que o tráfego p2p continuava a crescer, e o *BitTorrent* dividia espaço com o *eDonkey*³⁰. Em 2010, o tráfego p2p³¹ continuava em expansão, ocupando 47,55% do *upstream*³² nos Estados Unidos, sendo o trânsito *BitTorrent* dominante em todas as regiões geográficas³³; o estudo

²⁹ WANG, CHEN, et al., 2014.

³⁰ Torrent Freak. BitTorrent: The "One Third of all Internet Traffic" Myth. 17.09. 2006. Disponível em <<http://torrentfreak.com/bittorrent-the-one-third-of-all-internet-traffic-myth/>>. Consultado em 03.05.2014

³¹ SANDVINE, 2011

³² Envio de dados

³³ Torrent Freak. "BitTorrent Still Dominates Global Internet Traffic". 26.10.2010. Disponível em <<http://torrentfreak.com/bittorrent-still-dominates-global-internet-traffic-101026/>>. Consultado em 30.10.2014

afirmou que, na América Latina, 73,3% do *upstream* era feito via p2p naquele período. Em 2011, encontramos dois dados com bastante discrepância: segundo relatório da *Envisional*, o *BitTorrent* ocupava 17,9% de todo o tráfego da rede, sendo o protocolo mais utilizado, com mais de 8 milhões de usuários simultâneos e 100 milhões de usuários regulares, tendo o conteúdo dividido em: 35 % filmes, 14,5% televisão, 6,7% jogos, 2,9% música, 4,5% software, 0,2% livros, 35,8% pornografia (ENVISIONAL, 2011). Já o artigo de Cardoso et al (2012) anunciou que em 2011 o tráfego de *BitTorrent* ocupava cerca 37% do tráfego on-line. Quanto ao número de usuários ativos, em 2011, dados oficiais da empresa *BitTorrent*³⁴ apontavam para 100 milhões ao mês, o que superava a soma de usuários do *Hulu* (30 milhões) e *Netflix* (16,9 milhões), naquele ano³⁵, alcançando uma audiência massiva. (MEILI, 2015, p.57-58)

O BitTorrent é composto por *Peer*, *Seed*, *Leacher*, *Tracker* e *Swarm* (Figura 4):

- *Peer* ou Par: Um usuário (computador) que executa o protocolo e participa de um ou mais enxames. Quando a máquina descarrega o arquivo de extensão .torrent, assume o papel de um *peer* (ponto ou nó) na rede.
- *Swarm* ou Enxame: Conjunto de computadores que estão compartilhando o mesmo arquivo de extensão .torrent.
- *Seed* ou Semeador: Um usuário (*peer*) que detém a cópia completa do conteúdo, sendo esse compartilhamento possível só a partir do primeiro semeador.
- *Tracker* ou rastreador: O rastreador atua na comunicação dos pares. Para ingresso num enxame, o par contata automaticamente o rastreador e este informa os outros pares que estão no enxame. O rastreador não possui uma cópia do arquivo e nem interfere no descarregamento do mesmo, apenas atua na informação da lista de IPs de pares (*Peer List*).
- Sugador ou *Leecher*: termo atribuído ao usuário que baixa o arquivo, mas opta por não compartilhá-lo com outros usuários durante e no final do processo.

Esses componentes serão a base para o entendimento do funcionamento do *BitTorrent* e de outros clientes da extensão .torrent.

³⁴ Beta News. Joe Wilcox. "BitTorrent Reaches 100 Million Subscribers monthly, 400k downloads daily". Disponível em <<http://www.betanews.com/joewilcox/article/BitTorrent-reaches-100-million-subscribers-monthly-400k-downloads-daily/1294077467>>. Consultado em 30.10.2014.

³⁵ 41 Fast Company. Austin Carr. "BitTorrent Has More Users Than Netflix And Hulu Combined – And Doubled". 04.01.2011. Disponível em <<http://www.fastcompany.com/1714001/bittorrent-has-more-users-netflix-and-hulu-combined-and-doubled>>. Consultado em 30.10.2014.

Figura 4 – Componentes *BitTorrent*

#	Nome	Taman...	Estado	Vel. Recepção	Vel. Envio	MTS	Sementes/Pares
1	Animals.S02E03.HDTV.x264-KILLERS[ettv]	122 MB	A receber 31.8 %	33.4 kB/s	215.8 kB/s	48m49s	0.230
2	Animals.S01E10.HDTV.x264-KILLERS[ettv]	132 MB	A receber 29.9 %	39.3 kB/s	143.0 kB/s	30m15s	0.545
3	Animals.S02E06.HDTV.x264-KILLERS[ettv]	104 MB	Em fila 75.4 %				0.368
4	Animals.S02E04.HDTV.x264-FLEET[eztv].mkv	150 MB	Em fila 4.4 %				0.600
5	Animals.S02E05.HDTV.x264-KILLERS[ettv]	144 MB	Em fila 58.1 %				0.875
6	Animals.S02E07.HDTV.x264-KILLERS[ettv]	109 MB	Em fila 3.6 %				0.000
7	Animals.S02E02.HDTV.x264-KILLERS[ettv]	112 MB	Em fila 0.0 %				0.000
8	Animals.S02E01.HDTV.x264-KILLERS[ettv]	131 MB	Em fila 0.0 %				∞

Fonte: Da autora, 2018.

Ao localizar um *torrent* e abri-lo em um cliente, podendo ser o programa *BitTorrent* ou qualquer outro apto a descarregar a extensão *.torrent*, este procurará um *tracker* (rastreador) que localizará tanto as máquinas (*peers*) que possuem o arquivo completo (*seeds*) quanto as que contêm o conteúdo parcial do arquivo procurado. Como o arquivo é dividido em pedaços aleatórios e o *download* dele é um processo não linear, a cópia do arquivo também é reconstituído de forma incerta. Por isso, há necessidade do *tracker* na conexão entre computadores e na transferência das partes já descarregadas.

Esse processo descentralizado e de colaboração entre computadores, instaurou na rede P2P o método “partilhe aquilo que já descarregou” e foi a principal inovação da rede *BitTorrent*. Para tratar dessa característica inovadora na modelização das redes P2P a partir do *BitTorrent*, é preciso tratar do *Emule*, rede que antecedeu a mesma. O *Emule* foi um aplicativo que permitia troca de arquivos entre computadores a partir de duas redes P2P, a rede *Edonkey* (rede híbrida popular na terceira arquitetura apresentada no capítulo) e a rede *Kad* (rede pura). Dentre as suas inovações, a principal a ser considerada está na gestão das redes.

A partir de uma política de créditos e filas, o *Emule* reduziu e modificou o sistema de acesso para usuários *leechers*. Para combater os sugadores, a plataforma reduzia automaticamente a taxa de *download* para os usuários que limitavam sua taxa de *upload*.

Essa dinâmica estava diretamente ligada à política da cultura livre: o ato de compartilhar e participar. O usuário deveria ser ponte também para outros usuários.

Quão maior for sua participação – na forma de doação de *bytes* – maior reputação obterá e, logo, mais prioridade o sistema lhe concederá. O

contrário também é verdadeiro. Se não compartilha informação, o usuário vai para o final da fila e quase sempre a sua vez de baixar os dados demora horas a fio. (MALINI, 2009, p.277)

No *BitTorrent*, a partir desse novo modelo de descarregamento, o usuário funciona como *leecher* e *seeder*. Ao mesmo tempo em que faz *download*, envia-o para outros usuários (Figura 5).

Esse novo sistema aperfeiçoou algumas problemáticas das redes anteriores:

- A otimização do uso da banda: Ao se manter ativo na disponibilização do arquivo, processo onde se cede mais *bytes* do que se baixa, e quanto maior a taxa de upload, mais rápido o acesso ao conteúdo. Outro sistema de otimização está diretamente ligado ao número de *peers* conectados ao arquivo, quanto mais máquinas descarregando e transmitindo o *torrent*, mais rápido o *download*.
- Independência do primeiro semeador: Reduziu a dependência do primeiro semeador e dos *peers* que concentravam um número de arquivos. Em outros sistemas, os processos de descarregamento eram interrompidos quando os primeiros servidores estavam *offline* ou se recusavam a manter a transferência.

Figura 5 – lista de descarregamentos completos (arquivos semeando) no programa *uTorrent*.

Name	Size	Done	Status	Seeds	Peers	Speed	ETA	Uploaded	Ratio	Av
'71 [2014] [1080p]	1.4 GB	100%	Finished	0 (0)	0 (0)			2.1 GB	1.499	
(M)Juchenik.2016.O.WEB-DL.720p.mkv	3.5 GB	100%	Seeding	0 (10)	0 (11)		∞	1.9 GB	0.540	
2000 Ce vieux reve qui bouge	510.9...	100%	Finished	0 (0)	0 (0)			773.8 MB	1.514	
[2000] Zhantai	2.2 GB	100%	Finished	0 (0)	0 (0)			3.3 GB	1.500	
[www.Cpasbien.pe] Qu'est-ce qu'on a fait au Bon Dieu.2014...	4.3 GB	100%	Finished	0 (0)	0 (0)			6.5 GB	1.500	
A Cidade Onde Envelheco.2016.720p.WEB-DL.DD2.0.x264...	2.9 GB	100%	Finished	0 (16)	0 (0)			4.3 GB	1.499	
A Frente Fria Que a Chuva Traz (2016)	1.9 GB	100%	Finished	0 (0)	0 (0)			2.9 GB	1.500	
a Tale of Love and Darkness 2015 HEBREW 720p WEBRip 7...	700.5...	100%	Finished	0 (0)	0 (0)			1.0 GB	1.500	
A Última Vez Que Vi Macau AKA The Last Time I Saw Macao...	1.4 GB	100%	Finished	0 (0)	0 (0)			2.1 GB	1.500	
After.the.Storm.2016.720p.BRRip.x264.AC3.HORIZON-Art...	1.7 GB	100%	Finished	0 (0)	0 (0)			2.6 GB	1.501	
Alle.Anderen.German.AC3.DVDRip.XviD-CRUCIAL	1.3 GB	100%	Finished	0 (0)	0 (0)			2.0 GB	1.500	
Aloys.2016.1080p.BRRip.x264.HORIZON-ArtSubs	1.5 GB	100%	Finished	0 (0)	0 (0)			2.3 GB	1.498	
American.Crime.S03E01.720p.HDTV.x264-AVS[eztv].mkv	1.2 GB	100%	Error: Inva...	0 (0)	0 (0)			1.6 GB	1.375	
American.Crime.S03E02.720p.HDTV.x264-AVS[eztv].mkv	1.2 GB	100%	Finished	0 (0)	0 (0)			1.9 GB	1.504	
American.Crime.S03E03.720p.HDTV.x264-FLEET[eztv].mkv	1.2 GB	100%	Finished	0 (0)	0 (0)			1.9 GB	1.500	
American.Crime.S03E04.720p.HDTV.x264-KILLERS[eztv]	1.2 GB	100%	Error: Inva...	0 (0)	0 (0)			984.6 MB	0.790	
American.Crime.S03E05.720p.HDTV.x264-AVS[eztv].mkv	1.2 GB	100%	Finished	0 (0)	0 (0)			1.9 GB	1.500	
American.Crime.S03E06.720p.HDTV.x264-AVS[eztv].mkv	1.2 GB	100%	Finished	0 (0)	0 (0)			1.8 GB	1.504	
American.Crime.S03E07.720p.HDTV.x264-AVS[eztv].mkv	1.2 GB	100%	Finished	0 (0)	0 (0)			1.8 GB	1.499	
American.Crime.S03E08.720p.HDTV.x264-AVS[eztv].mkv	1.2 GB	100%	Finished	0 (0)	0 (0)			1.9 GB	1.505	
American.Honey.2016.720p.BRRip.x264.AAC-ETRG	1.1 GB	100%	Finished	0 (0)	0 (0)			1.7 GB	1.500	
Andrew Stegall - (2015) Departure.mkv	1.6 GB	100%	Error: Inva...	0 (0)	0 (0)			788.3 MB	0.476	
Anucha Boonyawatana - (2015) The Blue Hour.mkv	1.4 GB	100%	Finished	0 (0)	0 (0)			2.1 GB	1.501	
Aquarius 2016 PORTUGUESE 720p BRRip 1 GB - iEXTV	1.0 GB	100%	Finished	0 (0)	0 (0)			1.5 GB	1.501	

Fonte:Da Autora.

Figura 6 – Lista de descarregamentos interrompidos (arquivos sem semear) no programa uTorrent.

#	Size	Done	Status	Seeds	Peers	↓ Speed	↑ Speed	ETA	Uploaded	Ratio	Ava
...	...	0%	Stopped	0 (0)	0 (0)				0 B	0.000	
...	5.4 GB	0%	Stopped	0 (0)	0 (0)				0 B	0.000	
3	1000...	0%	Stopped	0 (0)	0 (0)				0 B	0.000	
...	5.4 GB	0%	Stopped	0 (0)	0 (0)				0 B	0.000	
...	3.1 GB	0%	Stopped	0 (0)	0 (0)				0 B	0.000	
8	1.5 GB	22%	Stopped	0 (0)	0 (0)				0 B	0.000	
4	4.0 GB	0%	Stopped	0 (0)	0 (0)				0 B	0.000	
...	...	0%	Stopped	0 (0)	0 (0)				0 B	0.000	
6	1.3 GB	0%	Stopped	0 (0)	0 (0)				0 B	0.000	
...	700.7...	0%	Stopped	0 (0)	0 (0)				0 B	0.000	
2	1.9 GB	0%	Stopped	0 (0)	0 (0)				0 B	0.000	
...	3.3 GB	0%	Stopped	0 (0)	0 (0)				0 B	0.000	
5	1.3 GB	0%	Stopped	0 (0)	0 (0)				0 B	0.000	
...	...	0%	Stopped	0 (0)	0 (0)				0 B	0.000	
...	1.6 GB	0%	Stopped	0 (20)	0 (0)				0 B	0.000	
...	1.7 GB	0%	Stopped	0 (0)	0 (0)				0 B	0.000	
...	1.6 GB	0%	Stopped	0 (0)	0 (0)				0 B	0.000	
...	2.0 GB	0%	Stopped	0 (0)	0 (0)				0 B	0.000	
7	1.3 GB	0%	Stopped	0 (0)	0 (0)				0 B	0.000	
...	2.2 GB	0%	Stopped	0 (0)	0 (0)				0 B	0.000	
...	1.7 GB	0%	Stopped	0 (0)	0 (0)				0 B	0.000	
...	1.5 GB	0%	Stopped	0 (0)	0 (0)				0 B	0.000	
...	1.9 GB	0%	Stopped	0 (3)	0 (0)				0 B	0.000	
...	...	0%	Stopped	0 (0)	0 (0)				0 B	0.000	

Fonte: Da autora, 2018.

Após o *BitTorrent*, outras plataformas semelhantes foram criadas para a prática do compartilhamento de arquivo. Entre as mais utilizadas, atualmente, estão: *uTorrent*, *Vuze* e *Bit Comet*.

2.1.2 Qualidade – Arquivo .torrent

O *torrent* apresenta-se em várias qualidades, no que se refere à imagem e som, desde um arquivo multimídia gravado diretamente da sala de cinema a arquivos com qualidade semelhantes a mídias como DVDs e *Blu-rays*. Por serem copiadas de formas distintas, as qualidades terminam tendo essa variação.

Essas variações são determinadas por siglas e as mesmas constituem o nome do arquivo. (Figura 7)

Figura 7 - Nome dos arquivos em plataformas indexadores de arquivo *torrent*

Torrent Name	Size	Seed	Leech	Health
King.Arthur.Legend.of.the.Sword.2017.HDCAM.V2.XviD-UnKnOwN	1309.33 MB	3,136	8,212	
Alien Covenant 1CD x264 AAC 2.0 -DDR	2.09 GB	1,432	5,113	
Guardians.of.the.Galaxy.Vol.2.2017.HDTC-LKRG	909.94 MB	1,182	4,973	
Pirates of the Caribbean Dead Men Tell No Tales x264 AAC 2.0 -DDR	2.19 GB	2,191	9,497	
Baywatch 720p WebRip x264 AAC 5.1 ESub -DDR	1.70 GB	6,682	9,973	
Money Monster 2016 1080p BluRay x264 DTS-JYK	2.29 GB	1,123	2,375	
The Mummy 2017 HDRip XviD-ETRG	949.24 MB	1,332	5,349	
Money Monster 2016 1080p BluRay x264 DTS-JYK	2.49 GB	1,431	2,377	
Thirst 2016 HDRip XviD AC3-EVO	1.4 GB	1,463	1,901	
Lets Be Evil 2016 HDRip XviD-ETRG	710.93 MB	1,681	1,397	
Kammattipaadam (2016) Malayalam DVDRip - 1GB - x264 - AAC - Esub - Chaps - DrC A..	1 GB	1,161	1,705	
Dark Cover 2016 HDRip XviD AC3-EVO	1.35 GB	1,078	1,705	
Cell 2016 BRRip XviD-ETRG	705.31 MB	824	1,870	
Money Monster 2016 1080p BluRay H264 AAC-RARBG	1.91 GB	984	822	

Fonte: Da autora, 2017

Segue lista das qualidades mais baixadas em plataformas indexadoras de torrent:

- CAM: O CAM é um *rip*³⁶ feito diretamente da sala de cinema. Imagem e áudio bastante comprometidos.
- Telesync: Mesmas características que a qualidade CAM, podendo ter uma melhoria no áudio já que utiliza uma fonte externa de áudio
- DVDRip: Uma cópia do lançamento final do DVD. Sendo assim, um arquivo de boa qualidade. Lançados em DivX/XviD.
- Blu-ray: formato de disco para vídeo em alta definição e armazenamento de dados de alta qualidade. Capaz de armazenar filmes em 720p³⁷ e 1080p³⁸.
- DVD-R: Cópia do DVD original.
- DivX: Os arquivos em DivX, no computador, podem ser assistidos com qualidade de DVD e som de CD.
- BRRip: Cópia do lançamento final do Blu-ray. Qualidade superior a DVDRip.

³⁶ Rip ou ripado é o formato que o arquivo foi compactado.

³⁷ resolução horizontal de 720 pixels e vertical de 1280 pixels.

³⁸ Resolução horizontal de 1080 pixels e vertical de 1920.

