

## **Festivais de cinema em *streaming* durante a pandemia: análise a partir de um estudo de caso múltiplo**

Carolina Leal da Luz

Mestrado em Comunicação, Cultura e Tecnologias da Informação

Orientador:

Doutor José Soares Neves, Investigador Integrado,  
CIES - ISCTE – Centro de Investigação e Estudos de Sociologia

Co-Orientadora:

Doutora Marta Pinho Alves, Professora Adjunta,  
Instituto Politécnico de Setúbal – Escola Superior de Educação

Outubro, 2022

Departamento de Sociologia

## **Festivais de cinema em *streaming* durante a pandemia: análise a partir de um estudo de caso múltiplo**

Carolina Leal da Luz

Mestrado em Comunicação, Cultura e Tecnologias da Informação

Orientador:

Doutor José Soares Neves, Investigador Integrado,  
CIES - ISCTE – Centro de Investigação e Estudos de Sociologia

Co-Orientadora:

Doutora Marta Pinho Alves, Professora Adjunta  
Instituto Politécnico de Setúbal – Escola Superior de Educação

Outubro, 2022

## **AGRADECIMENTOS**

O presente trabalho é o culminar do meu percurso académico, que não seria vivido do mesmo modo, sem algumas pessoas a quem deixo um sincero agradecimento.

Primeiramente ao professor José Soares Neves pela partilha de conhecimento e pelo acompanhamento dado ao longo do trabalho. À professora Marta Pinho Alves que, enquanto coorientadora, sempre se mostrou disponível para discutir sobre a temática do trabalho e muito contribuiu para o desenvolvimento do meu gosto pelo cinema.

Ao Carlos Ramos, Dario Oliveira, Fernando Galrito e Nuno Rodrigues pelo contributo dado para a realização do trabalho, pela receptividade e pelas rápidas respostas que deram aos pedidos de entrevista. Sem os seus contributos não seria possível apresentar esta reflexão.

À Ana Tomé, à Beatriz Fernandes, à Joana Sena e à Mónica Garibaldi pela amizade, companheirismo e partilha constantes.

Aos meus tios pelo apoio incondicional.



## RESUMO

Durante o período de pandemia COVID-19, os festivais de cinema foram testando alternativas com o intuito de evitar o cancelamento das edições e manter a sua realização. Face aos constrangimentos provocados pela pandemia, o *streaming* de vídeo surgiu com solução mais comum entre as organizações que, rapidamente, foram estruturando os festivais para que decorressem num contexto *online*. Com base em quatro entrevistas a diretores de festivais de cinema em Portugal – Monstra, IndieLisboa, Curtas de Vila do Conde e Porto/Post/Doc – realizadas no âmbito da dissertação, procurou-se compreender o modo como as organizações que mantiveram o festival, mesmo com limitações, estruturaram a edição de 2020 e quais as reflexões feitas a partir dessa experiência. Embora tenham mantido a vontade de realizar a edição desse ano, os festivais em análise consideraram que as plataformas de *streaming* de vídeo foram apenas uma ferramenta de recurso dado o contexto de pandemia, pelo que não defendem esse modelo de evento. Ainda assim, algumas das considerações indicadas revelam que o visionamento de filmes *online* teve uma boa adesão; as plataformas utilizadas eram seguras e intuitivas para quem assistia ao festival a partir de casa; futuramente, embora o *online* não signifique a “morte” dos festivais de cinema, os entrevistados assinalaram que se vive um período de redefinição no que toca a organizar festivais de cinema, não só do ponto de vista das mudanças que a pandemia provocou nas práticas culturais das pessoas, mas da própria estrutura organizacional que depende de apoios financeiros para a sua subsistência.

Palavras-chave: Festivais de Cinema; *Streaming* de vídeo; Curtas de Vila do Conde; IndieLisboa; Monstra; Porto/Post/Doc.



## **ABSTRACT**

During the COVID-19 pandemic period, film festivals were testing alternatives with the intention of avoiding the cancellation of editions and keeping them running. Faced with the restrictions caused by the pandemic, video streaming emerged as the most common solution among organizations that quickly structured the festivals to take place in an online context. Based on four interviews with directors of film festivals in Portugal - Monstra, IndieLisboa, Curtas de Vila do Conde and Porto/Post/Doc - conducted in the scope of the dissertation, we sought to understand how the organizations that maintained the festival, even with limitations, structure the 2020 edition and what reflections were made from this experience. Although they maintained the will to hold this year's edition, the festivals under analysis considered that the video streaming platforms were only a resource tool given the pandemic context, and therefore did not defend this event model. Even so, some of the considerations indicated that online film viewing had a good adhesion; the platforms used were safe and intuitive for those watching the festival from home; in the future, although online does not mean the "death" of film festivals, the interviewees pointed out that there is a period of redefinition in terms of organizing film festivals, not only from the point of view of the changes that the pandemic caused in people's cultural practices, but also in terms of the organizational structure itself, which depends on financial support for its subsistence.

Keywords: Film Festivals; Video streaming; Curtas de Vila do Conde; IndieLisboa; Monstra; Porto/Post/Doc.





## ÍNDICE

AGRADECIMENTOS.....	III
RESUMO .....	V
ABSTRACT.....	VII
INTRODUÇÃO .....	1
1. METODOLOGIA .....	5
2. FESTIVAIS DE CINEMA: UM CAMPO DE ESTUDO.....	7
2.1. Panorama do estudo de festivais de cinema .....	7
2.2. Os festivais de cinema em pandemia .....	11
2.3. O caso português: aspetos gerais.....	14
3. <i>STREAMING</i> DE VÍDEO .....	17
3.1. Contextualização .....	17
3.2. <i>Streaming</i> de vídeo em Portugal .....	19
3.3. A relação dos festivais de cinema com o <i>streaming</i> de vídeo.....	21
4. ONLINE: UM CAMINHO A SEGUIR? .....	25
4.1. A questão do <i>geo-blocking</i> .....	29
4.2. O trabalho num festival de cinema durante a pandemia covid-19 .....	31
4.3. As plataformas vod nos festivais de cinema .....	32
4.4. O que mudou nos festivais de cinema com a pandemia.....	35
CONCLUSÃO .....	39
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	41
WEBGRAFIA .....	49

ANEXOS.....	49
Anexo A .....	50
Anexo B.....	51
Anexo C.....	52
Anexo D .....	53

## INTRODUÇÃO

Os festivais de cinema tornaram-se uma parte essencial da cultura de cinema a nível global (Valck, 2007). Enquanto fenómeno - que ganhou força na Europa após a II Guerra Mundial – pode-se considerar que os festivais de cinema são “eventos temporários de curta duração em que os filmes são exibidos num ambiente de grande expectativa e festividade” (*idem*, 2006, p. 27)<sup>1</sup>. Estes eventos reúnem um conjunto de funções. Harbord (2007) destaca como quatro principais aspetos: o facto de potenciarem a visibilidade de filmes de diferentes culturas cinematográficas que, caso não existissem estes eventos, permaneceriam marginalizados face aos filmes que são produzidos com orçamentos mais elevados; além disso, a possibilidade de distribuírem e promoverem a circulação de filmes permite que os mesmos cheguem a territórios diferentes; os festivais têm também a função de promover o debate aberto sobre os filmes num ambiente que reúne especialistas, mas também não-especialistas; por fim, são eventos vinculados a um local e a datas específicas, permitindo que haja uma regularidade nos participantes, assim como uma circulação de turistas e de dinamização da cultura local.

O fenómeno dos festivais de cinema é indissociável do fenómeno da festivalização da cultura. Nos últimos dez anos verificou-se um aumento global do número de festivais e a diversificação dos públicos destes eventos (Bennett, et al. 2014). Deste modo, os festivais passaram a ocupar um espaço cada vez mais popular na fruição cultural dos indivíduos e, por conseguinte, um papel central no contexto socioeconómico dos locais em que decorrem, através da mobilização de pessoas, mas também de todos os parceiros e órgãos institucionais. A festivalização da cultura (*idem*) – conceito que sintetiza estas transformações – caracteriza-se pelo “seu carácter global em termos de privilégio de frequência de práticas artísticas e culturais, mas também pela sua profunda diversidade, abrangendo as mais diversas áreas artísticas” (Guerra, 2017, p.6). Dado o seu cariz abrangente, as organizações dos festivais estabelecem relações com vários agentes como “outros festivais, autarquias, alojamentos turísticos, promotores (...) patrocinadores” (*idem*, p.6).

Os festivais são um aspeto importante no panorama socioeconómico e cultural do quotidiano. (...) Os festivais assinalam o calendário cultural de muitos países e regiões enquanto eventos regulares, proporcionando uma multiplicidade de oportunidades de celebrar diferentes eventos culturais e ocasiões para a fruição partilhada de música, literatura, cinema, comida, vinho e uma variedade de outras atividades de lazer (Bennett, et al., 2014, pp. 1-2).

---

<sup>1</sup> Tradução da autora.

Estas transformações revelam o papel que os festivais têm estabelecido não só nas práticas culturais dos indivíduos, mas em todo o panorama cultural.