- AC3: Qualidade de áudio superior a MP3. Utilizado em filmes com mais de dois CDs, devido ao tamanho do seu suporte.
- HDTV: Capturados de uma TV com cartão PCI digital. Sinal capturado de fonte de alta qualidade.
- DVDscr: Cópia ripada de arquivo screener. Se feita de uma cópia Master, mantém a qualidade boa da fita original. Geralmente, relacionado a arquivos de baixa qualidade.

O nome do arquivo também pode conter outras informações sobre o arquivo compartilhado:

- Unrated: versão sem cortes.
- Limited: Direcionados a filmes de nicho. Filmes com lançamento limitado a até 250 cinemas.
- Internal: Cópias produzidas por um grupo para certo site de torrent. O arquivo até pode ser compartilhado em outras plataformas, se liberadas pelo site original de destino.
- Repack: Caso o arquivo ripado primeiramente esteja com algum erro, o mesmo é ripado novamente com as correções necessárias.

As qualidades encontradas nos indexadores já se aproximam da qualidade disponível nos cinemas.

2.1.3 Sites de *Torrent*

Anterior ao descarregamento do *torrent*, está o processo de busca pelo arquivo na extensão *.torrent*. Os arquivos podem ser disponibilizados de diferentes formas, sendo o compartilhamento via sites o mais comum.

Esses sites, geralmente, viabilizam a busca e o acesso ao arquivo, podendo ser de natureza aberta ou fechada.

As plataformas de natureza fechada, habitualmente, priorizam certo tipo de conteúdo ou formato. As abertas não são especializadas, têm um conteúdo mais diverso e, por isso, acabam sendo as plataformas mais usadas na busca de torrents.

Tabela 2 – Indexadores mais populares de Torrent

Site	Natureza	Especializado
<i>The pirate Bay</i>	Aberto	Não
<i>Extratorrent</i>	Fechado	Não
<i>RARGB</i>	Aberto	Não
<i>YTS.AG</i>	Aberto	Não
<i>Torrentz2</i>	Aberto	Não
<i>1337x</i>	Aberto	Não
<i>Torrent Project</i>	Aberto	Não
<i>Eztv.ag</i>	Aberto	Não
<i>TorrentDownload</i>	Aberto	Não
<i>LimeTorrent</i>	Aberto	Não

Fonte: Torrentfreak.com³⁹

Nas plataformas, algumas informações sobre o arquivo estão disponíveis:

- **Qualidade:** Descrito no nome do arquivo.
- **Tamanho:** Quantidade de bytes do arquivo.
- **Seeds:** Quantidade de computadores que estão disponibilizando o arquivo naquele momento.
- **Leechs:** Quantidade de computadores que estão descarregando o arquivo naquele momento.

Como explicado no capítulo 2.1.1, quanto maior o número de *seeds* e menor o número de *leeches*, maior a velocidade do download do arquivo.

³⁹ Torrent Freak. "Top 10 most popular sites of 2017". 07.01.2017. Disponível em <<https://torrentfreak.com/top-10-most-popular-torrent-sites-of-2017-170107/>>. Consultado em 12 de agosto de 2017.

Figura 8 – Site TorrentDownload – Resultado de busca

TORRENT NAME	SIZE	SEEDS	LEECH	HEALTH
Suits S07E05	668.96 MB	2598	66	██████████
Suits S07E05 720p HDTV x264-AVS[rarbg]	668.96 MB	2018	425	██████████
Suits S07E05 1080p WEB x264-TBS[rarbg]	1.21 GB	530	54	██████████
Suits S07E05 WEBRip x264-RARBG	378.54 MB	500	179	██████████
Suits S07E05 HDTV x264-SVA[ettv]	188.38 MB	345	47	██████████
Suits S07E05 Brooklyn Housing 1080p NF WEBRip DD5	998.85 MB	244	61	██████████
Suits S07E05 WEB-DL x264-RARBG	206.76 MB	122	42	██████████
Suits S07E05 Brooklyn Housing 720p NF WEBRip DD5	569.63 MB	120	33	██████████
Suits S07E05 1080p WEB-DL DD5 1 H264-RARBG	1.70 GB	88	97	██████████
Suits S07E05 720p WEB-DL DD5 1 H264-RARBG	1.34 GB	60	31	██████████
Suits S07E05 720p HDTV x265-HE Team	132.07 MB	54	10	██████████
Suits S07E05 720p HDTV x264-AVS[ettv]	668.96 MB	47	135	██████████
[TorrentCounter cc] Suits S07E05 HDTV x264	191.23 MB	23	63	██████████

Fonte: Site TorrentDownloads, 2017

Os sites, geralmente, funcionam da mesma maneira. Após a escolha do arquivo a ser baixado, preferencialmente um arquivo com boa proporção entre *seeders* e *leechers*, o site oferta duas possibilidades de conexão com o cliente torrent: *magnet link* (download direto) e *Download Torrent*.

O *magnet link* é uma conexão, sem intermediação, entre o computador e o arquivo final. A conexão é direta e sem servidor – forma mais rápida de iniciar o descarregamento. O download *torrent* baixa, primeiramente, o arquivo no computador e o mesmo precisa ser acionado para que se inicie o descarregamento.

Figura 9 – Site TorrentDownload: Possibilidades de descarregamento do arquivo.

Fonte: Site TorrentDownload, 2017

Por fim, neste subcapítulo, apresentamos os componentes que dão acesso ao arquivo *torrent*. Desde sua composição em si, aos clientes que o descarregam e o fazem ser compartilhados, as plataformas que o disponibilizam. A partir do entendimento da arquitetura e da estrutura do *torrent*, torna-se possível desenvolver os conceitos de comunidade virtual e circulação informal nessa nova dinâmica de distribuição multimídia.

2. 2 Torrent enquanto Circulação Informal

Nessa parte, a pesquisa, que no primeiro capítulo fez um diagnóstico do meio formal de distribuição audiovisual e no subcapítulo 2.1 analisou o sistema de compartilhamento *Torrent*, irá desenvolver o elemento *Torrent* no âmbito da sua informalidade.

Atualmente, a distribuição é o maior gargalo presente na produção do audiovisual mundial. Numa cadeia produtiva onde grandes estúdios se destacam no domínio do mercado e dos canais de distribuição, poucos são os filmes fora dessa intermediação, geralmente produções de grande escala, que chegam as salas de cinema. Em 2011, segundo o *BFI Statistical Yearbook*, “as dez maiores distribuidoras dominavam 94% do mercado mundial”. (2011, p.84)⁴⁰

Com o mercado centralizado, a indústria hollywoodiana, ainda que produza menos que as indústrias indiana⁴¹ e nigeriana (2012, p.8)⁴², mantém-se dominante nas bilheterias mundiais. Seu sistema verticalizado – produção, distribuição e exibição, controladas por grandes corporações de mídia – os sustenta no topo da indústria audiovisual mundial.

Os filmes independentes, com raríssimo acesso ao sistema tradicional de distribuição, encontram janelas exibidoras em festivais, mostras e cineclubes de pequenas instituições de arte, costumando, assim, a ocupar brechas do mercado.

O cinema, no que se refere a acesso, continua sendo um lugar de minorias. Analisando a partir do Brasil, grande parte dos municípios não possui

⁴⁰ As distribuidoras na citadas na publicação são: *Warner Bros, 20th Century Fox, Paramount, Walt Disney, Universal Sony Pictures, One Filmes, Lions Gate, Entertainment e Optimus* (Em ordem de predominância percentual).

⁴¹ A indústria Indiana, conhecida como *Bollywood*, se paga dentro do próprio país.

⁴² Dados obtidos no Relatório do Instituto de Estatísticas da Unesco.

salas de cinema, teatro ou espaços culturais. No informe anual de Distribuição em Salas de 2016 (2017, p.15)⁴³, o número de municípios com salas de cinema no Brasil é de 383, sendo apenas 6,9% das cidades do país. As salas existentes se concentram nos grandes centros, em cidades com grandes populações. No mesmo informe da OCA⁴⁴, na tabela 3 – “salas por porte das cidades”, é informado que das 3.160 salas existentes no Brasil, 1728, mais da metade, encontra-se na região sudeste do país. Em 2007, Ruy Gardnier, no artigo “Internet, Emule e a construção de uma nova comunidade cultural”, levantou a concentração nas grandes metrópoles e distribuição desigual como fatores negativos do sistema tradicional de distribuição:

Grande parte do público de cinema vive em grandes cidades, mas não representa a totalidade – talvez nem a maioria – do público que têm vontade de expandir seu conhecimento cinematográfico para além dos lançamentos comerciais nas salas de cinema ou em dvds. Quando chegam em áreas mais periféricas, poucos são os títulos exibidos nas salas e locadoras. (GARDNIER, 2009, p.3)

Se considerarmos o valor, o alto custo dos ingressos em detrimento da baixa renda de grande parte da população, também se torna um empecilho ao acesso. No informe “Evolução do preço médio do ingresso (PMI) de 2002 a 2016”, o valor do ingresso passou de R\$9,35, em 2010, a R\$14,10 em 2016.

Além das salas de cinema (fase onde a maioria dos filmes se paga), a distribuição tradicional comporta outras janelas: comercialização em *home video* (mercado em declínio desde 2010), venda de exibições em canais de TV por assinatura e aberta e, desde 2012, lançamentos em catálogos das principais plataformas de streaming.

os estúdios controlam o lucro das bilheterias por meio do lançamento coordenado dos filmes em salas de cinema, para somente depois direcioná-los por uma sequência inflexível de janelas de exibição hierarquicamente ordenadas. (IORDANOVA e CUNNINGHAM, 2012, p.170)

⁴³ Na seção Cinema, do observatório Brasileiro de Cinema e Audiovisual, concentra-se dados sobre as atividades relacionadas ao cinema nacional, desde o número de produções aos dados da distribuição e exibição dos mesmos.

⁴⁴ Observatório Brasileiro do Cinema e Audiovisual.

Com uma abrangência maior, de títulos e janelas, que a distribuição formal, a circulação informal⁴⁵ audiovisual no ambiente digital por não estarem ligadas a “uma atividade profissional baseada na concessão de direitos sobre a exploração comercial de um produto” (MEILI, 2014, p.70) se estabelecem como um meio informal e produto de uma “relação menos institucionalizada e de contratos éticos mais fluídos e negociados” (MEILI, 2014, p.70).

As discussões sobre a formalidade e informalidade dos canais de distribuição são polarizadas. A dicotomia, alcunhada primeiramente por Ramon Lobato (2007, p.113) está relacionado a legalidade, do ponto de vista do mercado, das ações. De acordo com a definição de Lobato:

O formal está situado no campo da economia global, legalmente sancionada, da qual extraímos estatísticas e tendências sobre distribuição, enquanto o informal engloba as zonas cinzas (mercados secundários, trocas ponto a ponto domésticas). (LOBATO, 2007, p.37)

Entende-se como formal o sistema já estabelecido e por circulação informal aquela que não participa, e nem é contrária, da cadeia econômica convencional. São sistemas paralelos e fluxos alternativos de distribuição que funcionam nas brechas deixadas pelo sistema tradicional.

A circulação digital entra nessa dinâmica para atender a demanda do escoamento dos filmes, intermediando esse acesso ao público e cessando os setores onde os meios tradicionais são ineficientes. Assim, capacita uma ecologia de telas mais ampla e tornam acessíveis fontes mais heterogêneas de produções audiovisuais.

Os meios de ingresso do filme na dinâmica pirata, parte da gravação de uma exibição (arquivos com baixa qualidade – *CAM, DVDScr*) ou da cópia de um arquivo original. A partir dessa primeira cópia, e dependendo do meio em que a mesma é disponibilizada, o arquivo passa a ser distribuído.

A distribuição nos meios tradicionais movimenta-se de acordo com o lucro dado pelos filmes.

Os filmes chegam a poucos e, muitas vezes, saem rapidamente de circulação⁴⁶, sendo mais raros quanto menor for a sua abrangência de sua

⁴⁵ A circulação informal compreende a cópia física ou virtual.

⁴⁶ No caso de filmes que entram em cartaz, o prolongamento para a segunda semana depende diretamente das críticas recebidas.

distribuição, o que ocorre com a maioria dos lançamentos, principalmente fora do mainstream⁴⁷. (MEILI, 2014, p.71)

A rentabilidade das produções está acima de um ideal de acesso igualitário das demandas cinematográficas. Ruy Gardnier, ao comentar os programas de download, afirma:

Se nos fosse dada a facilidade de assistir em tela grande e cópias de qualidade uma grande diversidade de filmes, a ideia de baixar filmes pela internet, no que isso demanda de tempo e pesquisa, seria um exagero. Condiçoados que estamos a um circuito exibidor cada vez mais viciado em matéria de títulos – e isso também diz respeito ao chamado circuito dos cinemas "de arte e ensaio" –, a opção por formar um acervo virtual universal constitui uma oportunidade única de acesso a filmes e cinematografias inteiras que nem o circuito exibidor e tampouco os festivais internacionais contemplam adequadamente. (GARDNIER, 2009, p.8)

As redes de pirataria/informalidade que permitem a circulação desses filmes operam tanto por meio quanto em torno das redes formais, mas também para além delas, prolongando o acesso da audiência. O mercado centralizado, principalmente pelas grandes produtoras estadunidenses, reduz drasticamente o espaço para produções mais periféricas. Essas produções, que ficavam obscuras para a população, segundo Dina Iordanova, estão sendo realizados e distribuídos (assistidos) devido ao crescente predomínio de canais de distribuição alternativos (2012, p.134). Ainda há filmes com mercados fortes em seus países e continentes que, ao serem disponibilizados nessas vias alternativas, são colocadas em rotas globais de distribuição. Mais importante, os filmes se tornam acessíveis para além das localidades centrais.

Na distribuição formal, as distribuidoras definem quais filmes serão distribuídos, quando, onde e por quem serão vistos. “As distribuidoras agem como gatekeepers⁴⁸, separando produtores do seu público potencial e, em última instância, moldando nossa percepção da(s) culturas(s) audiovisual(s).” (CRISP, 2015, p.64)

Ramon Lobato, no artigo “Subcinema⁴⁹: Theorizing Marginal Film Distribution”, diz que a distribuição tradicional está no sistema para consolidar as

⁴⁷ Termo em inglês atribuído ao pensamento ou gosto tido pela maior parte das pessoas.

⁴⁸ Aquele que define o que será distribuído.

⁴⁹ Como o Ramon Lobato intitula a circulação informal.

diferenças sociais e a distribuição desigual do capital cultural. “Tem o poder de fragmentar o público em idade, classe, gênero e grupos étnicos, reforçando alguns diferenciais de poder e criando outros ao longo do caminho⁵⁰” (LOBATO, 2007, p.113).

A circulação informal, denominado de Subcinema por Lobato (2007), vai trabalhar no subterrâneo, nas vias informais, as vezes ilegais, nos canais alternativos, alheio as leis de direitos autorais, regulação de mercado ou impostos. A circulação informal atribui-se o ideal de acesso real e igualitário.

Para o entendimento e o mapeamento das jornadas e trajetórias em outras esferas de um filme, torna-se necessário expandir o conceito de distribuição, considerando esses canais paralelos e informais. A circulação informal intensifica a experiência com o cinema, em variedade e facilidade de acesso, propagando sua exibição em escala global.

Se na estrutura formal o acesso é um sistema de cima para baixo, de empresas para público, na informalidade se estabelece uma dinâmica de “muitos para muitos” (Castells, 2004), de essência cambiante e flexível com o seu consumidor. Segundo Angela Meili,

a informalidade tem sucesso justamente devido a sua proximidade com os consumidores (CHÈNEAU-LOQUAY, 2011), pois além de tornar o consumo viável/acessível, também consegue se adaptar mais facilmente às suas necessidades, tendendo a uma especialização maior dos conteúdos em relação aos consumidores e as circunstâncias de consumo. (MEILI, 2014, p.72)

Se na estrutura formal impõe-se um padrão estilístico e discursivo, a fim de prolongar seu domínio nas bilheterias mundiais, nos meios informais, a heterogeneidade das produções, enquanto nacionalidade, especificidades culturais e discursos, encontram seu meio de difusão. Tornando possível concluir que, se a distribuição não chega a todo mundo, sendo que a legitimação da obra necessariamente perpassa pelo público, e nem circula igualmente as produções, a circulação informal que trabalha na ineficiência desse sistema não lhe

⁵⁰ “it has the power to fragment audience along age, class, gender, and ethnic lines, reinforcing certain differentials of power and creating ones along the way” [tradução nossa]

deve ser contrária, mas sim complementar. O torrent, nessa dinâmica, intenciona acesso e circulação das obras para além das suas especificidades lucrativas.

2.3 COMUNIDADES VIRTUAIS A PARTIR DA DISTRIBUIÇÃO VIA TORRENT

Neste capítulo, ocorrerá a análise dos conceitos de comunidade e a transição a qual essa definição foi exposta a partir da sua virtualização. Com base nessa pesquisa, relacionar-se-á e categorizar-se-á as comunidades virtuais que utilizam o torrent como meio de distribuição.

2.3.1 Conceitos de Comunidades

O conceito de comunidade, ainda que não tenha uma definição definitiva e concordância entre seus teóricos, habitualmente está relacionado a três elementos: lugar comum ou territórios, interesse comum ou algo partilhado e interações ou laços sociais (sendo esse último, consequência do segundo elemento).

Na tese de doutorado “Comunidades em Redes Sociais na Internet: Proposta de Tipologia baseada no Fotolog.com”, da pesquisadora Raquel da Cunha Recuero, a autora divide os conceitos dos principais pensadores sobre “comunidade” em duas vertentes: Comunidade como conceito utópico “onde se há um ideal comunitário” (RECUERO, 2006, p.103) e Comunidade como conceito contemporâneo, “construído a partir da escolha, da participação, baseada mais em laços fracos do que fortes, na identificação, no “estar junto” e no sentimento” (RECUERO, 2006, p.103).

Na comunidade enquanto conceito utópico, os agrupamentos têm como base as trocas sociais, laços fortes, e até mesmo sanguíneos, e as relações cooperativas. Na construção dessa vertente, a pesquisadora apresenta 3 teóricos:

- Tonnies⁵¹: Conceitua a “comunidade” baseado na organicidade da vida, concentrada numa localização geográfica, com elementos emocionais e comunalidade⁵². Entendia que existia uma dicotomia entre comunidade e

⁵¹ Ferdinand Tonnies é um sociólogo alemão.

⁵² Relacionado a algo em comum entre pessoas.

sociedade, sendo a segunda responsável pela desestruturalização da primeira e um sinal do desenvolvimento moderno.

- Durkheim⁵³: Contrário à dualidade proposta por Tonnies, assentia a sociedade e a comunidade como formas orgânicas. Entendia a divisão do trabalho, que caracterizava a modernidade, que para Tonnies, reforçavam a diferença (fator que abalava a comunidade ideal) como necessária. As diferenças valorizavam o indivíduo e as suas especificidades dentro da comunidade.
- Buber⁵⁴: Influenciado por uma perspectiva religiosa, acreditava na existência de uma “nova comunidade” e que a mesma tinha como finalidade a própria comunidade. Essa “nova comunidade” continha laços indestrutíveis entre os integrantes do grupo e superariam o modelo de sociedade e os avanços da modernidade.

As comunidades no conceito contemporâneo teriam seus agrupamentos mais ligados numa fluidez das relações, em fronteiras não tão definidas, na quebra do ideal de parentesco e localidade. Para essa vertente, as teorias apresentadas foram:

- Teoria de Weber⁵⁵: As relações comunitárias relacionadas a um pertencimento ao agrupamento e ligação afetiva entre os participantes. As comunidades como células heterogêneas e em constante mutação. Negando uma uniformidade ou falta de conflitos e opressões, base das comunidades do conceito utópico.
- Teoria de Maffesoli⁵⁶: Entende a ocorrência de uma volta das comunidades ao ideal primitivo das tribos, classificando-as como “neo tribalistas”. Agrupamentos caracterizados pela fluidez, fugacidade, interações esparsas, “estar junto desordenado” (MAFFESOLI, 1996), seguindo uma organicidade cotidiana.
- Teoria de Wellman⁵⁷: Percebe semelhanças nas transições dos conceitos de comunidade e rede. Quebra com a historicidade de hierarquização, organização e imutabilidade das fronteiras para uma natureza mais difusa e vaga. Da localização específica para as geolocalizações, das concentrações de discurso para difusão das várias vozes.

Com o advento da internet, novas sociabilidades foram estabelecidas e, como consequência, novos formatos de comunidade foram constituídos. Nesse

⁵³ David Émile Durkheim foi um sociólogo, antropólogo, cientista político, psicólogo social e filósofo francês.

⁵⁴ Martin Mordechai Buber foi um filósofo, escritor e pedagogo, austríaco e naturalizado israelita.

⁵⁵ Karl Emil Maximilian foi um intelectual, jurista e economista alemão, considerado um dos fundadores da Sociologia.

⁵⁶ Michel Maffesoli é um sociólogo francês, conhecido sobretudo pela popularização do conceito de tribo urbana.

⁵⁷ Barry Wellman é um sociólogo canadense-americano conhecido por suas pesquisas sobre o conceito de comunidades em redes sociais.

novo paradigma, mediado pelo computador, novas formas de interações surgiram, ocasionando uma ressignificação ou, para alguns teóricos, a ruptura total com os conceitos de comunidade.

Considerando esses conceitos anteriormente apresentados e as possíveis conexões dos elementos das comunidades utópicas e contemporâneas com as novas formatações comunitárias, o subcapítulo 2.2.2 pretende explorar as noções de comunidade virtual.

2.3.2 Comunidade Virtual

A introdução do advento da internet no cotidiano das pessoas originou novos imaginários e novas formas de interação. Dentro dessa nova dinâmica, perde-se, ou melhor, expande-se a ideia de localidade. Como salientado por Castells e Wellman, a internet nesse novo sistema, não principiou, mas popularizou um fenômeno iniciado no surgimento da Aldeia Global⁵⁸ (McLuhan, 1964).

A comunidade, antes ligada ao espaço, se desconstrói ou, como os teóricos abordados nas definições de comunidades contemporâneas defendem, ressignifica-se. Rompe-se a ideia dos agrupamentos a partir dos encontros em localidades acertadas. As comunidades passam a ser constituídas a partir das finalidades a serem alcançadas pelo sujeito em escala global.

Murray Turrat⁵⁹, em 1976, já previa que essa nova dinâmica de comunidade, traria uma nova potencialidade aos agrupamentos, uma inteligência coletiva. Segundo ele, um grupo bem-sucedido exibiria um grau de inteligência maior em relação a qualquer um de seus membros (Turrof apud Rheingold, 1996). Nesse novo processo, junto à inteligência coletiva, a conexão entre softwares e a comunicação mediada por computadores seriam base das novas arquiteturas de comunidade: as comunidades virtuais.

O termo comunidades virtuais, alcunhado primeiramente por Howard Rheingold, era definido pelo mesmo como (RHEINGOLD, 1993, p.113) “agregações sociais que surgem da internet, quando pessoas suficientes mantêm suficientes

⁵⁸ McLuhan defendia que o mundo se interligaria completamente a partir do advento e do desenvolvimento tecnológico dos novos meios de comunicação, ocorrendo uma grande troca cultural entre os diferentes povos e formando assim uma grande aldeia inteiramente conectada.

⁵⁹ Idealizador do sistema de intercâmbio de informação eletrônica (EIES).

debates públicos, com suficiente sentimento humano, para formar teias de relacionamento no ciberespaço”.

Nota-se nesse conceito, ainda embrionário na época, que a nova comunidade estabelecer-se-ia não mais num espaço físico, mas no ciberespaço⁶⁰; quebrariam com a ideia privada das comunidades, seriam pensadas e discutidas num âmbito público; e as interações teriam como base o sentimento dos integrantes. Sendo, esse sentimento, já relacionado por Maffesoli as comunidades contemporâneas.

Rheingold ainda afirmava que essas comunidades eram estruturadas a partir da colaboração e coatuação dos seus participantes. A base da sua constituição estaria no compartilhamento de valores, metas, interesses e postura de apoio mútuo entre seus integrantes.

Adicionando aos elementos já elencados por ele na definição de comunidades virtuais, soma-se a urgência identitária e de pertença⁶¹ do indivíduo. Sobre essas comunidades resultado da aspiração identitária do indivíduo, Maffesoli e Wellman já as reconhecia na estrutura das comunidades contemporâneas, mas não a conectavam com a ideia de permanência. Segundo eles, essas necessidades do indivíduo não garantiam laços fortes deles para/com a comunidade, como defendiam alguns teóricos que trabalham essa nova comunidade pela perspectiva utópica.

Palacios (1998) entendia a permanência como base (condição) essencial para o estabelecimento das interações sociais mediadas pelo computador. Por essas comunidades serem formadas a partir da escolha do indivíduo, e não compulsoriedade das comunidades primitivas, elas tinham em si o motivo da permanência dos seus membros: a divisão de metas e o pertencimento.

Wellman, mesmo defendendo que as novas comunidades eram baseadas em relações menos densas, entendia-as como amplificadas pelo desenvolvimento dos meios de comunicação, estando sua amplificação e potencialização diretamente ligada à sua desterritorialização e a fluidez das suas interações sociais, sendo esses

⁶⁰“O ciberespaço (que também chamarei de “rede”) é o novo meio de comunicação que surge da interconexão mundial dos computadores. O termo especifica não apenas a infraestrutura material da comunicação digital, mas também o universo oceânico de informações que ela abriga, assim como os seres humanos que navegam e alimentam esse universo.”. (LÉVY, 1999, p.17)

⁶¹ Noção de que o indivíduo é parte do todo, coopera para uma finalidade comum com os demais membros.

os aspectos que afastavam essa nova comunidade do conceito utópico e das relações necessárias para a manutenção das mesmas, como defendido por Rheingold.

Segundo ele, os laços estabelecidos nessas comunidades mediadas, se aproximavam dos agrupamentos formados nas redes sociais e não mais nos agrupamentos coesos e homogêneos.

Quando a comunicação de alta velocidade, de lugar-para-lugar, suporta dispersão e a fragmentação de organizações e comunidades, a comunicação de alta velocidade, pessoa-a-pessoa suporta a dispersão e fragmentação dos papéis de grupos de trabalho e de casa. A mudança para a personalização, o mundo sem fio, suporta o individualismo em rede, com cada pessoa mudando entre laços e redes. As pessoas permanecem conectadas, mas como indivíduos, mais do que estando entre as bases de casa e do trabalho. (Wellman, 2004. p.7)

Concordante com Wellman, Manuel Castells acreditava “que o novo padrão de sociabilidade em nossas sociedades é caracterizado pelo individualismo em rede” (CASTELLS, 2003, p. 108). Os formatos atuais de interação, laços fracos entre os seus integrantes, e a estrutura da rede promoveu uma dinâmica focada no indivíduo e não mais no grupo.

Para Castells, as comunidades de interesse raramente superariam as interações de laços fracos e eventualmente construiriam relações duradouras. Segundo o autor, “as pessoas se ligam e desligam da internet, mudam de interesse, não revelam necessariamente sua identidade (embora não simulem uma diferente) e migram para outros padrões on-line.” (CASTELLS, 2003, p.108). Salienta-se, então, a efemeridade como principal característica dessas comunidades do indivíduo.

O autor ainda afirma que a ideia de comunidades virtuais “induziu a um grande equívoco” (p.105): associou diferentes relações sociais e aspirou uma definição do fenômeno a partir de um conceito antigo de comunidade, entendendo assim que as novas formas de interação na era virtual deveriam ser pensadas a partir de uma redefinição de comunidade, “dando menos ênfase ao seu componente cultural, e mais destaque a seu papel de apoio a indivíduos e famílias, assim desvinculando sua existência social de um tipo único de suporte material.” (CASTELLS, 2003, p.106)

Neste capítulo, a pesquisa apresentou várias perspectivas teóricas sobre o conceito de “comunidades virtuais”, compreendendo as concordâncias dos pensamentos no que se refere a interações sociais e os laços provenientes dela, quanto às divergências em relação a força desses laços.

Considerando esses vários conceitos apresentados, o capítulo 2.2.3 explorará esses conceitos nos agrupamentos provenientes da distribuição multimídia via *torrent*.

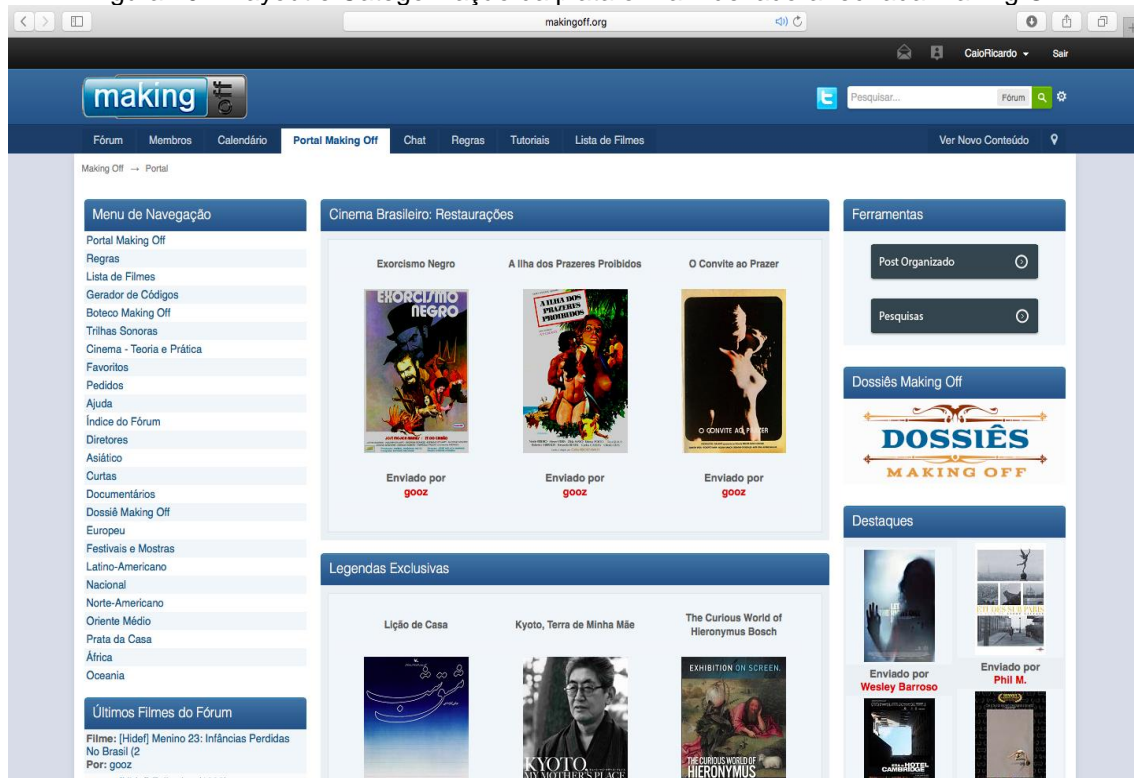
2.3.2 Comunidades Virtuais a partir da distribuição multimídia via *torrent*

No subcapítulo 2.1 apresentamos as etapas e componentes para o acesso do usuário a arquivos multimídias a partir da extensão torrent: o arquivo *torrent* em si, os seus clientes (principalmente, o programa BitTorrent) e as plataformas indexadoras que disponibilizam esses arquivos.

O acesso ao arquivo multimídia perpassa necessariamente pelos sites indexadores de *torrent*. Nessas plataformas, que funcionam como um banco de dados, os arquivos em extensão *.torrent* ficam hospedados.

Podendo ser de natureza aberta (figura 10) ou fechada (figura 11), especializadas ou não, essas plataformas estruturam-se em formas diversas de organização. As comunidades fechadas, geralmente especializadas num conteúdo específico, desenvolvem-se numa perspectiva comunitária. Na sua estrutura organizacional, alguns com estatutos e regras para os participantes, intencionam a construção de um ambiente de trocas, acessibilidade real e compartilhamento contínuo do seu acervo. As plataformas abertas, geralmente com conteúdo menos restritos e um acervo diverso, intencionam a acessibilidade, mas estruturam-se apenas como uma plataforma de busca.

Figura 10 – Layout e Categorização da plataforma Indexadora fechada Making Off



Fonte: Making Off, 2017

Nas plataformas abertas, o acesso é livre, sem registro e sem controle. Os arquivos disponibilizados, no âmbito da reprodução, podem ou não ser da melhor qualidade. No aspecto do conteúdo, na maioria das plataformas, coexistem todos os formatos multimídias.

Nas plataformas fechadas, a principal diferença está no acesso ao site, possível apenas via convite e registro de usuário. Na sua estrutura de compartilhamento, prezam pela qualidade dos arquivos e, no caso das plataformas de cunho cinéfilo, pela raridade dos mesmos. Na sua maioria, são especializados, podendo ser apenas indexadoras de arquivos de clássicos cinematográficos, focado em algum gênero musical, ou, como na maioria das plataformas, na nacionalidade dos arquivos.

No que se refere categorização, as estruturas são plurais e, geralmente, até opostas. Nas plataformas fechadas, por serem habitualmente especializadas, o processo de busca encontra-se melhor tipificada. As plataformas abertas, por funcionarem de forma fluida e abrangente, estruturam-se genericamente nas classificações, tornando-se um mecanismo mais confuso de busca para o usuário.

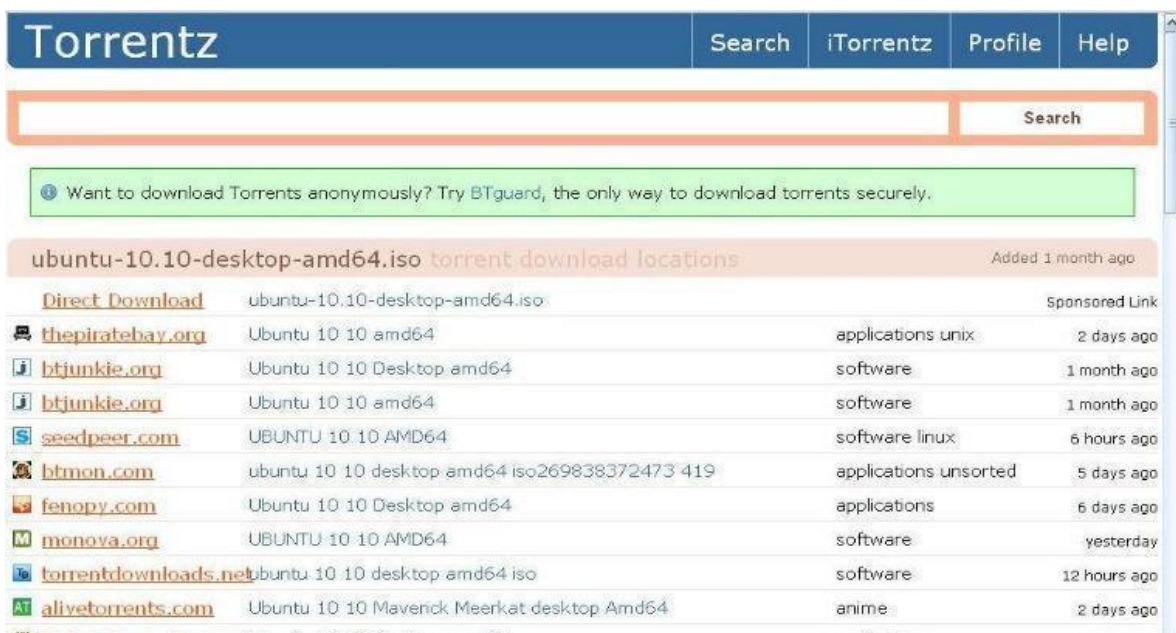
Figura 11 – Layout e Categorização da plataforma Indexadora Aberta Pirate Bay



Fonte: Pirate Bay, 2017

Nessa dinâmica de plataformas indexadoras, existe também plataformas indexadoras de conteúdos de outras plataformas. Funcionam semelhante às plataformas abertas, mantêm o mecanismo de busca, mas disponibilizam como resultado conteúdos de outros sites.

Figura 12 – Layout da plataforma indexadora de conteúdo de outras plataformas indexadoras.



Fonte: Torrentz, 2017.

Como dito anteriormente, a construção dessas plataformas indexadoras são diversas. A partir da sua tipificação, se constituem formas diferentes de interação entre os usuários e esses sites hospedeiros. A partir dessa introdução sobre as possibilidades estruturais das plataformas de *torrent*, a pesquisa explorará no subcapítulo 2.2.3.2 os mecanismos que classificam as plataformas indexadoras fechadas como uma comunidade virtual de laços fortes e as comunidades abertas como comunidade virtual de laços fracos.

2.3.2.1.1 Plataformas Indexadoras Fechadas

As plataformas indexadoras de cunho fechado, essencialmente, são especializadas. Funcionando com auxílio de moderadores, munidas de um estatuto interno e de regras que devem ser seguidas, as plataformas se estruturam enquanto comunidades e por estarem estabelecidas no ciberespaço, são consideradas comunidades virtuais.