Neste sentido, dada a importância que estes eventos têm tido na cultura cinematográfica, assim como os festivais em geral têm tido um impacto crescente na fruição cultural dos indivíduos e na dinamização socioeconómica dos locais, assume-se como pertinente estudar os festivais de cinema, dando um contributo para este campo de estudos que tem registado um crescimento nos últimos anos. Partindo da pergunta: De que modo os festivais de cinema portugueses se adaptaram ao contexto da pandemia pelo COVID-19 no ano de 2020? Pretende-se compreender a forma como estes eventos – em particular o caso dos festivais objeto da presente dissertação, Mostra – Festival de Animação de Lisboa, IndieLisboa – Festival Internacional de Cinema, Curta Vila do Conde e Porto/Post/Doc: Filme & Media Festival - adaptaram as suas edições em 2020, ano em que surgiu a pandemia COVID-19, com o recurso às plataformas de *streaming* para a exibição de filmes.

O presente trabalho encontra-se dividido em quatro capítulos. O primeiro capítulo remete para a metodologia utilizada no estudo, em que se identifica os objetivos da investigação, a técnica de recolha de dados e a hipótese de que parte o trabalho. Em seguida, o capítulo “*Festivais de cinema: um campo de estudo*” encontra-se dividido em três subcapítulos. Um primeiro que procura contextualizar e caracterizar o estudo desenvolvido em torno dos festivais de cinema; no subcapítulo seguinte é apresentado, em traços gerais, os casos dos festivais de cinema no contexto pandémico; e o terceiro subcapítulo procura apresentar um panorama geral sobre os festivais de cinema portugueses durante o período da pandemia COVID-19. O terceiro capítulo, dedicado às plataformas de *streaming* de vídeo, está também dividido em três subcapítulos. O primeiro subcapítulo tem como objetivo contextualizar o *streaming* de vídeo, apresentando o seu papel atual na fruição cultural dos indivíduos. O subcapítulo seguinte, com recurso a dados referentes ao território nacional, apresenta o papel das plataformas de *streaming* de vídeo nas práticas da população portuguesa num período imediatamente anterior à pandemia e também durante a mesma. No terceiro subcapítulo, procura-se estabelecer uma relação entre os festivais de cinema e o *streaming* de vídeo, fazendo um levantamento de casos de festivais que recorreram a esta ferramenta de visionamento de filmes. O último e quarto capítulo, dedicado à análise da recolha de dados por entrevista, está dividido em quatro subcapítulos. Primeiramente, são apresentados os festivais que pertencem à análise. O primeiro subcapítulo é dedicado à discussão em torno do *geo-blocking* como condicionante do visionamento de filmes *online*. O segundo subcapítulo apresenta a perspetiva das organizações dos festivais em estudo sobre o trabalho desenvolvido pelas suas equipas durante o período da pandemia.

Finalmente, o quarto subcapítulo, destaca a partir dos testemunhos dos entrevistados, as suas perspetivas face ao que mudou no modo de organizar um festival de cinema.



## 1. METODOLOGIA

O presente trabalho tem como principal objetivo compreender a forma como os festivais de cinema em Portugal fizeram escolhas de organização para as edições que decorreram em 2020, ano que surgiu a pandemia COVID-19. Adicionalmente, o trabalho procura: compreender as vantagens e desvantagens do processo por que passaram os festivais de cinema na edição de 2020; perceber qual a relação que estas organizações vieram a estabelecer com as plataformas de *streaming*; e contribuir para o estudo dos festivais de cinema no contexto nacional e, em particular, para a reflexão sobre os próximos anos. Deste modo, a pergunta de partida para a investigação neste trabalho é a seguinte: De que modo os festivais de cinema portugueses se adaptaram ao contexto da pandemia pelo COVID-19 no ano de 2020?

Trata-se de um estudo de caso múltiplo que recorre à análise detalhada de mais do que um objeto de estudo (Meirinhos & Osório, 2010), neste caso, de quatro festivais: Mostra – Festival Internacional de Cinema de Animação, Porto/Post/Doc: Film & Media Festival, Curtas de Vila do Conde e IndieLisboa – Festival Internacional de Cinema. A escolha destes festivais de cinema deve-se principalmente ao facto de terem realizado edições durante os anos de maiores restrições impostas pela pandemia, como também por terem programação diversa entre si – filmes de animação (Mostra), documentário (IndieLisboa e Porto/Post/Doc) e curtas-metragens (Curtas de Vila do Conde). Por terem características diferenciadoras, habitualmente decorrerem em zonas geográficas e momentos do ano diferentes uns dos outros, adotaram abordagens também diversas no que diz respeito à adaptação às restrições impostas pela pandemia.

O estudo, de paradigma qualitativo, com recurso a entrevistas, enquanto técnica de recolha e análise de dados, conta com uma pesquisa intensiva/ qualitativa, uma vez que se trata de uma amostra reduzida (não-representativa). Não se tratando de uma amostra representativa, importa mencionar que as entrevistas não pretendem generalizar as experiências dos vários festivais de cinema, mas antes recolher informações acerca das particularidades dos casos em estudo.

A hipótese de que parte o trabalho está diretamente relacionada com as soluções adquiridas por parte das organizações dos festivais de cinema para que estes se realizassem durante os anos de maiores restrições. Assim, é colocado como hipótese: os festivais - por terem sido obrigados a adaptar os modos de trabalho e de exibição - nos anos que se seguiram e apesar das restrições deixaram de estar em vigor, têm vindo a sofrer alterações no modo de preparação e realização das suas edições. Esta hipótese constitui uma das respostas possíveis a obter com o estudo,

estabelece um relacionamento possível entre duas variáveis, com o propósito descritivo e explicativo do fenómeno em análise (Martins & Theóphilo, 2007).

Esta análise não dispensa um olhar geral perante o que aconteceu nos diferentes festivais de cinema no contexto europeu e nacional, visto que, como já referido ao longo do trabalho, as organizações dos festivais foram seguindo exemplos de outros anteriores.

Tendo em consideração que se pretende estudar os processos de adaptação dos festivais de cinema, importa compreender os comportamentos, atitudes, normas, crenças e valores (Bryman, 2012) dos entrevistados, enquanto profissionais do setor, aspetos que são possíveis de identificar através da realização de inquéritos por entrevista.

As quatro entrevistas realizadas apresentam um cariz semi-diretivo, isto é, não se procurou seguir uma ordem rígida de questões. Nas entrevistas semi-diretivas o entrevistador tem a possibilidade de “adaptar as questões e/ou pedir informação adicional sempre que tal se revele importante (...)” (Coutinho, 2011, p.101). A entrevista, enquanto técnica de recolha de dados num estudo, permitem ao entrevistador “observar o que diz o entrevistado e como diz, verificando possíveis contradições (...), uma maior profundidade, [e] estabelecer uma relação (...) que propicia o surgimento de outros dados” (Goldenberg, 2004, p.88). As entrevistas foram realizadas durante os meses de maio e junho do presente ano - através da plataforma Zoom, que permitiu a gravação das mesmas - a Fernando Galrito, Carlos Ramos, Dario Oliveira e Nuno Rodrigues, na qualidade de diretores dos festivais de cinema em estudo.

A partir da recolha de dados através de entrevistas, será realizado um tratamento dos dados para avaliar de forma sistemática o conteúdo das entrevistas procurando inferências a partir dos dados recolhidos e identificar características comuns e divergentes (Martins & Theóphilo, 2007). No capítulo seguinte, são apresentadas características gerais sobre o estudo dos festivais de cinema.



## 2. FESTIVAIS DE CINEMA: UM CAMPO DE ESTUDO

### 2.1. Panorama do estudo de festivais de cinema

Os festivais de cinema integram um campo de estudo multidisciplinar. Ao longo dos anos têm sido várias as áreas do saber que têm estudado os festivais de cinema, desde o campo do turismo, do marketing, da história, da sociologia e da economia cultural (Vallejo & Leão, 2021). No contexto nacional, Tânia Leão (2021) tem sido a autora que, recentemente, se tem debruçado mais sobre estas questões, quer fazendo um registo dos festivais de cinema em Portugal desde a década de 60 do século XX, quer mapeando as políticas públicas referentes aos festivais de cinema desde a década de 1970 e as consequentes transformações derivadas da digitalização e do surgimento da internet.

No panorama internacional, Marijke De Valck tornou-se uma referência no campo dos estudos dos festivais de cinema, desde a publicação do livro *Film Festivals: From European Geopolitics to Global Cinephilia* (2007), em que a autora situa no tempo os vários festivais de cinema europeus por meio de uma tipologia que se divide em três momentos: a primeira fase identificada pela autora coincide com os primeiros festivais de cinema a serem realizados Veneza (1932) e Cannes (1946); a segunda fase caracteriza-se pelo aumento do número de festivais de cinema independente; e a terceira fase, corresponde ao momento de internacionalização e profissionalização dos festivais de cinema, que deu origem ao chamado circuito internacional de festivais de cinema, fenómeno que se inicia por volta de 1980.

A partir da divisão sugerida por Valck (2007) outras foram surgindo, como foi o caso de Wong (2011) que acrescenta o papel de outras instituições e movimentos para os festivais de cinema como é o caso dos cineclubes, museus e arquivos. O cineclubismo que, em muito “contribuiu para a descentralização territorial do cinema em Portugal” (Leão, 2021, p.167), teve o seu início por volta de 1924 e, entre as décadas de 50 e 60 conheceu o seu declínio devido a vários fatores, entre os quais é possível identificar: o regime autoritário e a censura; mudanças na sociedade portuguesa e a “concorrência de outras formas de cultura cinematográfica”, como foi o caso dos festivais de cinema (Leão, 2021, p.167 apud. Pina, 1986). Os cineclubes ao “criarem espaços de exibição, distribuição e fruição de filmes” (Leão, 2021, p.162) contribuíram para a criação de públicos de cinema. Os públicos dos cineclubes além do visionamento de filmes, discutiam sobre os mesmos, práticas que se mantiveram, noutros contextos, com o surgimento dos primeiros festivais de cinema em Portugal, na década de 60.