Organizadas a partir de estruturas conhecidas como Fórum, geralmente essas plataformas fechadas são constituídas por um modelo já utilizado em blogs e outros formatos semelhantes. Contendo, assim, espaços para discussões, aba de busca e navegação, exposição do acervo devidamente categorizado, regras e meios de comunicação direta com os moderadores.

No que se refere às especializações dessas plataformas, Angela Maria Meili salienta que:

[...] podem estar relacionados ao tipo de mídia (filme, música, livro, etc.), ao gênero, ao estilo, (geral, cult, terror, etc.), ao formato digital (HD, SD, Blu-ray) é à nacionalidade (que pode ser um fator a interferir diretamente no conteúdo, em alguns casos, ou ainda ser totalmente irrelevante, em casos de grupos mais globais; a língua do site certamente interfere no seu público e, conseqüente, no seu conteúdo). A cinefilia aparece como um critério de especialização desses grupos privados. (MEILI, 2015, p.15)

No Brasil, encontramos a plataforma *Karagarga*, comunidade fechada e especializada em filmes raros, de vanguarda e clássicos, arquivos de músicas e livros eletrônicos (especialmente títulos sobre cinema, arte e filosofia). Normalmente, essas plataformas categorizam seu acervo pelo ano de lançamento,

diretores, nacionalidade da obra ou gênero. Diferentemente das abertas, padronizam seus elementos de buscas, tornando pesquisa mais eficiente e objetiva.

As plataformas indexadoras fechadas, geralmente, primam pelos valores comunitários na sua construção. Seus integrantes, além de fornecerem os arquivos, caso o tenha, participam do processo de acessibilidade do outro ao arquivo.

Como apresentado no capítulo anterior, a velocidade do download de um arquivo torrent está diretamente ligado ao número de pessoas que o compartilham. Pensando nessa dinâmica, as plataformas fechadas controlam as taxas de ratio dos integrantes, tornando obrigatórias uma proporção ideal de downloads e uploads. Todos, ao terem acesso ao arquivo, devem mantê-lo compartilhando, estabelecendo assim um sistema de acesso real e rápido aos outros participantes.

Dessa organização é possível estabelecer uma conexão entre o conceito de comunidades virtuais apresentadas por Rheingold e Wellman e as plataformas indexadoras fechadas. Para apresentação de relação, o próximo capítulo será de análise da plataforma fechada de *torrent Making Off*.

2.3.2.1.1 Making Off (MKO)

Criado em 2006, o *Making Off* é considerado hoje o maior fórum de compartilhamento de filmes, trilhas sonoras e livros sobre cinema do Brasil.

Com uma frente de tradução de legendas, já que todos os arquivos postados devem ter legendas em português e um amplo espaço de discussões sobre cinema, o fórum se organiza com uma plataforma especializada de indexação de *torrents*.

Com uma extensa listagem de regras e um estatuto composto por 12 artigos, o site tem como proposta de funcionamento:

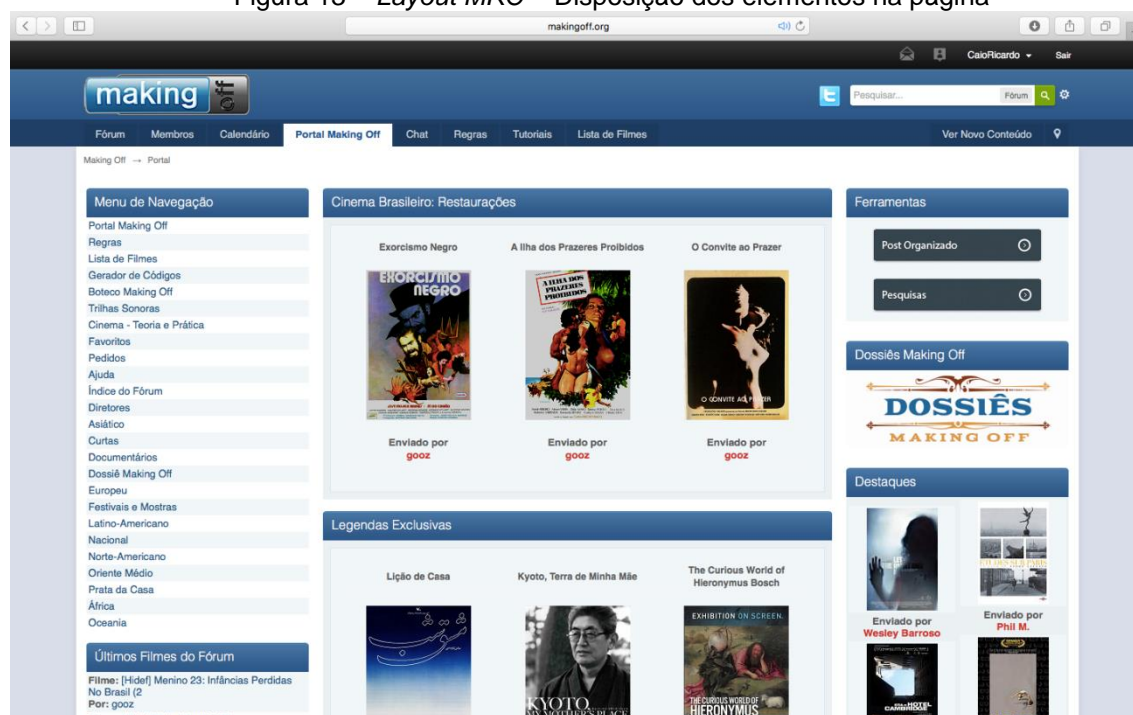
Compartilhar filmes raros, antigos, fora do circuito comercial e documentários relevantes. Como a intenção é primar pela qualidade, pretendemos atingir um público que tenha essas características de gosto e aceitação. Assim, além de atender ao público com esse tipo de exigência, que não costuma encontrar filmes do tipo na cena *torrent* brasileira, queremos despertar em outras pessoas o interesse pelos produtos de boa qualidade no cinema, sem com isso desprezar excelentes filmes já produzidos em países de tradição audiovisual, como são os EUA. (MKO, 2006, p.1)

Em 2008, 2 anos depois da sua criação, a plataforma passou por uma transição. Inicialmente aberta, a plataforma, que atingiu 50 mil assinantes, passou a ser fechada. Os usuários inativos (*leecher*), 90% dos integrantes, foram excluídos e novas regras foram estabelecidas.

O acesso a plataforma só seria possível via convite e os integrantes deveriam contribuir no acesso de tudo por todos. Com regras e estatuto próprio, o grupo procura uma estrutura organizacional necessária para o tamanho da plataforma.

Sua interface oferece uma aba de navegação em tópicos, organizado a partir das categorias: regras, lista de filmes, gerador de códigos⁶², trilhas sonoras, favoritos, ajuda, cinema - teoria e prática, favoritos e etc. No canto inferior esquerdo, uma aba com os destaques de downloads da plataforma. Na parte central superior, especificada a partir das buscas do usuário, os últimos filmes postados de acordo com suas preferências. Na parte central inferior, os últimos lançamentos já legendados da plataforma.

Figura 13 – Layout MKO – Disposição dos elementos na página



Fonte: Making OFF, 2017

⁶² Script que automatiza o processo de geração de página e arquivo torrent. Consistindo num formulário a ser preenchido com as informações solicitadas, como: Título no Brasil, título original, sinopse, gênero, diretor, duração, idioma do áudio, ano de lançamento e elenco.

Dentre as regras técnicas está a primazia da qualidade dos arquivos. Filmes em qualidades baixas (*CAM, Telesync, DVDscr*) são vetados pelos moderadores. Os participantes devem estar atentos a sincronia entre áudio, imagem e legenda ao postarem o arquivo.

Com um grupo de moderação, há um controle das postagens, no âmbito conteudista e estilístico, mantendo assim um padrão único na plataforma.

Na plataforma também é possível encontrar uma aba de tópicos de discussão que, geralmente, são permanentes. Os debates ocorrem em torno de assuntos relacionados ao cinema, desde filmes de festivais, principalmente dos festivais europeus, elaboração de listas, vanguardas a tópicos de cunho acadêmico.

Figura 14 - Fórum de discussão MKO - categorização e interações.



The screenshot shows the forum interface for Making Off. At the top, there is a navigation bar with the forum logo and a Twitter icon. Below the navigation bar, there is a main header with the text "O Verdadeiro Cinema Está Aqui!". The main content area is divided into two columns. The left column lists four categories: África, América do Norte, Asiático, and Curtas, each with a brief description. The right column displays statistics for each category and a list of recent topics with their titles, authors, and dates.

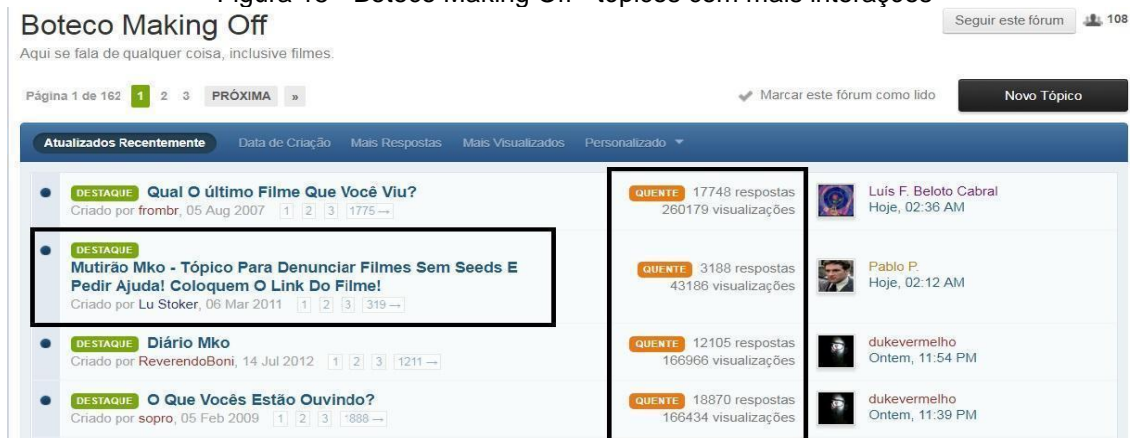
Category	Description	Topics	Responses
África	Fórum para todos os filmes de diretores do Continente Africano.	104	2143
América do Norte	EUA não é só Hollywood e América do Norte não é só EUA.	2056	38732
Asiático	Não só de Akira Kurosawa ou Satyajit Ray vive o cinema na Ásia. Acompanhe a evolução da 7ª arte neste continente.	564	10343
Curtas	O cinema em pequenas doses...	785	10825

Topic Title	Author	Date
A Praça / Al Midam (2013)	Por oscavaleiros800	07 Aug 2017
A Assassina / Point Of No R...	Por Cineasta	Hoje, 03:37 AM
A Criança Que Busca Vozes D...	Por Larissa Faustino	Ontem, 12:52 PM
Copa Mixta (1979)	Por apesardevoce	Hoje, 01:07 AM

Fonte: Making Off, 2017

Existindo também um espaço para trocas mais descontraídas, como a categoria Boteco MKO, definido como: "aqui se fala de qualquer coisa, inclusive filmes". Há uma área destinada a troca mais pessoais, com característica de redes sociais.

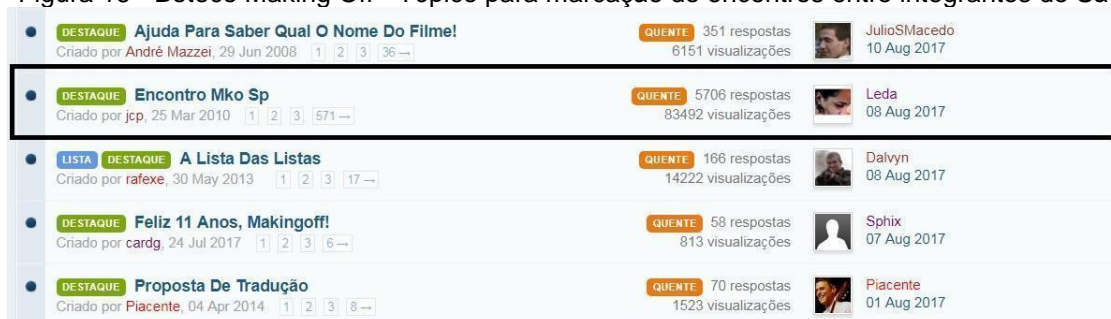
Figura 15 - Boteco Making Off - tópicos com mais interações



Fonte: Making Off, 2017

Dentre os tópicos, encontram-se alguns destinados a encontros dos integrantes da plataforma. Como o “Manifesto Dogma do Pão-de queijo”, área para interação dos mineiros usuários do site e para marcação de encontros em espaços reais, e o “Encontro Mko Sp”, destinado à marcação de encontros dos paulistanos.

Figura 16 - Boteco Making Off - Tópico para marcação de encontros entre integrantes de São Paulo



Fonte: Making Off, 2017

Dentre as políticas do site, entre as obrigatoriedades dos participantes da plataforma, encontra-se no anexo 1:

SEMEIE⁶³ SEMPRE: Nem todos postam filmes, nem todos ripam filmes e isso é absolutamente normal. No entanto, TODOS têm a obrigação de semear. Esse é o espírito da coisa, o espírito da internet e o espírito dos adeptos do acesso livre à cultura. Isso se chama cooperação! Se você baixou um filme, deixe-o semeando até pelo menos duas vezes o tamanho dele. Essa é a contribuição para a comunidade, para que outras pessoas também tenham acesso a este filme. (MKO, 2006, p.1)

A partir desse ponto, é factível identificar dois tipos de colaboração: o do primeiro semeador, o que detém o arquivo completo e o disponibiliza na rede; e o

⁶³ Semeie está diretamente ligado a ação de se manter ativo na dinâmica de descarregamento do torrent, tornando assim o descarregamento do outro usuário mais rápido.

dos semeadores seguintes, que, ao baixar o arquivo e mantê-lo semeando, torna o seu download acessível aos outros integrantes.

Com os modelos de interação, como as especificadas acima, torna-se possível conceituar o *MKO* como uma comunidade virtual. Ainda que seja uma comunidade de escolha, a plataforma se estabelece e tem o seu crescimento diretamente ligado à comunicabilidade dos interesses, apoio mútuo e na interação constante e identificação dos seus integrantes. Os integrantes do *MKO*, interconectados pela plataforma, estabelecem interações de níveis diferentes e, conseqüentemente, laços sociais de diferentes densidades.

As dinâmicas de difusão do arquivo; descarregamento contínuo para que outros tenham acesso ao torrent; grupos de legendagem tornando o conteúdo inteligível para todos; espaços para debates e reestruturação das dinâmicas da plataforma; interações, ainda que majoritariamente virtuais, se prolongando (como no tópico “Encontro MKO SP” do boteco MKO) no meio real e áreas específicas para postagens de cunho mais intimista, espaço utilizado por integrantes para compartilhamentos de suas histórias (tópico “Diário MKO⁶⁴”), relacionadas ou não ao cinema, categorizam, de acordo com Rheingold, essa plataforma como uma comunidade virtual de laços fortes. Segundo o teórico (1993, p.103), só a forte afinidade, relacionamento mantido ao longo do tempo por pessoas que se preocupam umas com as outras, entre os membros dessas comunidades garantiriam a sustentabilidade da mesma.

Mas essa comunidade também comporta características próximas dos laços fracos caracterizados por Wellman e Castells, ao considerar que nem todos os integrantes do MKO disponibilizam o arquivo⁶⁵ para o acesso de outros, nem são maioria nos espaços de interação e usam a plataforma apenas como mecanismo de busca. Como dito por Dora Kaufman (2012, p.209), essas comunidades se estruturam também a partir de vínculo que não demanda interações para ser mantido, é uma relação mais fluida e menos conectada, na qual não há intimidade, reciprocidade ou confiança.

⁶⁴ Tópico usado pelos integrantes como área de desabafo e trocas mais intimistas. Os posts costumam ser respondidos com um tom mais de aconselhamento e manifestações solidárias.

⁶⁵ A desproporção entre as taxas de download e uploads não são fatores excludentes nessa comunidade. O controle do ratio pela plataforma só influencia na diminuição da velocidade dos downloads feitas pelos usuários com comportamento semelhante a leechers.

A partir da análise feita neste subcapítulo, é verossímil afirmar que coexistem nas plataformas indexadoras fechadas, os dois tipos de laços sociais apresentados anteriormente: laços fracos (com maior fluidez) e laços fortes (agrupamentos mais próximos de comunidades pequenas e coesas).

2.3.2.1.2 Plataformas Indexadoras Abertas

As plataformas indexadoras abertas configuram-se essencialmente em uma plataforma de busca, afastando-se assim dos ideais comunitários existentes na cibercultura, por não terem seu acesso restrito ou apenas via convite e por não controlarem o *ratio* dos seus usuários; além de não ser, geralmente, especializados em conteúdos específicos e trabalharem em termos mais genéricos, abrangendo várias categorias e também não serem meio de interações sociais, consequentemente, não formando laços nem fracos ou fortes.

A partir da análise conceitual-teórica das definições do termo “comunidade” e do estabelecimento das mesmas nas configurações de agrupamentos mediados por computadores, se torna possível concluir a existência de interações sociais de cunho utópico e contemporâneos nas formas comunitárias estabelecidas nas congregações formadas nas plataformas fechadas de *torrent*.

3. Streaming: Estrutura. Mercado e Plataformas de Nicho

No subcapítulo 3.1, a pesquisa desenvolverá as questões técnicas que envolvem a estrutura do modelo de consumo via *streaming*. Desde a sua arquitetura, compreendendo sua evolução, até os protocolos e *codecs* que o alicerçam como futuro do consumo audiovisual. No subcapítulo 3.2, a pesquisa se concentrará no conceito de Cauda Longa apresentada por Chris Anderson, analisando a fragmentação do mercado de massa em mercado de nichos e trabalhando a interseccionalidade entre a tecnologia *streaming* e essa nova dinâmica. No subcapítulo 3.3, a dissertação analisará o uso da tecnologia *streaming* na potencialização dos circuitos informais e na construção de novos imaginários.

3.1 Streaming: Arquitetura e funcionalidades

Ao longo dos últimos anos, tem-se desenhado um novo paradigma no que se trata do consumo audiovisual. Se antes o espectador era um agente passivo na dinâmica da distribuição do conteúdo, a internet 2.0 o deu certa independência e possibilidade de escolha do como, quando e onde esse consumo será feito e se será feito.