À tipologia estruturada por Valck e referida anteriormente, Vallejo (2014) adiciona uma quarta fase que ocorre na viragem do século, com a saturação do circuito internacional de festivais de cinema, fruto “da hipersegmentação e especialização, resultante do acréscimo de secções industriais” (Leão, 2021, p.159). Vários festivais de cinema além de promoverem o cinema, o encontro de pessoas e a discussão de filmes, estão envolvidos na produção e distribuição de cinema e, nessa medida, como indica Iordanova:

O festival de cinema já não participa apenas na fase da exibição, mas passou a tornar-se num participante em outras componentes do ciclo criativo – como o financiamento da produção, *networking* e distribuição – passando a tornar-se um membro chave na indústria cinematográfica (Iordanova, 2015, p.7).

A fase identificada por Vallejo remete para as transformações do estatuto dos próprios festivais de cinema junto da indústria cinematográfica.

Valck faz também um levantamento do modo como estudar os festivais de cinema destacando, entre vários pontos: a importância de estar familiarizado com a história e a pesquisa dos festivais de cinema; conhecer o caso(s) em estudo; determinar os seus posicionamentos no festival e no campo cultural; destacar uma a três perguntas de pesquisa e escolher o enquadramento teórico e os métodos que melhor ajudarão a responder às perguntas levantadas. (Valck, 2007, pp. 6-9).

Valck, em conjunto com Loist - autor que tem vindo a explorar no seu trabalho as questões de género nos festivais de cinema (em conjunto com Prommer, 2019), festivais de cinema *queer* (2014) e no funcionamento do circuito de festivais de cinema (2007) – criaram o Film Festival Research Network (FFRN), em 2008<sup>2</sup>. O *website* tem como objetivo tornar acessível e aberto o estudo dos festivais de cinema, dando acesso a inúmeras publicações académicas de várias partes do mundo. A aproximação do diálogo entre investigadores e trabalhadores de festivais de cinema é também uma das finalidades do website que tem vindo a reunir material bibliográfico.

No campo do estudo dos festivais de cinema, a singularidade e diversidade são outras das características dos trabalhos desenvolvidos. Olhando apenas para o território nacional, rapidamente são identificados vários festivais com características diferentes, - resultando em análises e conclusões diversas quando são alvos de estudos - variando consoante a programação, o local onde decorrem, as atividades paralelas que realizam. Como referido por Valck e destacado por Leão, os festivais de cinema são “um fenómeno com braços de polvo que

---

<sup>2</sup> <http://www.filmfestivalresearch.org/>

atravessa os domínios da cultura, economia e política” (Leão, 2021, p.159). No caso português é ainda possível encontrar uma diversidade regional interessante (Ribas & Cunha, 2020), com os festivais que se realizam em Arouca e São João da Madeira (Arouca Film Festival), Espinho (FEST – Festival Novos Realizadores | Novo Cinema), Estarreja (Avanca), Vila do Conde (Curtas de Vila do Conde), Seia (CineEco), Arquipélago dos Açores (Montanha Pico Festival; Shorts Fringe – Azores Fringe Festival; ANIMAPIX), Arquipélago da Madeira (Madeira Fantastic Filmfest).

Ainda no panorama nacional, Leão e Vallejo (2021) identificam grandes lacunas de informação no que diz respeito ao mapeamento e registo dos festivais de cinema em Portugal. Estas lacunas devem-se por um lado, à reduzida produção de conhecimento académico que não é feito de uma forma continuada e, por outro lado, à fraca informação existente de números alusivos apenas à esfera da distribuição, exibição e consumo de cinema em Portugal. As autoras identificam que os campos de criação, consumo e receção têm sido os mais estudados na academia, através de estudos de caso circunscritos a intervalos de tempo curtos.

O crescente número de festivais de cinema em Portugal acompanhou a tendência das últimas décadas da festivalização da cultura (Bennett, et al., 2014). Neste contexto, as políticas públicas assumem um papel central pelo incentivo, desde logo financeiro (central, ICA/Ministério da Cultura), e pelas facilidades concedidas para a sua realização (ex: disponibilização de espaços pelos municípios, entre outros apoios). Sendo os festivais de cinema eventos de mobilização de pessoas não só no contexto nacional, mas também internacional, permite que haja um aumento do consumo e, conseqüente aumento de receitas. Assim, o crescimento de parcerias entre setor público e os interesses privados têm contribuído para o crescimento do número de festivais, potencializando o aumento de investimentos e a dinamização da atividade turística (Branco, 2015).

O estudo dos festivais de cinema “tem uma forte tradição na investigação baseada em casos de estudo e reúne um conjunto de ferramentas que são capazes de monitorizar o que acontece em cada festival de cinema”<sup>3</sup> (Valck, 2020, p.13). A confirmar esta constatação, e no que diz respeito ao estudo dos festivais de cinema no contexto nacional, é possível identificar um conjunto de estudos de caso que versam sobre os festivais de cinema. Almeida estudou o caso dos festivais de cinema portugueses como fatores de atração turística e de dinamização económica de uma região, através do testemunho de profissionais de oito festivais portugueses (2016). Do ponto de vista da organização interna, Graça elaborou um estudo de caso que analisa

---

<sup>3</sup> Tradução da autora.

a comunicação estratégica do festival Caminhos do Cinema Português (2019); Henriques explorou a utilização dos meios digitais como ferramentas que compõem a estratégia de comunicação de um festival analisando o FESTin, a Mostra e o IndieLisboa (2013).

A subsistência e sustentabilidade financeira dos festivais de cinema nacionais foi já alvo de estudos de caso, em particular, o caso da Mostra – Festival de Animação de Lisboa (Sampaio, 2018). Avelar contribuiu para o estudo dos circuitos dos festivais de cinema ao analisar a distribuição do cinema português no espaço europeu (2013) e Ana Barbosa ao construir um dispositivo metodológico para o mapeamento e para a caracterização dos agentes culturais e de exibição não comercial do cinema em Portugal (2015). Também Paulo Cunha estudou a distribuição e exibição do que designou de “cinema de garagem”, ou seja, cinema enquanto espaço alternativo e de experimentação – normalmente utilizada no contexto de bandas de música (2016).

Leão identifica duas principais tendências nos estudos dos festivais de cinema. Primeiramente, a autora refere que houve “uma vontade de discernir e estabelecer as bases teóricas que permitissem enquadrar todos os temas e aspetos passíveis de serem analisados no âmbito dos festivais” (2021, p.83). Em seguida, houve “uma ambição cartográfica” de procurar mapear e realizar um inventário de vários festivais de cinema. Neste segundo ponto inserem-se ainda as pesquisas dos chamados “cinemas periféricos”, que correspondem aos trabalhos académicos desenvolvidos em que se privilegia o estudo de festivais que acontecem em regiões não-hegemónicas e de cinematografias diferentes das que são habituais encontrar no circuito de distribuição. A acompanhar esta tendência verificou-me um aumento dos eventos especializados, como é o caso dos festivais LGBTQ+ amplamente estudados nos últimos anos (Loist & Zielinski, 2012; Richards, 2016; Binnie & Klesse, 2018; Damiens, 2020).

Além das componentes histórica, metodológica e de mapeamento que compõem o estudo dos festivais de cinema é possível ainda identificar um conjunto de estudos que se centram na indústria e, neste âmbito, abordam os circuitos de distribuição como foi o caso de Carcajal, que escreveu sobre os espaços de exibição de cinema etnográfico na América Latina e das mudanças na circulação de produção audiovisual, fornecendo um guia de locais para a distribuição de obras audiovisuais etnográficas (2017); e o de Burgess que procurou estudar o valor simbólico obtido pelas organizações por meio do *buzz* (alcançado através da comunicação e divulgação) de festivais de cinema que estão fora da distribuição de filmes comerciais (2020). A programação tem também sido alvo de estudos ao longo dos anos, com maior expressão para a componente da curadoria e escolha artística dos filmes (Bosma, 2015; Rastegar, 2016, Czack, 2016).

Em traços gerais os estudos dos festivais de cinema caracterizam-se pela multiplicidade de abordagens e heterogeneidade de casos estudados, a importância que estes eventos “vêm revelando no plano internacional está na base da criação e desenvolvimento de linhas de pesquisa e reflexão específicas, sobre as múltiplas dimensões dos festivais” (Neves, et al. 2022, p.22). Além das dimensões abordadas até ao momento, é importante ressaltar ainda os estudos de públicos ligados aos festivais de cinema, que em Portugal são escassos. Ainda assim, são exemplos os trabalhos Freire ao abordar a relação complexa entre os públicos de cinema, a cinematografia e o seu futuro (2009); Margato aquando do estudo qualitativo dos públicos do festival Queer Lisboa (2018); de Leão ao estudar os públicos dos festivais IndieLisboa e Curtas de Vila do Conde (2019); e Neves et al. ao estudar os públicos do festival Doclisboa (2022).

A tendência crescente no número de festivais de cinema decorrente da festivalização da cultura ficou, de algum modo suspensa quando o setor se confrontou com uma crise decorrente da pandemia de COVID-19, aspeto que será aprofundado no subcapítulo seguinte.

## **2.2. Os festivais de cinema em pandemia**

Com o surgimento do COVID-19 em 2020 e com as consequentes medidas restritivas de saúde pública implementadas em vários países, eventos como os festivais de cinema procuraram tomar decisões sobre a viabilidade de realização de edições durante o ano de 2020 e, mais tarde, 2021 – ano em que em alguns países ainda sofreram o impacto das restrições. Face aos constrangimentos, alguns festivais tomaram a decisão de adiar a sua edição de 2020 para mais tarde, procurando fazê-la presencialmente. Noutros casos, as organizações procuraram adaptar-se fazendo sessões de cinema *drive-in*, recuperando o formato de visionamento de cinema na grande tela, mas ao-livre e dentro de um carro. Outras organizações decidiram realizar um festival totalmente *online* ou, ainda, num formato híbrido – presencialmente em alguns momentos e *online* via *streaming* noutros – é nestes últimos que o presente trabalho irá aprofundar.

Com limitações das idas às salas de cinema, uma das decisões comuns a muitos festivais foi a realização do evento apenas em formato *online* ou em formato híbrido. CPH:DOX e Visions du Réel foram os primeiros, em abril de 2020, a apresentarem um festival totalmente *online* (Strong, 2021). Já outros festivais, que anualmente também acolhem um grande número de público, optaram por uma edição híbrida, como foi o caso do Montreal’s Fantasia Film Festival, Toronto International Film Festival, New York Film Festival, Sundance Film Festival

(idem). O ano marcado pela tentativa de subsistência dos festivais e outros eventos obrigou ainda as organizações a repensar os seus eventos em ordem de continuarem os trabalhos. O balanço geral dos festivais identificados anteriormente foi positivo, na medida em que foi possível realizar o evento *online* com sucesso e com um maior número de pessoas a participar – visto que não se registaram os custos de deslocação e estadia como seria no caso de uma edição presencial. Embora se tenham identificado aspetos positivos quanto à realização dos festivais *online* ou em formato híbrido, é reconhecido pelas organizações que nesse contexto “é difícil replicar o sentido de comunidade que advém da participação pessoal nestes eventos”<sup>4</sup> (Strong, 2021).

Do ponto de vista dos cineastas que apresentam o seu filme nos festivais, o formato *online* é também fonte de discussão. Por um lado, durante o ano de restrições, os realizadores tiveram oportunidade de apresentar o seu filme nos eventos que se realizaram *online*, no entanto não tiveram possibilidade de ver as reações do público ao vivo (Watercutter, 2022). Apesar de ter sido possível manter os eventos, é importante não deixar de notar que o cinema sofreu consequências com “interrupções na distribuição cinematográfica, cancelamento de estreias de filmes” (Moon, 2020, p.8) e pausas de produções de filmes, devido às medidas restritivas em vigor.

Resultado dos impactos no setor cultural por parte da pandemia de COVID-19 e das medidas restritivas, têm sido publicadas considerações a respeito deste período no contexto dos festivais de cinema. Lourenço (2021) reflete este período em três momentos: os efeitos provocados pela COVID-19 no setor do cinema, a presença do *streaming* como resposta e uma interrogação sobre o futuro e sobre o restabelecimento do setor. Leão (2020) perante os constrangimentos sentidos no setor cinematográfico reflete sobre como a pandemia expôs problemas já existentes com o texto “*Política e trabalho no sector do cinema e audiovisual em contexto pandémico: velhas tensões, novos protagonistas*”. Nesta publicação a autora, por meio de testemunhos de profissionais do setor, chama a atenção para os principais desafios no campo do audiovisual como é o caso: da “deterioração das condições de trabalho, quebra de incentivos ao setor, a necessidade de regulação laboral e de criação de um estatuto específico que confira direitos e proteção social” (p.51). O Observatório da Comunicação no relatório “*Cinema 2004-2020. Dinâmicas de mudança e evolução do setor*” (2022) – embora faça apenas uma análise até 2020 – refere que em 2020 se registou uma quebra de 25,8% na produção audiovisual em Portugal face a 2019. Quanto às idas à sala de cinema, o Observatório Português das Atividades

---

<sup>4</sup> Tradução da autora.

Culturais no *paper Exibição em sala em Portugal* (2022), indica que o número de espetadores em 2019 correspondia a 15 541 mil e, em 2020, face ao contexto pandémico, esses números desceram para 3 803 mil espetadores. Em 2021, registou-se uma recuperação de espetadores nas salas de cinema- embora com números muito inferiores aos de 2019 - de 5 480 mil espetadores.

No contexto internacional, vários autores, ainda durante o período de maiores restrições da pandemia COVID-19, foram publicando considerações sobre o panorama no cinema, registando as decisões por parte das organizações dos festivais internacionais que se encontravam confrontadas com as restrições sanitárias e viam as plataformas de *video-on-demand* como resposta aos obstáculos impostos pela pandemia.

Richards e Pacella realizaram entrevistas com vários diretores e profissionais de festivais de cinema na Austrália para registarem as condições e práticas de trabalho de uma equipa que trabalhou no setor dos festivais de cinema em 2020. Os resultados passaram pela constatação da já conhecida precariedade no setor que ficou mais exposta neste período, mas também uma “surpreendente” possibilidade de criar e repensar os formatos típicos dos festivais de cinema percecionada como positiva por alguns profissionais (Ricards & Pacella, 2022).

O papel das plataformas *video-on-demand* foi destacado, por exemplo, por Hanzlík e Mazierska que realizaram um estudo de caso a três festivais do leste da Europa durante o período de maiores restrições da COVID-19 (2022). Uma das considerações dos autores indica que o grau de sucesso dos festivais de cinema que ocorreram durante a pandemia dependeu mais do tipo de festival e das suas características do que da sua localização geográfica. Os festivais estudados pelos autores não registaram um atraso em relação à europa ocidental e verificaram uma forte cooperação e entajuda com equipas de outros festivais.

Seguindo uma outra linha de pesquisa, Bachman e Hull estudaram o Festival de Cinema Queer de Vancouver tendo em conta o ano de 2019 e 2020 – este último ano em que a edição correu *online* – procurando compreender as diferenças no que diz respeito à demografia, mas também aos benefícios, aos números finais e o balanço dos mesmos (2022). Através de uma recolha de informação sobre os públicos do festival foram criados grupos que caracterizaram a relação dos participantes com o festival - *Harvesters, Experiencers, Modests, Apathetics*. Os resultados apontaram para a existência de uma segmentação de participantes em festivais *queer*.

Valck e Damiens apresentam uma reflexão sobre o impacto do COVID-19 nos festivais de cinema, em particular sobre a investigação dos mesmos. Nesse sentido, os autores apontam para a necessidade de reunir novas ferramentas de pesquisa para compreender o impacto da pandemia no ecossistema dos festivais de cinema, referindo que, neste novo contexto, acaba

por ser insuficiente recorrer apenas à habitual investigação baseada em estudos de caso. Assim, Valck e Damiens (2021) sugerem que aliar o conhecimento dos estudos de caso a projetos de grande escala que mapeiam e analisam o impacto do COVID-19 nos festivais de cinema será a forma mais consistente de repensar o estudo da festivalização no campo do cinema durante o período pandémico.

No subcapítulo seguinte, é apresentado, em traços gerais, o modo como decorreram alguns festivais de cinema em Portugal, durante o período da pandemia.

### **2.3. O caso português: aspetos gerais**

Assim como identificado no capítulo anterior, no contexto internacional as organizações dos festivais de cinema foram testando soluções alternativas para a realização dos eventos. Em Portugal registou-se a mesma tendência. Entre as decisões tomadas verificou-se: o cancelamento inicial dos festivais, o reagendamento, a realização presencial dos eventos com o cumprimento das devidas medidas de segurança e higiene, a passagem dos festivais para *online* exclusivamente ou em formato híbrido – com uma componente da programação disponibilizada *online* e outra presencialmente nas salas de cinema (Leão, 2021).

Tendo em conta o contexto em que se vivia em 2020, o Doclisboa – Festival Internacional de Cinema optou por realizar uma edição diferente ao estender os habituais 11 dias de festival, tendo a edição de 2020 início agendado para outubro e fim no mês de março do ano seguinte. A data do fim do festival veio a prolongar-se até meados de abril devido às constantes mudanças nas restrições. A escolha do formato prolongado deveu-se também à intenção de apresentar os filmes que eram estreias na sala de cinema (Neves, et al, 2022). Quanto ao formato, o festival, consoante estava o estado do país na resposta à pandemia, adaptou a exibição de filmes e conversas com os profissionais da indústria ao *online*<sup>5</sup>.

A organização da Festa do Cinema Italiano decidiu adiar a 13ª edição, em 2020, para um período em que fosse possível realizar o festival presencialmente. Ainda assim, o festival estabeleceu parcerias com a TV Cine, permitindo a exibição de filmes na televisão, e com a plataforma de *streaming* Filmin em que disponibilizou programação especial (Mag, 2020). O FIKE - Festival Internacional de Curtas-Metragens de Évora optou por cancelar a edição de

---

<sup>5</sup> PortugalFilm (2020). Doclisboa 2020. <https://portugalfilmcommission.com/noticias/doclisboa-2020/>



2020, tendo regressado em 2021, o mesmo aconteceu com o MDOC – Festival Internacional de Documentário de Melgaço, que acabou por ser cancelado nesse ano.