Ocorre, nesse novo sistema, uma ruptura com um modelo que funcionava numa disposição fixa e genérica, abrindo espaço para estrutura flexível, adaptável e de acordo com as demandas dos seus consumidores. O modelo *Over-the-top (OTT)* ressignifica as formas de acesso ao produto audiovisual em sua base: no que se refere a produção e distribuição, ocorre um encurtamento entre essas áreas, podendo o produtor também assumir o papel de distribuidor da obra e, no que se ao consumidor, ocorre uma abertura a uma gama de conteúdos audiovisuais que superam as barreiras da distribuição tradicional.

Numa ferramenta de vídeo OTT, o conteúdo é transmitido por *streaming* (tecnologia de exibição online), ou seja, é recebido e exibido simultaneamente, contando com uma pequena margem de intervalo entre as etapas para prevenir possíveis oscilações na velocidade da rede. Sem a necessidade de fazer *download*, dado que, na medida que a informação é recebida pela máquina (PC, tablet, mobile)

é de imediato transmitida, tem sua qualidade de transmissão diretamente ligada ao ritmo e velocidade da banda larga do usuário.

Pressupondo uma sincronicidade entre a entrega e a recepção, o streaming conta na sua estrutura com uma região de memória física que armazena temporariamente os ficheiros descarregados, o *buffer*. Assim, após a exibição completa do *streaming*, o material que está salvo na *memória RAM*, é apagado.

No que se refere ao impacto desse novo meio de difusão na indústria audiovisual, nasce uma nova ecologia das telas e um novo formato de recepção dos conteúdos por parte do público. Segundo o relatório CISCO, em 2015, o consumo de video online foi responsável por 64% do tráfego de internet no mundo. Em 2019, alcançará quatro quintos do tráfego mundial e, no caso do EUA, 85% do tráfego do país.

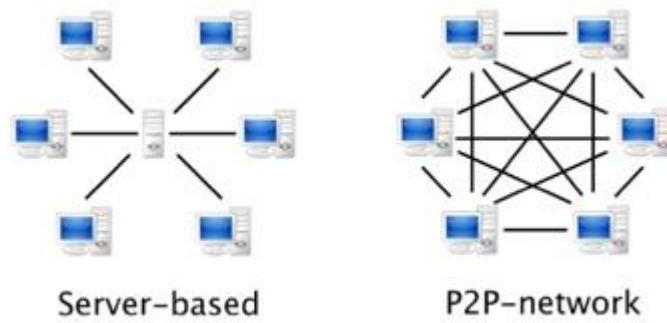
3.1.1 Arquitetura de Rede – *Streaming*

Na base da tecnologia *Streaming* se encontra 3 arquiteturas que possibilitam a dinâmica necessária para que as transmissões ocorram de forma linear e com o mínimo de flutuações decorrentes da largura da banda larga. A *P2P*, mesma rede base do *torrent*, a *CDN* e junção das duas *CDN-P2P*.

- *P2P (peer to peer)*

Como explicado no capítulo anterior, o sistema P2P funciona sem um servidor central, tornando cada utilizador (*peer*) em cliente e servidor no momento em que o mesmo compartilha serviços, dados ou ficheiros. Contudo esse sistema apresenta falhas que interferem diretamente na qualidade das transmissões. Como a velocidade do acesso aos conteúdos desse sistema está ligada ao número de servidores que compartilham o conteúdo, a oscilação nos números de entrada e saída de clientes deterioram a largura da banda disponível, tornando a qualidade do streaming precária.

Figura 17: Arquitetura P2P



Fonte: IMG, 2012.

- *CDN (Content Distribution Networks)*

De acordo com Fuller (2014, p. 31), as arquiteturas CDN podem ser divididas em três categorias: as que entregam conteúdos gerais de vídeo, as que entregam vídeos pré-gravados e as que transmitem vídeo ao vivo. Utilizando do serviço de *adaptive streaming*⁶⁶, é o mecanismo mais utilizado para a distribuição de conteúdo na internet. Permite uma distribuição de forma mais rápida para um grande número de utilizadores a partir de um sistema de duplicação de informação por meio de vários servidores distribuídos geograficamente e que direcionam o conteúdo a partir do servidor mais próximo. Esse modo, mesmo otimizando a velocidade de acesso aos conteúdos pretendidos, tem em sua base um grande número de servidores, que impacta diretamente no custo do sistema e uma má qualidade de transmissão para o cliente.

⁶⁶ Adaptive Streaming permite que o mesmo streaming tenha diferentes níveis de qualidade e o acesso a melhor reprodução está diretamente ligada a banda larga do usuário.

Figura 18: Arquitetura CDN

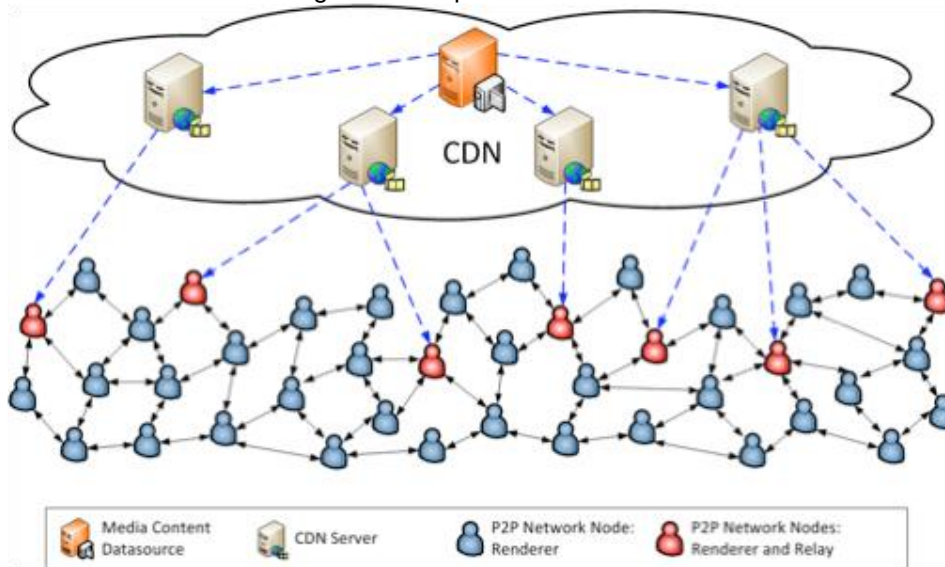


Fonte: IMG, 2012.

- *CDN-P2P*

Na intenção de sanar os problemas apresentados nas arquiteturas citadas acima, o junção da *CDN* e da *P2P* intenciona uma maior eficiência na qualidade da transmissão. O foco se concentra no tratamento da estabilidade do P2P e na diminuição de hardwares das redes *CDN*.

Figura 19: Arquitetura CDN-P2P



Fonte: IMG, 2012.

O *streaming* só é possível a partir da comunicação em vários níveis de diferentes componentes de um *software*. Na arquitetura de uma rede básica de *streaming*, três são os componentes:

- *Encoder/ Broadcaster*: Software que converte o conteúdo de áudio e vídeo nos formatos que podem ser distribuídos via *streaming*. As dinâmicas de compressão podem ser *Scalable* ou *Non-scalable*. Sendo a *Scalable* capaz de se adequar as flutuações da largura de banda da internet.
- *Servidores Streaming*: O software responsável por distribuir os conteúdos para os usuários. O servidor funciona a partir do pedido dos utilizadores. Quando recebe um pedido, o servidor procura a informação pedida e, se existir no caminho indicado, o servidor faz *stream* através de *streams RTP*.
- *Player*: O software que permite aos usuários consumirem os arquivos multimídia. O *player* decodifica o sinal *streaming* vindo do *Servidor Media* via Internet.

A partir dos protocolos, *codecs* e formatos de arquivo essa comunicação entre os componentes ocorre. O protocolo definindo as regras da forma como os dados serão trocados entre os componentes, os *codecs* codificando e decodificando os dados contidos nos arquivos e o formato de arquivo padronizando o modo em que esses dados serão trocados,

3.1.1.1 Protocolo

Os primeiros protocolos utilizados nas arquiteturas de rede do sistema streaming foram o *RTP* e *RTSP*, mas logo o *HTTP live streaming* assumiu a base da dinâmica. Baseado no protocolo HTTP outros protocolos foram surgindo: *HLS* possibilita envio de áudio e vídeo através do *HTTP* e suporta conteúdos em consumo direto (*on demand*); *Smooth Streaming*, que, a partir do *buffer* reduzido, garante um consumo via *streaming* com maior tempo de arranque; *Adobe HDS* que possibilita o acesso ao vídeo com um taxa de transmissão de bits adaptável; o *MPEG DASH*, fruto da junção das melhores características dos outros protocolos, já intenciona ser um uma formato universal para a arquitetura do streaming.

O *HTTP live streaming* é

um protocolo para fluxos de áudio e vídeo sobre *HTTP* que dispensa o uso de soluções elaboradas para servir conteúdo aos clientes, necessitando somente de um servidor *HTTP* comum, capaz de servir conteúdo sob

demanda e em tempo real com criptografia e autenticação opcionais. (Alencar, 2017)

Nesse protocolo, que dispõe do *adaptive streaming*, o cliente, através do seu programa de reprodução, indica ao servidor os fragmentos que por ele devem ser enviados e quando deverá fazê-lo. Pelo lado do servidor, depois de contactado pelo programa do utilizador, envia um ficheiro *metadata*, denominado de *manifest*, com os fragmentos solicitados.

Esse protocolo também está sujeito às oscilações da largura da banda que afetam diretamente a qualidade da transmissão, contudo é o protocolo que tem como principal vantagem o funcionamento em todos os equipamentos que conseguem se conectar à internet, desde que suportem o protocolo *OTT* associado.

3.1.1.2 Codecs

Através dos *codecs* que os conteúdos de áudio e vídeo são comprimidos/descomprimidos de maneira que chegue ao utilizador um conteúdo com qualidade semelhante ou com o mínimo de perda qualitativa em relação ao arquivo original.

- *H.264/AVC*

É o mais utilizado na gravação, compressão e distribuição de vídeo. Funciona produzindo pequenos ficheiros de alta qualidade e são compatíveis com *YouTube*, *HTML 5* e *Adobe Flash*.

- *MP3*

Um dos primeiros tipos de compressão de áudio com perdas praticamente imperceptíveis ao ouvido humano.

- *ACC*

Surgiu para substituir o *MP3*, superando-o em maior qualidade áudio e maior poder de compactação.

- *H.265/HEVC*

Desenvolvido como sucessor do *H.264/AVC*. Segundo Fuller (2012, p.65),

O desenvolvimento deste *codec* de compressão de vídeo teve como objetivo obter o dobro da eficiência de compressão do seu antecessor (*H.264/AVC*). Isto é, para um nível de qualidade visual semelhante, quando comparado ao *H.264*, o *HEVC* deve conseguir obter metade do tamanho (metade da taxa de bits) ou, para a mesma taxa de bits, o *HEVC* deve ter maior qualidade visual. (2012, p.65)

3.1.1.3 Formatos de Arquivo

Os *players* costumam executar formatos específicos de arquivos, dentre os vários tipos de extensão, três são as mais utilizadas:

- *ASF*: Formato de arquivo de propriedade da Microsoft que executa vídeo digital via *streaming*. No arquivo *AFS*, o conteúdo de áudios e/vídeos são compactados a partir de vários *codecs* e são reproduzidos através do serviço de *Windows Streaming Player*. (WINDOWS, 2018)
- *MOV*: Executado pelo programa *quicktime*, essa extensão é criação da Apple e é o formato utilizado para transmissões em *streaming* dos aparelhos da marca. “A Apple Computer desenvolveu o formato de arquivo *QuickTime* para criar, editar, publicar e exibir arquivos multimídia. O formato *QuickTime* pode conter vídeo, animação, imagens e conteúdo 3D e de realidade virtual. (APPLE, 2018)
- *MP4* ou *MPEG-4*: é uma especificação da *International Standards Organization (ISO)* que abrange muitos aspectos da apresentação multimídia, incluindo compactação, criação e entrega. (WINDOWS, 2018). A maioria dos dispositivos portáteis, computadores e consoles de jogos reproduzem formatos *MP4* sem requerem *plug-ins* adicionais.

3.1.2 Live Streaming e On Demand

Junto a inserção do streaming na dinâmica de exibição audiovisual, surgiram termos e funcionalidades atribuídos a tecnologia que se fazem necessário categorizar e conceituar. As possibilidades de consumo do streaming são duas: Ao vivo (*live streaming*) ou sob demanda (*Streaming On demand*).

No *live streaming* - forma mais utilizada por canais de esportes nas transmissões simultâneas dos jogos, na transmissão de eventos e palestras - o usuário tem acesso simultâneo ao conteúdo transmitido ao vivo. Essa modalidade de consumo é encontrada em aplicativos sociais mobile (*snapchat, periscope e instagram*⁶⁷), em redes sociais com funcionalidade *live streaming* (*facebook, twitter, YouTube*) e em aplicativos como *Hangout e Skype*.

No que se refere a *On Demand*, diferentemente do *live streaming*, que tem hora e dia de consumo fixadas pela programação linear, a flexibilidade do acesso ao conteúdo está de acordo com as demandas do usuário. Os consumidores, no caso das plataformas sob demanda, estão mais propensos a controlar a programação do que assistem e a decidir como e quando consumir os produtos disponíveis. (LIMA, 2013).

Funcionando de forma similar aos meios tradicionais de distribuição. os conteúdos são adquiridos pelas plataformas *On Demand* por um determinado período de tempo e tem sua exploração nas janelas a partir da demanda que o produto gera⁶⁸. Sendo essa demanda maior do que esperado, novas negociações são refeitas, podendo alongar o consumo da obra na plataforma e adicionando outras telas de acesso.

Atualmente, várias são as empresas que oferecem como principal serviço a distribuição de conteúdo online. Para a manutenção das plataformas, oferecimento de novos títulos mensais, aprimoramento da tecnologia e, no caso das principais plataformas, produção de conteúdos originais, modelos comerciais foram estabelecidos:

- *SVOD*: Conteúdo Disponibilizado mediante pagamento de uma assinatura e com consumo livre permitido dentro das janelas e dispositivos acordados. Exemplo: *Netflix, YouTube Red*.
- *SVOD linear*. O serviço conta com a oferta de componentes da programação linear dos canais e conteúdos sob demanda. Sendo possível rever conteúdos atuais ou antigos e conteúdos exclusivos da plataforma. Exemplo: *Telecine play, Globosat, Sky Online*.

⁶⁷ Ainda que exista acesso via computador, a funcionalidade live só é possível via mobile.

⁶⁸ Como no caso do Netflix, nem todas as obras estão disponíveis para consumo offline e mobile.

- *TVOD*: Conteúdo disponibilizado para aluguel e com consumo permitido num intervalo de tempo curto (até 48 horas) ou aquisição permanente. Exemplo: *Itunes e Amazon*.
- *FVOD*: Conteúdo disponibilizado gratuitamente e com renda obtida através de anúncios comerciais durante as exibições. Exemplo: *YouTube, DramaFever*.
- *NVOD*: Conteúdo anunciado durante intervalos da programação linear⁶⁹ e que, mediante pagamento, pode ser consumido na hora e dia que o consumidor preferir.
- *Quasi VOD*: Com mesma dinâmica do *NVOD*, tem como diferença um número mínimo de assinantes para que a exibição seja garantida.

Por fim, neste subcapítulo, apresentamos os componentes necessários para a reprodução de conteúdos a partir da tecnologia de exibição online *streaming*, considerando também suas funcionalidades nas novas possibilidades de consumo audiovisual. A partir desse entendimento, podemos desenvolver o conceito de Cauda Longa e a aplicação das duas formulações na nova dinâmica de distribuição audiovisual.

3.2 Cauda Longa: Do mercado de massa para o Mercado de Nicho

Se a dinâmica de consumo do Sistema Tradicional e formal de Distribuição Audiovisual tinha em seu epicentro a sala de cinema, com a entrada da internet nesse processo, ocorre a total desconstrução da imobilidade que existia na ordem das janelas de exibição. A sala de cinema, janela de maior rendimento para os produtores e meio de impulsionamento dos filmes nas próximas janelas (*home vídeo*, canais abertos e fechados de televisão), mantém-se como principal tela de consumo e retorno financeiro, mas perde a exclusividade inicial de exibição.

A lógica de consumo, como previu Chris Anderson no seu livro *A Cauda Longa - Do mercado de massa para o mercado de nicho*⁷⁰, foi totalmente modificada com a internet e as possibilidades de se produzir e distribuir produtos dados por ela.

⁶⁹ Programação diária dos canais de televisão.

⁷⁰ Lançado em 2006.

Se o consumo dos filmes se limitava a espaços físicos e a *blockbusters*⁷¹, o espaço virtual surge com uma infinidade de títulos e formas de consumo.

Como explanado no segundo capítulo dessa pesquisa, se for considerar apenas dados sobre o consumo cinematográfico no Brasil em salas de cinema, torna-se possível compreender a internet e sua instância democratizadora na distribuição desses bens culturais. Como já apresentado, segundo a OCA⁷², em 2016, apenas 6,9% (2017, p.15)⁷³ dos municípios brasileiros possuíam salas de cinema, sendo que 54,60% (2017, p.23)⁷⁴ dessas salas estavam concentradas na região sudeste do país.

No que refere as limitações dos títulos que chegam a ser distribuídos nessas telas, a questão está na concentração das vias formais de circulação que estão sob total controle das *majors* hollywoodianas. As grandes produtoras ainda influenciam o mercado ditando quais filmes são vistos, onde, quando, por quem (CRISP, 2016, p.64) e o mercado, que responde a uma lógica capitalista, perpetua essa dinâmica de distribuição de filmes com maior garantia de retorno financeiro.

A introdução da internet nessa dinâmica modifica totalmente os paradigmas da distribuição e exibição audiovisual mundial, fragmentando o mercado, fomentando novas janelas e desconstruindo padrões estilísticos e discursivos. Segundo Anderson,

O principal efeito de toda essa conectividade é acesso ilimitado e sem restrições a culturas e conteúdos de todas as espécies, desde a tendência dominante até os veios mais remotos dos movimentos subterrâneos. (ANDERSON, 2006, p.3)

Se a indústria do entretenimento era baseada em produtos “arrasa-quarteirão” ou *hits*⁷⁵, com a internet a dinâmica passa a se concentrar nos produtos de nicho. O mercado se fragmenta e o consumidor passa a ter acesso e exigir variedade desses meios. A esse fenômeno, Chris Anderson aplica a teoria da Cauda Longa. De acordo com o autor (ANDERSON, 2006, p.50), ocorre um

⁷¹ Filmes de sucesso entre as massas.