Face às rápidas alterações das medidas de proteção contra a pandemia, os festivais de cinema foram tentando antecipar futuros cenários de adaptação. No caso do LEFFEST a organização contou com três calendarizações da programação diferentes antes da final (TSF, 2020). O Festival AVANCA, em 2020, abandonou a exclusividade das salas de cinema passando a um formato com cinema *drive-in* e inaugurou uma nova secção competitiva AVANCA Pitch Sessions<sup>6</sup>. O FEST - New Directors New Films Festival manteve a realização da edição de 2020 apostando no *streaming* para a realização das atividades para profissionais da indústria e, aproveitou o contexto, para durante o ano discutir “A Nova Realidade Indústria Cinematográfica pós-COVID-19”, através de ensaio e entrevistas *online* (Cultura Portugal, 2020).

As adaptações variaram consoante os festivais. Não tendo oportunidade de mapear todos os festivais que decorreram em território nacional em 2020, visto não ser esse o propósito deste trabalho, ficam apresentados, em traços gerais, algumas das soluções levadas a cabo por alguns festivais de cinema.

Embora as soluções adotadas tenham significado a continuidade dos trabalhos dos festivais, a tendência foi de redução de público nestes eventos. Também Valck (2020) identificou alguns indicadores a médio prazo das soluções levantadas pelos festivais:

(...) quando o entusiasmo inicial da experimentação *online* diminuiu, e se instalou a fadiga do tempo passado em frente ao ecrã, verificou-se que os festivais virtuais são, simplesmente, menos festivos e, portanto, menos eficazes para alcançar alguns dos seus objetivos<sup>7</sup> (Leão & Vallejo, 2021, p. 81, apud. Valck, 2020).

De modo a ficar a conhecer-se as soluções adotadas pelos festivais de cinema no que às plataformas de *streaming* diz respeito, no capítulo seguinte serão apresentadas considerações sobre o *streaming* de vídeo, a utilização das plataformas feita pelo público português e pelos próprios festivais de cinema.

---

<sup>6</sup> Avanca (2020) Apresentação. Disponível em: <https://www.avanca.com/?q=pt/apresentacao>

<sup>7</sup> Tradução das autoras.



### 3. STREAMING DE VÍDEO

#### 3.1. Contextualização

O serviço de *vídeo-on-demand* (VOD) por disseminação via *streaming* tornou-se uma forma comum de assistir a conteúdos audiovisuais. Mediante um pagamento, os utilizadores têm acesso a um catálogo de conteúdos aos quais podem ter acesso de forma livre. O investimento neste formato começou a ser feito na primeira década do século XXI. Atualmente, as principais empresas que dominam este mercado de distribuição são principalmente estadunidenses como é o caso da Netflix, HBO, Amazon prime vídeo, Apple TV+ e Disney Plus. A preponderância dos serviços de VOD veio alterar a forma como os indivíduos se relacionam com os conteúdos audiovisuais, não só por meio dos dispositivos tecnológicos utilizados – computador, telemóvel ou televisão –, como no tipo de consumo que fazem – por exemplo, o caso do *binge watching* – e ainda à forma como tomam decisões sobre os conteúdos a que assistem.

As plataformas de VOD, ao fazerem parte das chamadas indústrias culturais, correspondem a uma lógica de mercado. O conceito de indústrias culturais pode ser entendido como:

Bens ou serviços culturais, produzidos, reproduzidos e difundidos segundo critérios comerciais e industriais, ou seja, quando se trata de uma produção em série, destinada ao mercado e orientada por estratégias de natureza prioritariamente económica. E o que cabe, concretamente, neste sector das indústrias culturais? Em geral, refere-se o cinema, o disco, o rádio, a televisão, mas também se avança a informática, a publicidade e o turismo, ou ainda, a organização de espetáculos e o comércio da arte. (Santos, 2007, p.56, apud Lima dos Santos, 1999).

Com efeito, o processo entendido como digitalização conduziu a uma mercadorização crescente (Garcia & Martins, 2016). De acordo com os autores Garcia & Martins (2016), o século XXI tem por base duas dimensões importantes que se interligam. São elas as transformações tecnológicas em constante mudança nas diversas áreas e as tendências económicas que têm contribuído no estabelecimento de uma postura entusiasta perante a criação de um mercado global tendo por base o formato digital. Neste sentido, “configura-se assim uma avalanche de novos produtos e modos de divulgação criados pelas capacidades de transformação e divulgação digital, pela pujança dos novos conglomerados empresariais (...)” (*idem*, p.23).

No cômputo geral, é possível considerar que as possibilidades do digital são o motor da economia do século XXI em que “a intensidade crescente de energia, capital, conhecimento/informação tem sido acompanhada por coeficientes semelhantes de intensidade em design, em uma certa esteticização difusa das mercadorias e em marketing” (Garcia &

Martins, 2016, p.24). Estes aspetos são facilmente identificados no contexto das transmissões VOD como as conhecemos hoje, visto que coincidem com uma “nova lógica de produção, distribuição e consumo, quer na conceção de novos produtos/mercadorias (...)” em que “os processos de mercadorização e a privatização tendem a subsumir os aspetos simbólicos da criação cultural única dos objetivos comunicacionais e culturais” (*idem*, p.35).

As perspetivas descritas até ao momento estão presentes nas transformações que o meio audiovisual veio a sofrer. O conceito de *streaming* não é recente, entre 1958 e 1987, ainda numa fase inicial da televisão, o conceito vídeo por *streaming* era utilizado para descrever um vídeo contínuo, com interrupções comerciais mínimas e em que os programas em direito tinham muito tempo de antena sem pausas (Dixon, 2013). Na década de 90 do século XX, o termo remete para o processo técnico em que, através da Internet, a emissão por parte dos meios de comunicação era feita em tempo real, sem necessidade de recorrer a um ficheiro que tivesse de ser armazenado (*idem*). Atualmente, o termo *streaming* é comumente utilizado para descrever serviços em que, por meio de uma subscrição, os utilizadores têm acesso a um catálogo de conteúdos. Contudo, apesar desta lógica se aplicar aos conteúdos audiovisuais, sabe-se que nas plataformas de música o processo decorre também através de versões grátis que permitem o acesso aos conteúdos (Herbert et al., 2019).

Para refletir sobre o papel das plataformas de *streaming* na atualidade é importante esclarecer o que é uma plataforma e que efeitos desencadeia na sociedade. De acordo com Van Dijck et al. (2018), plataformas são “arquitetura programável concebida para organizar as interações entre utilizadores” (p.4), que recolhem data automaticamente tanto sobre o conteúdo, como sobre as preferências do utilizador. Os autores referem que estes sistemas fazem mais do que facilitar a navegação *online* – através da recolha de preferências de conteúdos –, moldam a forma como vivemos e como está organizada a própria sociedade (Dijck et al., 2018, apud. Gehl, 2011) – através de algoritmos, interfaces, aceitação de acordos de dados por parte dos utilizadores e modelos de negócio. Estes últimos, dizem respeito à forma como a plataforma angaria e captura valor, podendo ser através de dinheiro, atenção, data, avaliações dos utilizadores (Dijck et al., 2018, apud. Gehl, 2011).

Para melhor compreender a presença que o *streaming* de vídeo passou a ter ao longo dos anos no visionamento de conteúdos audiovisuais por parte dos portugueses, no subcapítulo seguinte serão apresentados dados sobre as transformações registadas neste campo.

### 3.2. Streaming de vídeo em Portugal

Em 2017, a análise levada a cabo pelo OberCom no relatório “*Ver cinema em Portugal. Uma análise sobre os novos e os tradicionais consumos*” indicava as plataformas VOD como “potencial futuro emergente nas formas preferenciais de consumo de filmes de cinema” (Cardoso, et al., 2017, p.2). Até à data, no contexto português, era residual o crescimento de subscrições de plataformas de *streaming*, visto que “a grande maioria dos portugueses não tem por hábito acrescentar à sua oferta televisiva (...) protocolos extra de acesso a cinema” (*idem*, p.50). O facto de ser um segmento direccionado para um nicho específico de utilizadores e de existir já uma oferta de canais inseridos nos pacotes base, são explicações indicadas no relatório para o crescimento marginal de subscrições de plataformas de *streaming*.

Se num momento anterior à pandemia o crescimento das subscrições das plataformas VOD em Portugal era residual, com a chegada das restrições como consequência do COVID-19, o *streaming* de vídeo surge em segundo lugar entre as atividades mediáticas que mais sofreu alterações com a pandemia, logo a seguir aos serviços de videoconferência (Zoom, Google Meets, Microsoft Teams, entre outros), como é possível observar na figura 1 (OberCom, 2020).