⁷² Observatório Brasileiro de Cinema e Audiovisual.

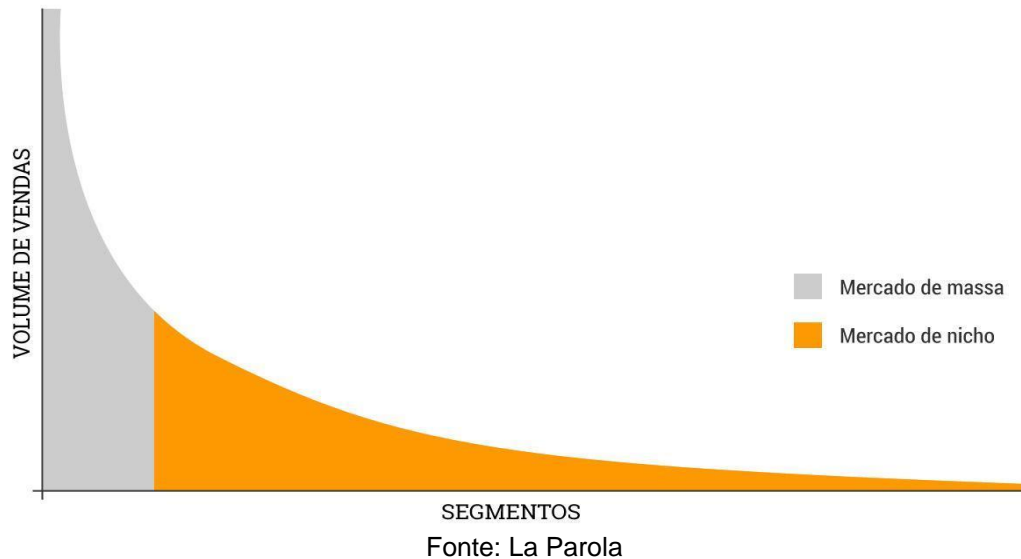
⁷³ Informe Anual de Distribuição em Salas de 2016

⁷⁴ Informe Anual de Distribuição em Salas de 2016

⁷⁵ Produtos de sucesso entre as massas.

afastamento da cultura e da economia do mercado de hits e avanço das mesmas em direção a uma grande quantidade de nichos (Gráfico 2)

Gráfico2: Cauda Longa



No gráfico, à direita se concentra os produtos com melhor resultado de venda (*hits, blockbusters*) e a partir desse topo se forma uma curva em descida contínua que representa os produtos de nicho. De menor resultado econômico, esses produtos apresentam uma presença constante e infinita no eixo dos segmentos, variedade essa não pertencente ao mercado de massa.

No que se refere a desconstrução de padrões estilísticos e discursivos, a internet, ao democratizar o acesso e as possibilidades de criação, potencializou seu usuário ao papel de produtor. Nessa popularização dos meios de fazer e distribuir, surge uma variedade de discursos que impactam diretamente a construção de novas culturas e imaginários, gerando também a criação de micro comunidades que conservam e dão prosseguimento a tudo que foi aprendido e produzido. Se Hollywood, por meio da sua indústria de entretenimento, ditou durante décadas até nossa percepção sobre nossa própria cultura (ANDERSON, 2006, p.1), com a abertura desses novos diálogos e variedades de olhares são estabelecidos.

Para o estabelecimento contínuo da cauda longa, são necessárias três forças: a democratização da produção, a democratização da distribuição e a ligação entre força e demanda. Na democratização da produção, o foco está no barateamento dos custos de produção e aumento das produções de nicho; na democratização de distribuição, a força age na redução dos custos de consumo e

no maior acesso aos nichos; e na força da ligação entre força e demanda está a responsabilidade de deslocar os negócios dos hits para os nichos e gerar demanda.

Na democratização da Produção, Chris Anderson defende que quanto maior for a oferta de bens, maior é a infinitude da cauda. Para que a produção seja maior, o autor propõe a fomentação do amadorismo na criação de conteúdos.

A oferta de produtos é o que atrai o público: quanto mais se tem a oferecer mais mercados potenciais você conquistará. Esses mercados podem ser pequenos, mas a soma do retorno desses mercados é significativa. (MORAES E SILVA JR, 2009, p. 6)

No caso do cinema, a popularização das ferramentas para criação é necessária. O acesso a câmeras digitais e a programas de edição potencializam esse consumidor passivo em produtor ativo e democratizam o estúdio (ANDERSON, 2006, p.60-61). Nesse fenômeno de transição do consumismo para o *produccionismo participativo*⁷⁶, ocorre a descentralização da “economia de consumo” do domínio dos produtores para as mãos dos consumidores, que, agora, também produz e detém uma parcela significativa do mercado.

Na democratização da Distribuição, a força age no escoamento do que é produzido a partir desse usuário produtor. Se o computador possibilitou todos a produzir, a internet entra na dinâmica para operar no gargalo da distribuição e, conseqüentemente, potencializar novamente o usuário, que começa a produzir, ao papel de distribuidor.

Se na base da Distribuição Tradicional a indústria se sustenta na tríade produção, distribuição e exibição, nesse novo espaço os papéis se encurtam. O usuário é produtor e distribuidor ao mesmo tempo, e os custos do processo de produção até o acesso do público são reduzidos.

Do que se refere ao acesso do público, a democratização da distribuição modifica os dois mercados, o de massa e o de nicho. Com a digitalização das salas de cinema, ocorre um barateamento dos modos de escoamento das obras de massa e as mesmas passam a ser distribuídas via satélite ou até mesmo via banda larga e sem os impedimentos das barreiras geográficas. No caso do cinema de nicho, possibilitou uma distribuição que antes era inexistente. Aos filmes que

⁷⁶ Termo alcunhado por Doc Searls.

conseguiam ser produzidos, restavam, dentro de um gargalo controlado pelas majors, espaços restritos para sua exibição.

Outro ponto desenvolvido por Chris Anderson, é a redução dos custos em todos os estágios da distribuição, principalmente a digitalização completa dos acervos. No cinema, a distribuição digital, para cinemas e outras janelas, eliminaria e reduziria gastos da produção física das obras.

A última força é a mais importante na dinâmica da cauda longa, se a primeira democratiza a produção e a segunda a distribuição é a terceira que faz o público conhecer o conteúdo produzido. Diferentemente das *majors*, que investem grandes valores em publicidade, o mercado de nicho investe na internet a divulgação e viralização⁷⁷ dos seus filmes.

Se a formação de gostos estava concentrada nas propagandas e entidades ligadas a obra, no mercado de nicho a construção de preferências está diretamente associada a identificação do público com o público que anda consumindo os filmes. Segundo Anderson, as pessoas começam a confiar em pessoas iguais a elas e as mensagens vindas de cima para baixo, das produtoras para os consumidores, perdem força para as mensagens vindas de baixo, do próprio espectador. (ANDERSON, 2006, p.97)

A publicidade passa ser mais efetiva quando trabalhadas em comunidades, blogs e sites que giram em torno de um gosto em comum. Será o próprio público, a partir do boca-a-boca, que irá propagar o produto dentro do nicho.

Outro meio usado nesse processo da Cauda Longa são os filtros, que a partir do seu perfil de consumo, peneira dentre os conteúdos disponíveis os que mais se encaixam no seu gosto. No caso da *Netflix*, são os filtros que criam demandas para os filmes antigos ou desconhecidos que compõem o catálogo da empresa.

Nos mercados de Cauda Longa de hoje, o principal efeito dos filtros é ajudar as pessoas a se deslocar do mundo que conhecem (hits) para o mundo que não conhecem (nichos) em veículos que sejam ao mesmo tempo confortáveis e ajustados sob medida às suas preferências. (ANDERSON, 2006, p.107)

⁷⁷ Termo usual da internet que designa a ação de fazer com que algo se espalhe rapidamente, semelhante ao efeito viral.

No primeiro subcapítulo, a pesquisa desenvolveu as funcionalidades e a constituição da tecnologia streaming e no segundo subcapítulo apresentou a teoria de cauda longa e, principalmente, como a internet introduz ao mercado uma instância democratizadora ao dar espaço para que os cinemas de nichos fossem acessados. A partir dessa conectividade e das tecnologias provenientes dela, as formas de se produzir e distribuir foram modificadas e, conseqüentemente, novos imaginários foram constituídos, impactando diretamente na formação cultural de uma nova geração e nas formas de se propagar esses bens culturais.

3.3 Plataformas de *Streaming* e a Democratização dos Nichos

As plataformas de *Streaming* se diversificam enquanto sua natureza, definida pelos modelos comerciais adotados e enquanto os títulos e os mercados que respondem. No que se refere a sua natureza, as plataformas podem se apresentar como abertas, fechadas ou híbridas.

As abertas, como *Popcorn Time*, têm gratuidade no seu acesso, mas garantem suas receitas nas interrupções publicitárias que ocorrem durante a reprodução dos filmes ou em espaços específicos nas plataformas (modelo *FVOD*). Nas fechadas (*Netflix, Hulu, Amazon*), o conteúdo só é disponibilizado a partir do pagamento mensal ou anual de uma assinatura (modelo *SVOD*). As híbridas utilizam os dois modelos, *FVOD* e *SVOD*, no qual o usuário tem acesso gratuito e limitado ao catálogo da plataforma e durante as exibições consomem anúncios comerciais ou, mediante o pagamento, acessam de forma ilimitada e sem interrupções o acervo do site.

Quanto aos títulos que constituem os catálogos e os mercados o qual eles respondem, as plataformas se fragmentam em três possibilidades: exibição de filmes das grandes produtoras ou de grande inserção no mercado, exibição de filmes de nicho (podendo ser de gênero, temáticos, sociais) e ou de catálogo híbrido (disponibilizando filmes antigos, lançamentos, *blockbusters*, independentes e de nicho). No primeiro caso, plataformas como *Popcorn Time*; na segunda, *Snag Films* e *DramaFever*; e na terceira, *Netflix* e *Hulu*. Partindo do princípio que a pesquisa se propõe analisar as mudanças no paradigma da distribuição audiovisual a partir da introdução da internet na dinâmica, este subcapítulo tem como foco iniciativas que

envolvem plataformas que distribuem obras que por sua natureza nichada não circulam nas vias formais e que, ao encontrarem espaço no meio virtual, provocam impactos culturais e a construção de novos imaginários.

3.3.1 Plataformas Indexadoras Colaborativas

Essas plataformas se caracterizam por funcionarem essencialmente como comunidades. Munidas de estatuto interno e com moderadores, se estruturam como fóruns/vitrines, contendo espaços para submissão de obras, áreas de indicação e espaços para discussão.

3.3.1.1 Afroflix

Segundo a apresentação disponível na plataforma, AFROFLIX é

[...] uma plataforma colaborativa que disponibiliza conteúdos audiovisuais online com uma condição: aqui no AFROFLIX você encontra produções com, pelo menos, uma área de atuação técnica/artística assinada por uma pessoa negra. São filmes, séries, web séries, programas diversos, vlogs e clipes que são produzidos OU escritos OU dirigidos OU protagonizados por pessoas negras. (Afroflix, 2015)

Para participar do catálogo da plataforma são exigidos apenas dois critérios: uma pessoa negra listada na ficha técnica da obra e considerações técnicas audiovisuais, desde o roteiro ao teor experimental criativo do filme. Não existe limitações ou obrigações quanto aos assuntos abordados nas produções, a não abordagem de questões étnico-raciais não são considerados fatores excludentes no processo de curadoria, mas os produtos são avaliados também no que se refere a afirmação de estereótipos.

Yasmin Thayná, idealizadora do projeto, afirma em entrevista ao Portal EBC:

Nosso objetivo é gerar mais visibilidade para esses realizadores, porque de alguma forma a gente está silenciado, escondido no Brasil, então o Afroflix cria essa referência para a gente saber que há um monte de cineastas negros, mulheres. A gente precisava criar essa plataforma para saber que eles existem" (THAYNÁ, 2016)

E ao site de notícias Brasil de Fato, a mesma defende

Tem gente disputando esse campo da imagem que media nossas relações. A imagem é muito poderosa. É o que faz você acreditar nas coisas, dita o seu gosto. Então, é muito importante produzir narrativas alternativas àquelas que colocam o negro o tempo todo como bandido ou empregada doméstica. Essas produções do Afroflix tentam produzir outros sentidos. As características principais das produções é a desconstrução da narrativa clássica, da visão que se tem sobre o negro". (THAYNÁ, 2016)

O catálogo foi se formando a partir da vontade dos próprios produtores de disponibilizar e fazer circular os filmes, mas também de indicações dos próprios espectadores. Na plataforma, o público encontra uma área específica para sugestões de conteúdos audiovisuais, onde indicam por meio de links, formas de acesso da plataforma aos produtores das obras.

Figura 20: Ficha de Indicação de Produções - Afroflix



Faça sua indicação!

O AFROFLIX é uma plataforma colaborativa que disponibiliza filmes, programas, vlogs e séries produzidos, escritos, dirigidos ou protagonizados por pessoas negras. Isso quer dizer que você pode indicar conteúdos que você gostaria de assistir na plataforma, mas, com uma condição: os conteúdos devem ter, no mínimo, UMA área técnica/artística assinada por, pelo menos, UMA pessoa negra.

***Obrigatório**

Qual é o nome do filme/série/programa? *

Sua resposta

É filme, série, programa, vlog? *

Sua resposta

Qual o link para assistir o filme/série/programa/vlog? *
ex: youtube, vimeo etc

Sua resposta

País *

Sua resposta

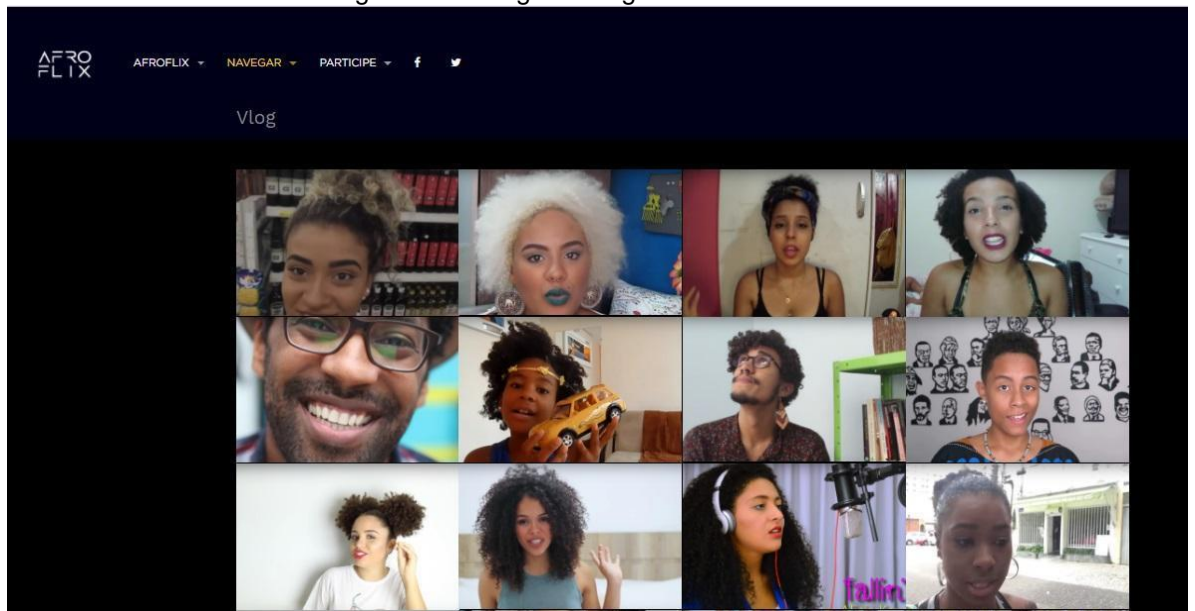
Você tem contato de alguém da equipe? Se sim, pode nos passar? *

Sua resposta

Fonte: Afroflix, 2018

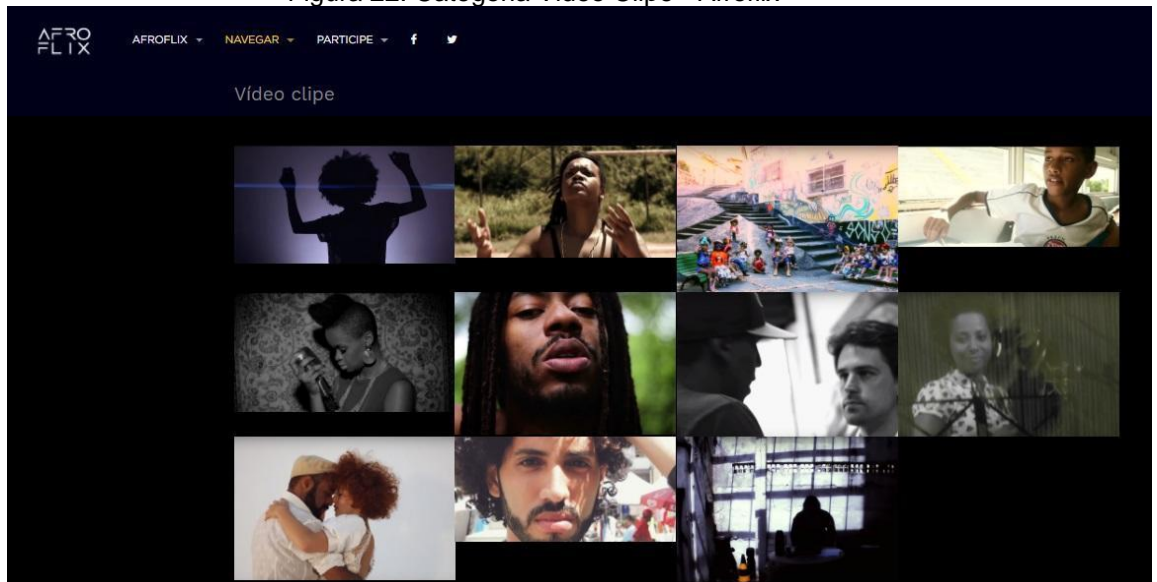
Em relação aos filmes disponíveis, todos estão organizados, sendo curta ou longa, nas seguintes categorias: Documentário, experimental, ficção, fic/doc, programa, série, videoclipe, vlog. No catálogo é possível encontrar programas com discussões sobre tendências da moda e do empreendedorismo negro (futuregang tv), canais do *YouTube* com foco em militância e beleza negra (Canal De Pretas, Rayza Nicácio, Afros e afins), de temática *LGBT* (Canal Muro Pequeno) e videoclipes feitos por artistas negros ou de artistas negros (Tassia Reis, Thiago Elniño).

Figura 21: Categoria Vlog - Afroflix



Fonte: Afroflix, 2018

Figura 22: Categoria Video Clipe - Afroflix



Fonte: Afroflix, 2018

Ainda que use o sufixo “flix”, recorrente em nomes de plataformas de streaming, a Afroflix funciona em outra dinâmica. Na plataforma não há filmes armazenados, apenas redirecionamento para os espaços originais onde esses filmes estão disponibilizados (YouTube, vimeo ou site das obras). Sobre a dinâmica da plataforma, Yasmin Thayná, em entrevista ao site de notícias Brasil de Fato,

explica: "A gente não baixa o vídeo. Não gera visualizações para nós. Todo play que é dado vai para o próprio realizador." (BRASIL DE FATO, 2016)⁷⁸

A afroflix surge nesta nova ecologia de telas para se estabelecer quanto um canal de concentração, organização e referência do cinema produzido por negros, para negro e sobre negros. Cria-se numa plataforma dessas, espaços para a propagação de novas ideias, quebras de pensamentos institucionalizados, pontes para a representatividade do corpo negro e a construção de potencialidades desde o conteúdo compartilhado como o público que o consome, estendendo à arte seu viés de militância.

3.3.1.2 VideoCamp

Plataforma de Indexação como a Afroflix, o objetivo da Video Camp é circular filmes transformadores e que impactem seus espectadores a ponto de torná-los agentes ativos nas mudanças necessárias do mundo. Na plataforma, o audiovisual é trabalhado como meio de engajamento e tomada de ação.

Figura 23: Objetivo do Audiovisual na Plataforma Video Camp



Fonte: Videocamp

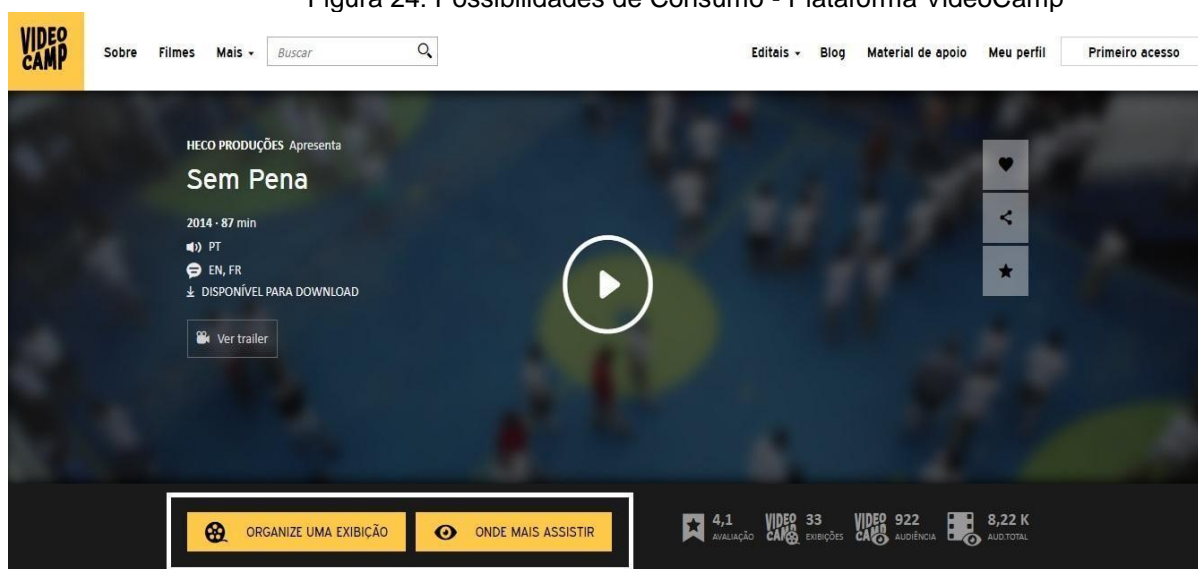
Categorizados a partir do tema (educação, saúde pública, religião, saneamento básico, economia, sexualidade, zonas de conflito), idade mínima recomendada, idade máxima, país, forma de acesso (disponíveis de forma gratuita,

⁷⁸ Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2016/05/20/afroflix-reune-100-filmes-que-rompem-narrativa-estereotipada-sobre-populacao-negra/>. Acesso em: 21 de fev de 2018.

em aplicativos *OTT* pagos ou tornando-se exibidor) e categorias (documentário, animação, ficção), a plataforma se configura a partir da relevância dos assuntos tratados nas produções e do poder que as mesmas têm em inspirar e fazer movimentar o espectador.

Intermediário na relação produtor e espectador, a plataforma se coloca no papel de conexão entre esse filme que precisa ser visto e o espectador que precisa ser impactado. No que se refere ao funcionamento técnico do site, são apresentadas duas possibilidades de consumo dos vídeos: redirecionamento ao filme já disponível na internet e por marcação de exibição pública.

Figura 24: Possibilidades de Consumo - Plataforma VideoCamp



Fonte: Video Camp, 2018.

No caso de redirecionamento, na própria plataforma o espectador navega pelo catálogo de filmes disponíveis. Em relação aos filmes possíveis apenas para exibições públicas, a plataforma entende esse espectador também como agente transformador de outras pessoas e dos espaços que frequentam (bairro, escola, faculdade), percebendo cada indivíduo da comunidade VideoCamp como potencializador do outro como agente de ação.

Para marcação dessas sessões públicas, o espectador, agora exibidor, precisa ser educador, uma ONG ou empresa e solicitar, a partir dos filmes disponíveis para esse tipo de exibição, a reprodução do filme na hora e dia do evento que está organizando. Precisando só depois informar a quantidade de espectadores, uma foto da exibição e um relato sobre o evento para que os produtores do filme tenham acesso ao feedback das exibições.

Alinhados com movimentos sociais, coletivos e organizações da sociedade civil, a VideoCamp pensa meios alternativos de circulação (organização de debates, rodas de conversa e mobilizações) para que esses filmes que, na sua grande maioria, não veiculados nas grandes janelas, cheguem a alguém e o engaje de alguma forma. Interessa impactar esse primeiro indivíduo e torná-lo capacitador de outros indivíduos.

Como defendido pela plataforma

Reunimos aqui uma audiência interessada, crítica, atenta e com vontade de agir. Do outro lado, filmes que emocionam, impactam, põem o dedo na ferida e apontam caminhos. Trata-se de uma forma alternativa de distribuição – a distribuição que busca o impacto –, e funciona tanto para o produtor do filme, que aumenta o público da sua obra, quanto para o espectador, que acessa um conteúdo de qualidade e amplia sua visão de mundo. (Videocamp, 2018)

3.3.2 Cinematecas Online

Os espaços de consumo de cinema se diversificaram ao longo do tempo. Se no final do século XVIII as exhibições ocorriam em meio a espetáculos circenses, vaudevilles, espaços comerciais e ambiente improvisados. Hoje o consumo existe para além das salas multiplex ou circuitos alternativos, podendo ser acessado também no ambiente doméstico.

Utilizando redes de compartilhamento – P2P –, Redes de Streaming e virtualização dos acervos físicos de cinematecas, novas sociabilidades e imaginários surgiram em torno das novas dinâmicas de distribuição e exibição fílmica que foram estabelecidas. Para além do espaço de consumo, o espectador está exposto a um meio de grandes cinematografias, trocas fílmicas, intercâmbios fílmicos culturais para além das fronteiras nacionais e com acessibilidade real ao que foi e é produzido cinematograficamente interna e externamente.

Nesse novo processo, a internet, ainda que saliente a desconstrução do espaço ideal do consumo fílmico (arquétipo da base da cinefília), perpetua e torna alcançáveis as finalidades iniciais da concepção das primeiras cinematecas físicas: difusão e conservação. Inicialmente, as cinematecas envolviam a criação de um grupo de pesquisa que se propunha a prospectar filmes, o armazenamento do material original e a feitura de cópias deles, a criação de arquivos de não-filmes (biblioteca, acervo fotográfico, cartazes) e uma sala de repertório para o arquivo

(Correa, Junior. 2007). Esse espaço ficaria responsável pela construção e preservação de uma memória imagética dos tempos. Fausto Douglas Correa Júnior em sua dissertação salienta a importância do espaço:

Uma cinemateca é um arquivo, mas não é um arquivo qualquer. Trata-se de uma mistura de arquivo, museu e escola. Uma cinemateca preserva o patrimônio para difundi-lo, por meio de exposições, cursos, publicações, etc. Historicizando o passado para compreender o presente e vice-versa. (Junior, 2007, p.38)

E complementa:

O objetivo era historicizar as obras e educar o espectador, formando assim, um público capaz de reconhecer e analisar com perspectiva histórica e estética aquilo que via na tela, e assim pensar criticamente o passado e seu próprio presente. Era preciso, na visão desses intelectuais, criar novas possibilidades para a utilização política e cultural do cinema, libertando o espectador do seu mero *culto da distração*. (Junior, 2007, p.39)

As demandas que cerniam o ideal de cinemateca, se prolongaram até hoje. O trabalho na conservação das produções fílmicas e essa maior atenção aos arquivos fílmicos, que também são históricos, ainda ocorrem nas instituições. Os espaços, talvez os únicos aptos a exibirem obras audiovisuais em 8, 16 e 35mm, tentam difundir esses arquivos entre espectadores, mas até sua estrutura – considerando o formato do material fílmico, a limitação da quantidade de salas das instituições e a restrição territorial – dificulta o processo.

Em relação a restrição ao acesso, nota-se que as cinematecas, apesar de terem em seu âmago a propagação do conhecimento fílmico em grande escala, ainda se concentram apenas em grandes metrópoles: no Brasil, por exemplo, a presença de cinematecas ou instituições com acervos fílmicos ocorre em poucos estados, com concentração em São Paulo, e ainda que exista o investimento em mostras paralelas ao redor do país, o foco ainda cai sob centros populacionais.

Em 2014, seguindo uma tendência mundial, a Cinemateca Brasileira começou seus processos de digitalização do material preservado pela instituição. Segundo a coordenadora do Centro de Documentação e Pesquisa da Cinemateca, Gabriela Sousa de Queiroz, em entrevista a plataforma online do ministério da cultura “trata-se de uma tentativa de ampliar o acesso a conteúdos culturais de

grande relevância para a pesquisa no campo, mas também para um público mais amplo interessado no audiovisual brasileiro.” (Queiroz, 2017)

Segundo dados disponibilizados na plataforma do Minc, em 2016 foram contabilizados 781.319 visualizações de páginas e 50.214 usuários acessaram a plataforma online. (MINC, 2017)

3.3.2.1 European Gateway Film

Em 2011, a iniciativa European Film Gateway trouxe para as realidades das cinematecas europeias a digitalização do seu material fílmico e histórico. Reunindo 16 instituições numa única plataforma de exibição online, intencionava a ampliação do acesso por parte do público a esses patrimônios audiovisuais preservado pelas cinematecas. Hoje, a plataforma conta com mais de 400 produtos audiovisuais e milhares de arquivos históricos devidamente registrados e categorizados de acordo com o ano de sua procedência.

Na plataforma, a público tem acesso a um vasto conteúdo que inclui imagens de filmes, desenhos, cartazes, roteiros, correspondências, livros impressos, filmes, noticiários, comerciais, críticas dos filmes na época do seu lançamento. Segundo o próprio site, o EFG é um ponto de acesso único as explorações de documentos históricos de filmes europeus de inúmeros arquivos cinematográficos e filmes, incluindo mais de 600.000 objetos individuais de mais de 60 coleções.

A gama de material disponibilizado no portal oferece a pesquisadores, estudantes, palestrante e pessoas com interesse em audiovisual, um panorama das produções europeias e, conseqüentemente, acesso a uma história registrada imagneticamente da Europa, desde os registros das cenas aos seus bastidores.

Dividido em coleções, o material pode ser reproduzido a partir de palavras-chave, cronologicamente, por tema ou de acordo com seu país de origem. Considerando a coleção da primeira guerra mundial, os arquivos estão dispostos da seguinte forma:

Figura 25: European Film Gateway - ordem cronológica

Home Chronology Credits

Items in chronological order

pre-1914 | 1914 | 1915 | 1916 | 1917 | 1918 | post-1918 | Unknown

<p>Die Waffen nieder!</p> <p>Year: 1914 Country: Provider: Deutsches Filminstitut – DIF</p>	<p>Sur la route de Cernay</p> <p>Year: 1914 Country: France Provider: Cinémathèque Royale de Belgique</p>	<p>Autour de l'assassinat de l'Archiduc héritier</p> <p>Year: 1914 Country: France Provider: Cinémathèque Royale de Belgique</p>
<p>[Das Attentat auf den Thronfolger Erzherz...</p> <p>Year: 1914 Country: Austria-Hungary Provider: Filmarchiv Austria</p>	<p>Zum Attentat gegen das österreichische T...</p> <p>Year: 1914 Country: France Provider: Deutsche Kinemathek</p>	<p>Tillie's punctured romance</p> <p>Year: 1914 Country: USA Provider: EYE Film Instituut Nederland</p>
<p>Fra storsildfisket ved Aalesund 1914</p> <p>Year: 1914 Country: Norway Provider: Nasjonalbiblioteket</p>	<p>Semana Santa en Sevilla</p> <p>Year: 1914 Country: Spain Provider: Filmoteca Española</p>	<p>Maudite soit la guerre</p> <p>Year: 1914 Country: Belgium Provider: EYE Film Instituut Nederland</p>

Fonte: European Film Gateway, 2018

Figura 26: European Film Gateway - Ordem por tema

Home Chronology Credits

European Film and the First World War
A Virtual Exhibition by European Film Archives

At the front | Film and propaganda | Science and technical innovation

Suffering in and after the war | Beyond the trenches | Neutral countries | Commemorating the war

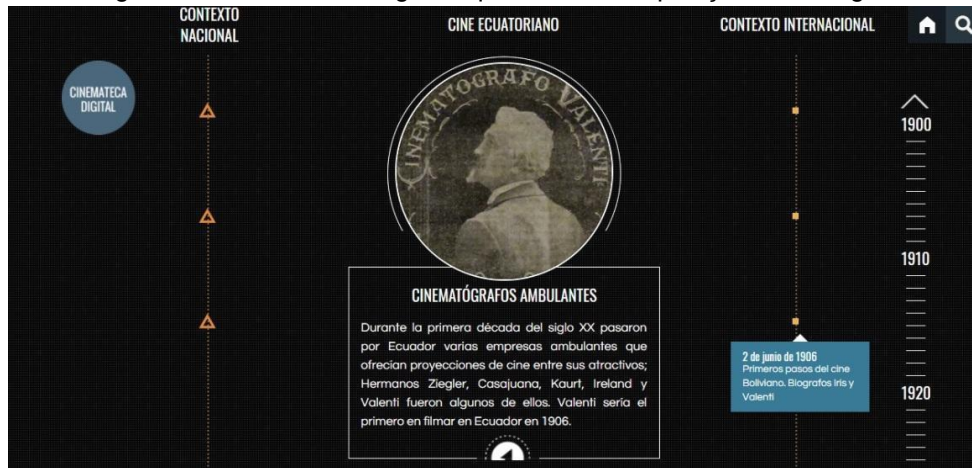
Fonte: European Film Gateway

3.3.2.2 Cinemateca Ecuador

Na América Latina, a cinemateca equatoriana iniciou o processo de digitalização e ampliação da acessibilidade de todo acervo audiovisual do país,

preservado pela instituição ao longo da sua história audiovisual. Organizado a partir de uma linha do tempo, todo material fílmico, entre documentários, ficção, entrevistas, propagandas, novelas, estão dispostos junto a contextualização histórica nacional e internacional do ano que o arquivo selecionado está referido.

Figura 27: Cinemateca Digital Equatoriana - Disposição Cronológica



Fonte: Cinemateca Nacional Ecuador

3.3.2.3 Cinemateca Chile

Convênio entre o Conselho Nacional de Cultura e Artes do Chile a e a TV Arcoiris, a Cinemateca Virtual Chilena distribui obras audiovisuais nacionais com foco no acesso do público do exterior. Com uma coleção que inclui obras originalmente em formato 16 e 35 mm, o catálogo disponível apresenta filmes históricos de sua cinematografia e a captação de outras linguagens artísticas - teatro, videoarte - desenvolvidas no país.

As produções estão categorizadas a partir das suas especificações técnicas: formato (curta ou longa, ficção ou documentário), temática (política, arte e cultura), linguagem (cinema, teatro, videoarte, televisão) e, dentre as categorizações, uma área é destinada às produções latino americanas exibidas no festival de cinema de Trieste.