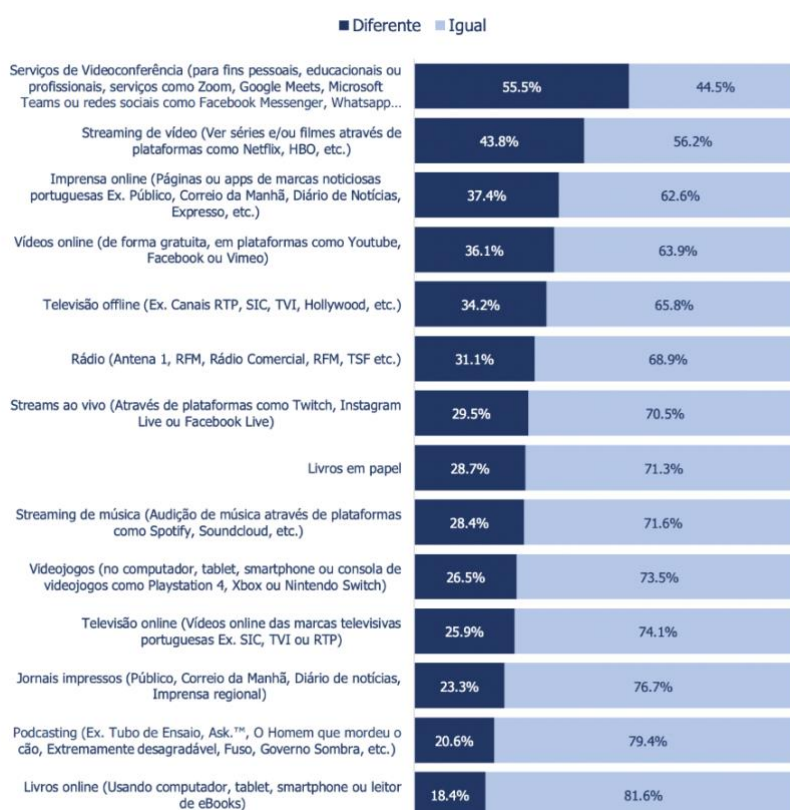


Figura 1- Mudanças no consumo de mídia por tipo durante março e abril de 2020. Fonte: Intercampus e OberCom: <https://obercom.pt/pandemia-e-consumos-mediaticos/>

O relatório *Pandemia e Consumos Mediáticos* indica ainda que 40,7% dos portugueses subscreveram serviços de *streaming online* – como a Netflix e HBO e “4 em cada 5 portugueses dizem não pretender cancelar os serviços subscritos durante o período de confinamento” (2020, p.9).

Face aos resultados identificados pelo OberCom em 2017 e em 2020 é possível afirmar que os consumos mediáticos mudaram de forma muito evidente com a chegada da pandemia. O visionamento de conteúdos por meio dos serviços de *streaming* de vídeo cresceu de forma significativa passando a fazer parte do quotidiano dos indivíduos –, sendo que 84,4% referiram que não iriam cancelar as subscrições depois do confinamento.

Os dados apresentados de crescimento de subscrições de *streaming* de vídeo vão ao encontro das conclusões do relatório *Serviços Over-the-top* (2021), que identifica que 34% dos utilizadores de internet subscreveram plataformas VOD (figura 2) (ANACOM, 2021).

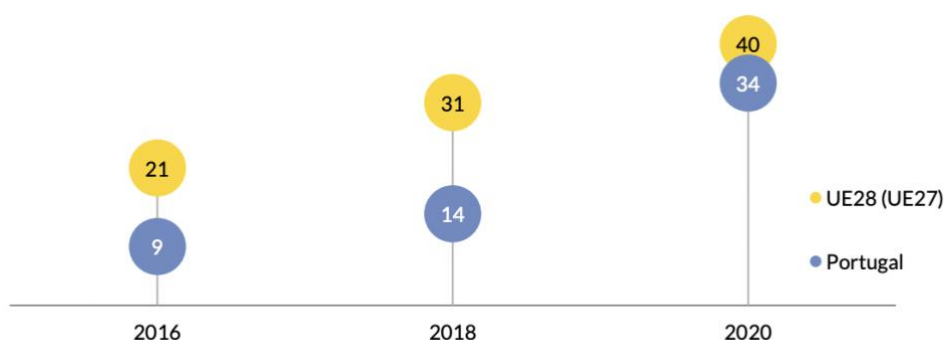


Figura 2 - Proporção de utilizadores de Internet que visualiza videostreaming on demand pago.  
Fonte: Comissão Europeia, Information and Communication Technologies in Households and by Individuals (2016, 2018 e 2020).

O relatório indica ainda que entre 2018 e 2020 o crescimento do número de subscrições registou-se em todos os grupos sociodemográficos analisados – entre os 16 e os 74 anos –, sendo que o principal aumento se verificou entre os 16 e os 34 anos (*idem*, p.14).

Se ao longo dos últimos anos os consumos mediáticos dos portugueses mudaram, que relação foram estabelecendo os festivais de *streaming* com o *online* durante este período? No subcapítulo seguinte, será abordada a ligação destes eventos com a Internet em primeira instância e, em seguida, com as plataformas de *streaming*.

### 3.3. A relação dos festivais de cinema com o *streaming* de vídeo

Apesar do número de subscrições ter aumentado significativamente com a pandemia como identificado no subcapítulo anterior, num momento anterior ao COVID-19, as plataformas VOD já se encontravam consolidadas.

Face à consolidação das plataformas de *streaming* nas práticas de visionamento de imagens em movimento – ainda que num nicho específico em Portugal - e ao avançar das medidas restritivas resultantes da pandemia COVID-19, os festivais de cinema identificaram razões para adotar o *streaming* como formato alternativo e solução ao deslocamento em massa às salas de cinema. Neste sentido, importa compreender o papel que as plataformas vieram desempenhar junto dos festivais de cinema nos últimos anos.

Assim como até à pandemia as plataformas de *streaming* não eram algo de novo, pelo menos para um grupo de pessoas, alguns festivais de cinema tinham já como prática disponibilizar parte da sua programação *online* através do *website* próprio ou através de parcerias com plataformas já existentes de VOD, dando mostras que a tecnologia tem, nos últimos anos, vindo a alterar as práticas de cinefilia dos espetadores (Stevens, 2017). Exemplo destes casos foi o Festival de Cinema Sundance, em 2014, ao exibir 15 curtas-metragens no YouTube (The Wall Street Journal, 2014).

O início dos anos 2000 foi o período em que o conceito dos festivais de cinema *online* surgiu com as primeiras experiências por parte do Festival Flexus (no Brasil, em 2000), Notodofilmfest (em Espanha, em 2001), Haydenfilms Festival de Cinema Online (nos EUA, 2004), Mobile Film Festival (em França, em 2005) (Taillibert, 2021). O sucesso das primeiras experiências ganhou mais destaque entre os anos de 2007 e 2008 com o aumento de número de eventos a recorrerem ao *online*.

O mapa de festivais de cinema *online* não é diferente do dos festivais da “vida real”; é composto por eventos que ao longo dos anos, conseguiram tanto encontrar apoio financeiro como conquistar um público regular, enquanto na sua periferia, numerosos outros eventos mais breves e experimentais não sobreviveram mais do que algumas edições (Taillibert, 2021, p.34).

Dentro da realidade descrita, houve festivais que surgiram e que se conseguiram manter durante mais anos como o foi o caso NSI Online Short Film Festival que teve início em 2008 e, mais recentemente, no ano de 2017, registou um novo recorde de público com 6.7 milhões de visualizações. Alguns festivais internacionais começaram a recorrer ao *online* com o objetivo de dar espaço aos cineastas que apresentavam os seus primeiros filmes para conseguirem que os mesmos fossem distribuídos, de modo a recuperar algumas receitas gastas com as produções

(Rosen, 2013). O festival Sundance foi exemplo desta ação ao disponibilizar, em 2012, nove curtas-metragens para *streaming*, através de parceria com o distribuidor New Video; também no mesmo ano, o festival de cinema Tribeca transmitiu via *streaming* – após a sua realização presencial – um conjunto de longas e curtas-metragens com a parceria de fornecedores de VOD iTunes, Amazon Watch Instantly, VUDU, Xbox, Google Play e YouTube; O festival internacional de Toronto seguiu outro percurso ao estabelecer uma parceria com o Vimeo que disponibiliza filmes com estreia mundial no festival (*idem*). Mais que nunca, pensar na componente *online* passou a fazer das equipas dos festivais de cinema, mesmo que não entendam transmitir filmes *online*.

O capítulo *New Perspectives for Online Film Festivals* (2021) destaca algumas das características destes eventos que se assemelham em grande medida aos festivais de cinema tradicionais. Entre as semelhanças é possível identificar que os festivais *online* são classificados também como eventos, em particular para terem destaque junto do público e dos media; têm a programação organizada em competições; reúnem o reconhecimento entre os pares como uma entidade com autoridade no campo do cinema; a componente educacional quer dando informações sobre os filmes ou organizando conversas sobre os mesmos; e a partilha de experiência e criação de um sentimento de comunidade.

Se por um lado os festivais de cinema *online* apresentam vantagens, algumas já identificadas ao longo do trabalho, como maiores números de público, reduzidos custos no acesso aos filmes, não existirem encargos com as deslocações e estadia, por outro lado, apresentam limitações como o facto de existir limitação no número de visualizações de um determinado filme (Tailibert, 2021) e a distância não permitir criar ligações entre as pessoas que visitam e participam nestes festivais como acontece em formato presencial.

Ao longo dos anos, o cinema tem sido alvo de inúmeras transformações sendo a digitalização uma das mais marcantes das últimas décadas. Embora as alterações tenham surgido desde cedo – inclusive perto do momento da criação do cinema - inúmeros autores foram colocando, ao longo do tempo, em perspetiva a possibilidade de se estar perante a morte do cinema. As circunstâncias que levaram a estas reflexões foram sobretudo mudanças no modo de produzir, transmitir e ver filmes. Assim, “a transição do cinema mudo para o sonoro foi identificada como uma destas primeiras grandes reestruturações” (Alves, 2017, p.87), em meados da década de 20, do século XX. Mais tarde, aquando do surgimento da televisão, na década de 50, anunciava-se também a morte do cinema provocada pela massificação do dispositivo que permitiu o acesso diário a imagens em movimento. Seguiram-se a estas transformações, o surgimento das imagens eletrónicas e, posteriormente, os sistemas e



plataformas VOD (*idem*). As sucessivas reestruturações do cinema levaram a novas linguagens e novos suportes:

O cinema, tal como foi habitualmente definido, pelo menos na sua formulação dominante, existe agora em paralelo com diversas outras modalidades. Este não mais depende da película e dos seus equipamentos próprios, é distribuído e visto em plataformas e espaços diversos e requer posturas que se distanciam da atitude convencional associada à sala escura. Mais intervenientes participam na sua construção e difusão e novas tipologias estéticas e narrativas são identificadas nos objetos que daí resultam. (Alves, 2017, p.104)

Luís Mendonça, crítico de cinema e co-fundador do *website* à Pala de Walsh, face às adaptações vividas no setor do cinema durante a pandemia, afirma numa entrevista à revista Gerador: “Tenho uma esperança: a de que, de uma vez por todas, se pare de ver a sala e o *streaming* como inimigos, mas, enfim, como ‘lugares’ complementares, em que um se alimenta do outro, nunca perdendo de vista que a experiência primordial acontece na sala escura. Essa batalha teve o seu lugar há muito tempo e, lamento dizê-lo, foi perdida” (Gerador, 2020).

Hoje, resultado das transformações tecnológicas, podemos pensar o cinema como Shambu (2014) propõe com o termo “cinefilia expansiva”, que remete tanto para a cinefilia que corresponde à formulação mais familiar e dominante, como outros formatos de visionamento de imagens em movimento. Para o autor cinefilia “não envolve só ver, mas também pensar, ler, falar e escrever sobre cinema de alguma forma, por muito pouco convencional que seja” (Shambu, 2014, p.4).

Apesar de os festivais já existirem em formato *online* há praticamente duas décadas e alguns dos que decorrem presencialmente terem adotado o *online* como extensão do próprio evento, o panorama do COVID-19 trouxe a necessidade de os festivais repensarem os seus formatos em ordem de manterem as edições de 2020 e 2021. Embora a pandemia ainda esteja num horizonte relativamente próximo, foram já vários os autores que procuram contar a experiência de diferentes festivais no que diz respeito à adoção de formatos híbridos.

Hanzlk e Mazierska fazem um levantamento das razões de alguns festivais de cinema terem optado por recorrer às plataformas VOD ao invés de cancelar ou adiar a edição (2022). A capacidade limitada dos locais de acolhimento dos festivais, não só em termos de alojamento do público, mas também de exibição de filmes nos espaços disponíveis é a principal razão apontada pelos autores que, afirmam, que o *streaming* conseguiu ultrapassar o problema da impossibilidade de transmissão de filmes. O desejo de ultrapassar barreiras físicas no que às audiências diz respeito, é apontada como uma segunda razão da adoção do *streaming* para alguns festivais. Com uma edição *online* os festivais tiveram a possibilidade de aumentar o número de audiência, trazendo novos públicos que vivem em zonas de difícil acesso a salas de

cinema. Por último, Hanzlk e Mazierska, assim como Powers (2020), referem que uma terceira razão para o recurso do *streaming* nos festivais de cinema se deve ao reconhecimento de que as plataformas VOD são, atualmente, a principal forma de aceder a filmes e que, ignorar essa evidência, seria não reconhecer as transformações tecnológicas da última década. O papel que o *streaming* desempenhou nos vários festivais de cinema variou de caso para caso. Ainda assim, Hanzlk e Mazierska indicam que, em geral, os festivais foram adaptando-se e aprendendo com a experiência uns dos outros.

A experiência dos festivais passarem para *online* com recurso às plataformas de *streaming* é também analisada por Armstrong numa perspetiva financeira. Para os festivais de maior dimensão “os acordos estabelecidos com as plataformas amorteceram a falta de sinergia e circulação dos filmes no circuito dos festivais durante 2020” (2021, p.15). A rápida resposta destas plataformas mostrou que existe interesse financeiro na inclusão do *streaming* nos circuitos de festivais de cinema.

Desde o surgimento da Internet e, mais tarde, das potencialidades das plataformas VOD, que alguns festivais de cinema começaram a pensar a sua presença no contexto *online*. Embora esta tendência se verifique em alguns dos festivais de cinema mais reconhecidos no contexto internacional, não significa que seja transversal a todas as organizações. O espaço *online* vem conquistar de novo território com a chegada da pandemia de COVID-19 com um número de festivais considerável a adquirir alternativas à sua realização presencial. Estas transformações levantaram questões - que já haviam ter sido colocadas noutros períodos da história em que o cinema sofreu transformações potenciadas pelo desenvolvimento tecnológico - no que diz respeito à fruição de cinema e até à sobrevivência do setor do audiovisual. No capítulo seguinte, será apresentado o estudo de caso múltiplo e a respetiva análise das entrevistas realizadas.

#### 4. ONLINE: UM CAMINHO A SEGUIR?

Como referido no capítulo anterior, o estudo de caso múltiplo do presente trabalho é feito através de entrevistas a quatro festivais de cinema portugueses: Monstra – Festival Internacional de Cinema de Animação; Porto/Post/Doc & Media Festival; Curtas de Vila do Conde; IndieLisboa – Festival Internacional de Cinema.

Fernando Galrito, diretor artístico da Monstra, deu o testemunho sobre a realização do festival em 2020. Desde 2000 que a Monstra decorre todos os anos, tendo sido interrompida apenas entre 2002 e 2003, por motivos orçamentais. Com cerca de 22 anos de existência, o festival caracteriza-se pela transmissão de filmes de animação que se podem agrupar em três dimensões: filmes em competição, filmes que integram o programa infanto-juvenil e os filmes que compõem a programação geral (Martinho, 2015). O festival tem mantido a duração de 11 dias, durante o mês de março – apenas os anos de 2020 e 2021 foram exceção (Galrito, 2022)<sup>8</sup>.

A educação artística e a promoção de filmes de jovens talentos são duas das missões levadas a cabo pela Monstra. Neste âmbito, o festival integra uma programação infantojuvenil com a Monstrinha – curtas-metragens infantis e com parcerias com as escolas. Além da componente para os mais novos, o festival reúne na sua programação competição de curtas, longas, curtíssimas e de filmes produzidos por estudantes; um programa geral que destaca todos os anos retrospectivas e secções com filmes de várias partes do mundo (Martinho, 2015); e ainda diversas atividades ligadas à indústria do cinema direcionadas para os profissionais da área. Podendo variar de ano para ano, as salas que acolhem a Monstra são habitualmente o Cinema São Jorge, Cinema City Alvalade, Cinema Ideal e Cinemateca. O ano 2020 coincidiu com o 20º aniversário da Monstra, que organizou uma edição especial mesmo em período de pandemia.

O Porto/Post/Doc: Film & Media Festival surgiu em 2014. Para a realização deste trabalho Dario Oliveira, diretor do festival, deu o testemunho sobre a experiência da equipa durante os anos de pandemia. A decorrer na cidade do Porto, o festival Porto/ Post/ Doc: Film & Media Festival procura juntar criadores, públicos e profissionais do cinema em vários espaços da cidade, com o objetivo de “promover a cultura cinematográfica, exibindo as novas formas do cinema contemporâneo”<sup>9</sup>. O festival tem ao longo dos anos vindo a ocupar mais salas de cinema, sendo possível destacar o Rivoli, Cinema Passos Manuel, o Planetário e a Casa Comum.

---

<sup>8</sup> Daqui em diante no trabalho, sempre que for referido Galrito (2022), estará a ser feita alusão à entrevista a Fernando Galrito – diretor do festival Monstra – realizada no dia 30 de maio de 2022.

<sup>9</sup> Porto/Post/Doc. Informação. <https://www.portopostdoc.com/home/info/sobre/intro/>

No que à programação diz respeito, o festival é composto pelas competições Internacional, Cinema Falado, Cinema Novo e Transmission e por secções de retrospectivas, cinema para a infância e público adolescente. Adicionalmente, o festival integra atividades de indústria cinematográfica com debates, oficinas e festas. O Porto/Post/Doc decorre habitualmente durante o mês de novembro e, por essa razão, a edição de 2020 foi feita em formato híbrido com público em casa e nas salas de cinema.

Outro dos festivais em análise é o Festival de Cinema Curtas de Vila do Conde. O evento contou com a sua primeira edição em 1993 e, atualmente, é um dos principais festivais dedicados a curtas-metragens, em Portugal. A decorrer anualmente, em julho, na cidade de Vila do Conde, o Curtas apresenta, à semelhança de outros festivais de cinema, competições: internacional, nacional, experimental e curtinhas. Ainda a nível da programação, a secção Take One! acompanha os primeiros passos de jovens cineastas nacionais e estrangeiros; My Generation é uma secção programada por jovens e direcionada para alunos do ensino secundário de Vila do Conde e Póvoa do Varzim; In focus traz as retrospectivas de realizadores diferentes todos os anos; New voices é uma secção que traz pequenos programas dedicados a realizadores emergentes estrangeiros; Da curta à longa, cinema revisitado e Stereo são três secções temáticas, com longas-metragens, filmes de anos passados e cinema musicado ao vivo. Por fim, o Curtas Pro agrupa atividades ligadas à indústria com conversas e debates<sup>10</sup>.

Perante os constrangimentos impostos pelo COVID-19, o Curtas de Vila do Conde adiou a edição para outubro do mesmo ano com adaptações que serão apresentadas mais à frente no trabalho através do testemunho de Nuno Rodrigues, diretor do festival.