Figura 28: Cinemateca Virtual do Chile - categorização

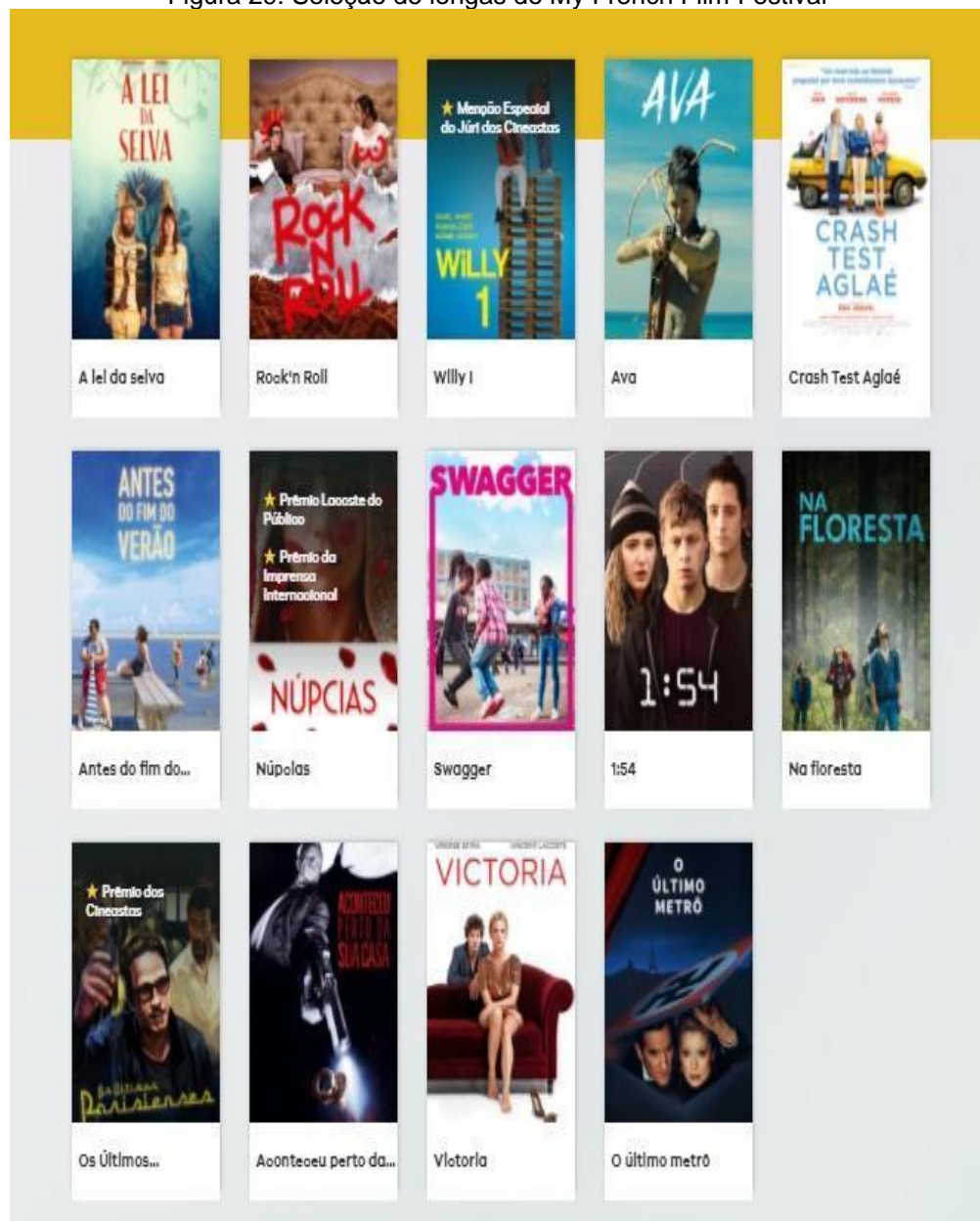


Fonte: Cinemateca Online de Chile

3.3.3 Festivais Online: My French Film Festival

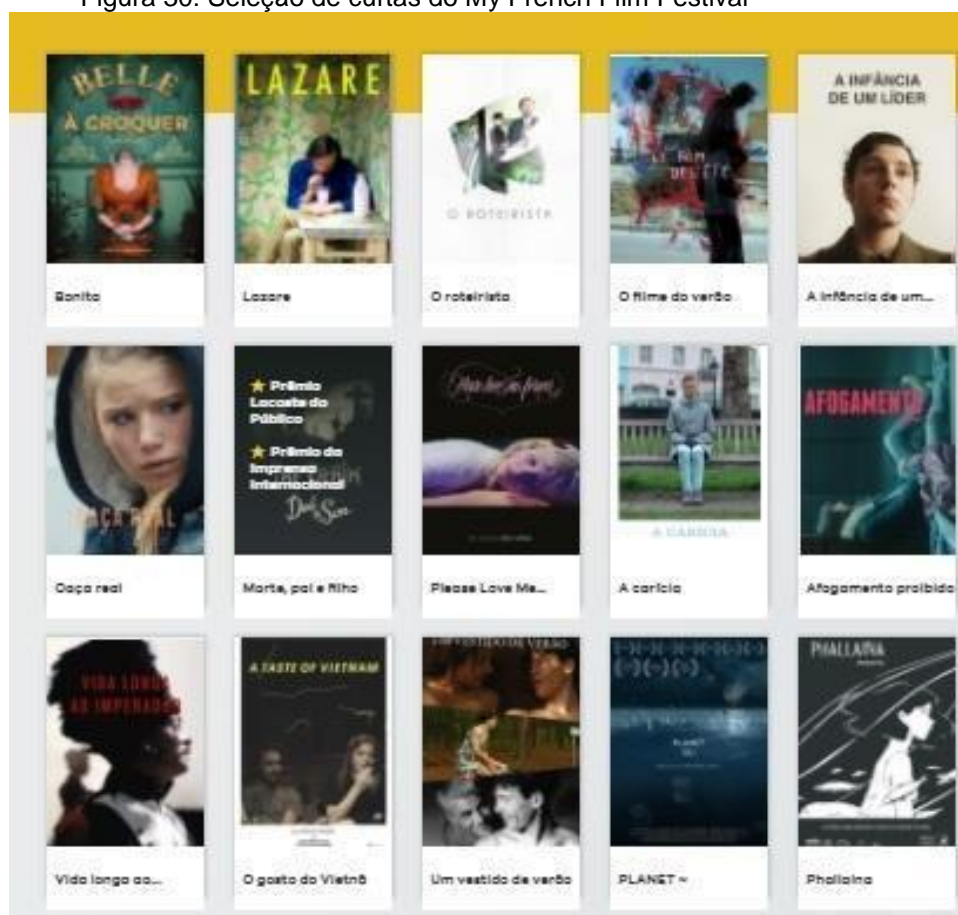
Criado em 2010, o festival Online My French Film Festival, tem como objetivo circular novos diretores, filmografias e produções francesas em escala mundial. Durante um mês, entre janeiro e fevereiro, 30 filmes entre longas e curtas são disponibilizados para consumo online em plataformas on demand(VOD) parceiras ao longo do mundo.

Figura 29: Seleção de longas do My French Film Festival



Fonte: MyFrenchFilmeFestival, 2018

Figura 30: Seleção de curtas do My French Film Festival



Fonte: MyFrenchFilmeFestival, 2018

Além da exibição online, o festival se diversifica em formatos de exibição, adicionando salas de cinema e consumo em telas em programações de entretenimento em voos comerciais. Em parcerias com companhias aéreas, a exibição dos filmes selecionados tem exibição garantida durante todo o ano; no consumo em salas de cinema, as exibições acompanham o tempo da programação online.

No que se refere aos custos do festival para o público, os curtas e longas selecionados tem sua exibição gratuita em diferentes regiões, sendo essas seleções da gratuidade dos longas modificadas anualmente. Em 2018, as áreas selecionadas englobou toda a América Latina, Rússia, Polônia, África e Índia. Para os demais territórios, são disponibilizados dois pacotes de acesso ao festival: locação de um longa-metragem ou pacote para consumo de todos os filmes disponíveis.

Repetindo a estrutura dos festivais de cunho físico, o My French Film Festival também trabalha com premiações ao final da sua programação de

exibições. O prêmio Chopard tem seu júri composto de cineastas (em 2017, comandado por dinamarquês Nicolas Winding Refn e do argentino Pablo Trapero e em 2018 pelo diretor italiano Paolo Sorrentino), O prêmio Lacoste considera a votação dos internautas e o Prêmio da Imprensa Internacional é concedido pelos jornalistas dos principais jornais estrangeiros.

Ao longo dos anos, é possível visualizar o alcance da iniciativa de expor esses filmes online e as localidades que consomem mais a programação. Em 2017, os números de visualizações totais chegaram ao número de 6,7 milhões (contra 6,5 milhões em 2016) e em 2018, as visualizações ultrapassaram as 10 milhões de visualizações e os 5 países que mais assistiram os filmes foram: México, Brasil, Argentina, Polônia e Rússia (Sendo possível afirmar que o número de visualizações nessas localidades está diretamente ligada gratuidade garantida pelo festival no ano de 2018).

3.3.4 Plataformas Híbridas: DramaFever

Lançada em 2009 e em 2016 afiliada oficialmente a Warner Bros, Drama Fever é uma plataforma de streaming especializada em doramas [?], novelas, programas de TV e filmes asiáticos. Com foco em circulação global das produções exibidas na plataforma, os conteúdos são disponibilizados junto a seis possibilidades de idioma: inglês, espanhol, português, japonês, mandarim e coreano.

Figura 31: Plataforma DramaFever



Fonte: DramaFever

A plataforma conta com três tipos de adesão: a gratuita, a conta premium mensal e a conta premium anual. Na gratuita, o espectador tem acesso a um catálogo limitado da plataforma e tem, durante as exibições das produções a inserção de anúncios de marcas patrocinadoras da plataforma; na conta premium mensal, o cliente acessa a biblioteca total da plataforma, sem a interferência de anúncios durante a reprodução dos conteúdos e o consumo em qualidade HD e em suporte chromecast; na conta premium anual, além dos benefícios já citados na conta premium mensal, a plataforma oferece a possibilidade de consumo offline.

Considerações Finais

Essa pesquisa teve como objetivo principal a análise da internet na dinâmica de distribuição cinematográfica mundial e as mudanças provenientes dela. Optando por investigar pelo viés de duas tecnologias, torrent e streaming, coube a pesquisa estabelecer parâmetros comparativos com o sistema vigente; dissecar o usuário e as transições pelo qual o mesmo passou nesse processo; compreender a abertura de um novo mercado e a sua estrutura; analisar os impactos, dos culturais aos sociais; e perceber a quebra, mas também a ressignificação, do fazer e distribuir cinema nesse novo universo de possibilidades.

No primeiro capítulo, Distribuição audiovisual tradicional, a dissertação explora o mercado vigente. Levantando brevemente os mecanismos de enraizamento e manutenção das grandes produtoras americanas no controle dos canais oficiais de circulação e como os mesmos tencionam o gargalo da distribuição ocasionando, assim, uma limitação no compartilhamento e acesso a outros títulos existentes no mercado.

Sobre o usuário, vimos sua transição de usuário passivo até sua potencialização em usuário-produtor-distribuidor. No segundo capítulo, sobre o torrent, o usuário, com o advento das tecnologias de compartilhamento P2P se torna também provedor e essencial estruturalmente no acesso de todas as obras audiovisuais (já que a velocidade de descarregamento do torrent está diretamente ligada a quantidade de pessoas que o semeiam). No terceiro capítulo, sobre streaming, o usuário é colocado no papel principal da manutenção do mercado de nichos, a ele se destina as funções de, a partir do barateamento dos aparelhos, produzir conteúdo, distribuir e criar demanda para esse mercado.

No que se trata dos impactos culturais e sociais, a abertura de um novo mercado e a democratização dos meios de produção e distribuição potencializa não só indivíduo, mas também as comunidades. Se por décadas a nossa percepção cultural de nós e do outro era constituída a partir do nosso consumo do olhar dominante, com a inserção da internet na dinâmica, novos imaginários são construídos e antigas percepções são ressignificadas.

A criação de demanda, fonte da manutenção desse mercado alternativo, está diretamente ligada a duas mudanças estruturais geradas também a partir dessa conectividade ilimitada: as comunidades e a comunicação. As comunidades,

antes estabelecida por suas limitações geográficas, se expandem numa escala mundial, se formam a partir de gostos em comum e aspirações identitárias do indivíduo. A comunicação, antes feita de cima para baixo, de produtor para consumidor, transiciona para uma comunicação horizontal, de consumidor para consumidor.

Por fim, a partir do estudo das duas tecnologias, é possível afirmar que as mesmas trabalham numa falha do sistema de distribuição formal e tradicional cinematográfico e, sendo assim, não lhes é contrária e sim complementar.

Referências Bibliográficas

AFROFLIX. Site Oficial da empresa. Disponível em: <<http://www.afroflix.com.br/>> Acesso em: 14 de fev 2018.

ALENCAR, Marcelo. O protocolo HLS (HTTP live Streaming). 8 de mar. 2017. Disponível em: <<https://marceloalencar.wordpress.com/2017/03/08/o-protocolo-http-live-streaming/>> Acesso em 28 de jan. 2018.

ALMEIDA, R. Rasgos Culturais: consumo cinéfilo e o prazer da raridade. Recife: Velhos Hábitos, 2011.

ANDERSON, Chris. A Cauda Longa: do Mercado de massa para o Mercado de nicho. 5ª edição. Rio de Janeiro: Elsevier, 2009.

BARONE, João Guilherme. Comunicação e Indústria Audiovisual: Cenários tecnológicos e institucionais do cinema brasileiro na década de 1990. Porto Alegre: Biblioteca Ir. José Otão, 2005.

BAUMAN, Zygmunt. Comunidade: A busca por segurança no mundo atual. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003

BENTLY, L.; DAVIS, J.; GINSBURG, J. C. Copyright and Piracy. An Interdisciplinary Critique. Cambridge: University Press, 2010.

BRITZ, I.; BRAGA, R. S.; LUCA, L. G. A. Film Business. O Negócio do Cinema. Rio de Janeiro: Elsevier, 2010.

CARPENTIER, N. Media and participation: a site of ideological-democratic struggle. London: Intellect, 2011.

CASTELLS, M. O Poder da Identidade. São Paulo: Editora Paz e Terra, v. II , 1996.

CHÉNEAU-LOQUAY, A. L'économie "informelle" de la communication en Afrique est-elle une "économie souterraine"? In: MATTELART, T. Piratages audiovisuels: Les voies souterraines de la mondialisation culturelle. Paris-Bruxelas: Ina-De Boeck, 2011.

CINEMATECA ECUADOR. Site oficial da cinemateca. Disponível em: <<http://www.cinematecaecuador.com/>> Acesso em: 27 de jan. 2018.

CINEMATECA VIRTUAL DE CHILE. Site oficial da cinemateca. Disponível em: <<http://www.cinechileno.org/index.php>> Acesso em: 15 de mar. 2018.

CHRISTIN, N. Peer-to-Peer Networks: Interdisciplinary Challenges For Interconnected Systems. In: DARK, M. J. Information Assurance and Security Ethics in Complex Systems: An Interdisciplinary Perspective. Hershey: IGI Global, 2010.

CHRISTIN, N. Peer-to-peer Networks: Interdisciplinary Challenges for Interconnected Systems. In: DARK, M. J. Information Assurance and Security Ethics in Complex Systems. [S.l.]: IGI GLOBAL, 2010.

CROSS, J. C. Mexico. In: KARAGANIS, J. Media Piracy in Emerging Economies. USA: Social Science Research Council, 2011.

CRISP, V. film Distribution in the digital Age: Pirates and Professionals. Palgrave Macmillan, London, 2015.

DRAMAFEVER. Site oficial da empresa. Disponível em: <<https://www.dramafever.com/pt/>> Acesso em: 23 de fev. 2018.

EUROPEAN FILM GATEWAY. Site oficial da empresa. Disponível em: <<http://www.europeanfilmgateway.eu/>> Acesso em: 12 de fev. 2018.

FULLER, Nichols. Internet Live Streaming. 2015. Disponível em: <http://www.img.lx.it.pt/~fp/cav/ano2015_2016/Trabalhos_MEEC_2015_2016/Artigo_5/site/site/tecnologia2.html> Acesso em: 14 mar. 2018.

GATTI, André Piero. A distribuição comercial audiovisual. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2007.

IARDONOVA, D. Rise of the fringe, in: Iordanova, D., Martin-Jones, D., Vidal, B. (Eds), Cinema at the periphery. Wayne State University Press, Detroit, 2010.

IARDONOVA, D. Cunningham, S. Digital Disruption: Cinema Moves Online. St Andrews Studies, Scotland, 2012.

LIMA, I. Os devoradores. Folha de São Paulo, São Paulo, 24 set 2013. Caderno Ilustrada, p 35.

LEMOS, A. A Cibercultura: tecnologia e vida social na cultura contemporânea. Porto Alegre: Sulina, 2002.

LIANG, L.; SUNDARAM, R. India. In: KARAGANIS, J. Media Piracy in Emerging Economies. USA: Social Science Research Council, 2011.

LOBATO, R. Shadow Economies of Cinema: Mapping Informal Film Distribution. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2012.

LOBATO, R.; THOMAS, J. The Business of Anti-Piracy: New Zones of Enterprise in the Copyright Wars. International Journal of Communication, jun. 2012. 606-625.

MAFFESOLI, M. O Mistério da Conjunção. Porto Alegre: Sulina, 2009.

MAFFESOLI, M. O Tempo das Tribos. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1998.

MALINI, F. Colaboração, uso livre das tecnologias e evolução da arquitetura p2p. Lugar Comum, (28) 2009.

MEILI, A. Cinema na internet. Espaços Informais de Circulação e Pirataria. Tese de doutorado. Porto Alegre: PUCRS, 2015.

MINC, Ministério da Cultura - Secretaria para o desenvolvimento Audiovisual. Pesquisa Desenvolvida pelo Ministério da cultura. Brasil, 1997-1998. Disponível em <<http://www9.cultura.gov.br/relats/relats.htm>> Acesso em 24 de junho de 2017.

MORAES, Muriel; SILVA JR, Luiz Fernando. As salas de cinema: das massas aos nichos. Curitiba: 2009.

MY FRENCH FILM FESTIVAL. Site oficial do Festival. Disponível em: <<https://www.myfrenchfilmfestival.com/pt/>> Acesso em: 14 de abr. 2018.

MYLONAS, Y. Piracy Culture in Greece: Local Realities and Civic Potentials. International Journal of Communication, jun. 2012. 710-734.

McLUHAN, M. Os Meios de Comunicação como Extensões do Homem. São Paulo: Cultrix, 1964.

RECUERO, R. Redes Sociais na Internet. Porto Alegre: Ed. Sulina, 2009.

RHEINGOLD, H. Comunidade Virtual: Uma sociedade sem fronteira. Brasil: Gradiva, 1996.

SATURNINO BRAGA, Rodrigo. Distribuição audiovisual. In: DIAS, Adriana e BARBOSA, Letícia de Souza. Film Bussiness: o negócio do cinema. Rio de Janeiro: Elsevier, 2010.

SILVA, Hadija Chalupe. O filme nas telas: a distribuição do cinema nacional. São Paulo: Ecofalante, 2010.

ROSENFELD, Anatol. Cinema: Arte e Indústria. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

TÖNIES, Ferdinand. Comunidade e Sociedade. Textos Seleccionados. In: MIRANDA, Orlando. Para Ler Ferdinand Tönies. São Paulo: Edusp, 1995.

VIDEOCAMP. Site oficial da empresa. Disponível em : <<https://www.videocamp.com/pt>> Acesso em: 23 fev. 2018.