O IndieLisboa integra também a amostra do presente trabalho. Enquanto um dos principais festivais de cinema da capital, o IndieLisboa assenta numa programação que se divide em competição – internacional e nacional –; secções temáticas com Silvestre, Novíssimos, IndieMusic, Retrospectivas, Boca do Inferno, Director's Cut; IndieJúnior, uma secção direcionada para o público mais novo com a exibição de filmes, mas também ateliês, atividades culturais e espaços de criação; e, finalmente, as atividades ligadas à indústria cinematográfica com LisbonTalks, oficinas, masterclasses, debates, laboratório de argumentos, fundo de apoio ao cinema, pitching fórum, exibição de *works in progress*, eventos de *networking*, entre outros<sup>11</sup>. Entre os meses de abril e maio, o IndieLisboa ocupa vários espaços da capital, sendo os mais frequentes o Cinema São Jorge, Cinema Ideal, Culturgest e a Cinemateca Portuguesa.

---

<sup>10</sup> Curtas de Vila do Conde (2020). Sobre. <https://www.festival.curtas.pt/info/sobre-festival/>

<sup>11</sup> Indielisboa (2020) Edição 2020. <https://indielisboa.com/edicao-2020/filmes-3/>

Apenas em 2020 e 2021, devido às restrições associadas à pandemia COVID-19 o festival adiou as datas para o fim de agosto e início de setembro, procurando manter as exibições de filmes nas salas de cinema. Para conhecer em maior detalhe o período durante a pandemia no IndieLisboa, Carlos Ramos, um dos diretores do festival, deu o testemunho para o presente trabalho.

Os festivais que compõem a amostra em análise decorrem em meses do ano diferentes e, por essa razão, as adaptações que foram sentindo necessidade de realizar devem-se sobretudo às medidas restritivas que se encontravam em vigor, assim como à experiência de outros festivais que já tinham ocorrido em Portugal ou no resto da Europa.

Entre os festivais já apresentados, a Mostra foi o que tinha previsão de se realizar em primeiro lugar, logo após o anúncio do primeiro estado de emergência. O festival estava previsto realizar-se na segunda e terceira semana de março de 2020, período em que o país começou a registar os primeiros casos de COVID-19 e a implementar medidas de segurança.

Nesse que era ano do 20º aniversário do festival, Fernando Galrito, diretor da Mostra, refere que estava a decorrer uma edição especial que havia já tido início em dezembro de 2019, com retrospectivas a serem exibidas uma vez por semana, em diversos bares de Lisboa. Além disso, “o festival na própria Cinemateca já tinha começado três meses antes de março. Apenas a vinda dos convidados e as competições iriam começar nesse mês [março]” (Galrito, 2022) - em que habitualmente decorre a Mostra todos os anos. Embora não tenha sido possível cumprir com o calendário previsto, porque o estado de emergência teve início em Portugal a 18 de março, a Mostra adaptou-se e em maio conseguiu colocar alguma da programação já planeada de modo a prosseguir com a celebração do seu 20º aniversário.

Neste processo Fernando Galrito referiu que foi necessário fazer “um rápido contacto com todos os produtores e (...) com algumas plataformas, que digamos que, já existiam no mercado e poderiam fazer um festival *online*” (Galrito, 2022) para que a edição passasse rapidamente para o formato *online*. O primeiro festival a confrontar-se com a necessidade de alterar o formato foi a Mostra que recorreu à plataforma Kinow para a transmissão dos filmes. O diretor refere que neste período, também o festival de cinema de Stuttgart, na Alemanha, estava a ultrapassar as mesmas questões e julga terem sido os festivais cujas restrições se sobrepuseram em primeiro lugar às datas calendarizadas da realização dos eventos.

Entre os festivais que compõem a amostra, o que se realizou em seguida foi o IndieLisboa. O festival adiou a sua realização para um momento em que fosse possível decorrer presencialmente, neste caso, a segunda quinzena de agosto e o início de setembro: “Numa reflexão que nós fizemos na altura, só faria sentido o festival acontecer no modo físico

preferencialmente e, foi por isso, que decidimos adiar para agosto e setembro. A decisão foi uma coisa prática” (Ramos, 2022)<sup>12</sup>. Apesar do adiamento e do esforço de realizar a edição presencial, houve necessidade de recorrer ao *online* em três componentes da programação:

As *Talks*, atividades ligadas à indústria como *screenings*, o fundo de apoio ao cinema, *plot* – este último em 2020, que em 2021 não aconteceu – que implica uma série de encontros entre profissionais, para mostrar trabalhos de portugueses que ainda eram *work in progress* e etc. Uma terceira parte que ocorreu *online* foram os filmes da parte do IndieJúnior para as escolas [Entrevista a Carlos Ramos, diretor do festival IndieLisboa, a 21 de junho de 2022].

O Curtas de Vila do Conde, à semelhança dos dois casos anteriores, também se viu obrigado a alterar as datas. Pela primeira vez na sua história o festival deixou de se realizar em julho para passar para a decorrer no mês de outubro. O adiamento deveu-se sobretudo à reorganização do festival para decorrer também em formato *online*, visto que até março o evento estava planeado para acontecer presencialmente. Nuno Rodrigues, diretor do festival refere que: “Houve ali alguma resistência em relação a esta ideia e a dado momento decidimos: vamos realizar seja de que forma for. Também nunca tínhamos tido qualquer experiência com o *online*. Não é propriamente o perfil de festival que defendemos (...) (Rodrigues, 2022)<sup>13</sup>”.

O caso do Porto/Post/Doc assemelhasse aos anteriores, na medida em que o previsto seria o festival ter 10 dias e houve necessidade de reduzir, assim como de “adaptar horários (...) com sessões a acontecerem de manhã” (Oliveira, 2022)<sup>14</sup>. Dario Oliveira, reconhece que as soluções digitais foram importantes nesse momento, mas que a componente do festival que decorreu em presencial correu bem: “Houve menos público, mas houve uma grande participação, o que foi uma grande surpresa para mim” (*idem*). Só após o festival se veio a perceber que o evento coincidiu com um pico pandémico da vaga que iria fazer chegar um novo confinamento. A plataforma utilizada para a exibição dos filmes *online* no Porto/Post/Doc foi a Shift 72.

Embora os festivais destacados nesta análise tenham realizado edições com adaptações, de um modo geral, as quatro organizações foram pontuando ao longo das entrevistas, que defendem um modelo de festival presencial que promova o encontro de pessoas e a discussão dos filmes nos espaços físicos em que decorre o evento.

---

<sup>12</sup> Daqui em diante no trabalho, sempre que for referido Ramos (2022), estará a ser feita alusão à entrevista a Carlos Ramos – diretor do festival IndieLisboa – realizada no dia 21 de junho de 2022.

<sup>13</sup> Daqui em diante no trabalho, sempre que for referido Rodrigues (2022), estará a ser feita alusão à entrevista a Nuno Rodrigues – diretor do festival Curtas de Vila do Conde – realizada no dia 02 de junho de 2022.

<sup>14</sup> Daqui em diante no trabalho, sempre que for referido Oliveira (2022), estará a ser feita alusão à entrevista a Dario Oliveira – diretor do festival Porto/Post/Doc – realizada no dia 02 de junho de 2022.

#### 4.1. A questão do *geo-blocking*

Um dos principais desafios para a realização dos festivais *online* é a negociação dos direitos de transmissão em *streaming* entre os realizadores e as plataformas, que estão restringidos a um período e a uma localização, a que se chama *geo-blocking* (Salti, 2020). No caso do Festival Internacional de Documentário em Copenhaga (CPH: DOX), estas negociações resultaram em três parâmetros: os filmes só poderiam ser vistos no território da Dinamarca, a venda de bilhetes foi limitada a 500 para alguns filmes e os filmes ficavam disponíveis durante 30 horas (Salti, 2020). Apesar das limitações próprias do *geo-blocking*, o festival vendeu no total 66 500 *streams*, em que 70% do público estava em Copenhaga e os restantes 30% estavam noutros locais da Dinamarca. A audiência *online* de 2020 correspondeu a 113 mil pessoas, números que se aproximaram da edição de 2019 que decorreu presencialmente, com 114 mil bilhetes vendidos. Quanto à programação *online*, num primeiro momento o festival disponibilizou 40 filmes no FestivalScope<sup>15</sup>, de seguida, expandiu-se para a plataforma Shift72 com 150 filmes. Apesar do *geo-blocking*, o festival veio depois a integrar uma pequena seleção de 9 filmes para visionamento noutros países (Screendaily, 2020). Progressivamente, um grande número de festivais de cinema internacionais começou a deparar-se com essa questão, como foi o caso festival de cinema Queer em Vancouver (Bachman & Hull, 2022), Ji.hlava IDFF- Festival de Cinema Documental em Praga, República Checa (Hanzlk & Mazierska, 2021).

Embora exista um grande número de filmes a terem acordos de distribuição, quando essa questão não se verifica, os festivais têm liberdade para transmitir os filmes nos ecrãs que decidirem, sem restrições ao número de visualizações ou à área geográfica. A possibilidade de mostrar filmes *online* pode dividir opiniões entre cineastas e profissionais ligados à indústria cinematográfica. Se por um lado, exibir um filme sem limites de transmissões e áreas geográficas permite que um maior número de pessoas tenha acesso ao mesmo, por outro lado, poderá colocar em risco a possibilidade de conseguir acordos de distribuição com outros festivais, por “esgotar” o filme (Newman, 2020). Face às possíveis vantagens e desvantagens destes acordos, Newman (2020) refere que os cineastas que lançam um novo filme e que

---

<sup>15</sup> O Festival Scope até 2016 reunia para “programadores, promotores, compradores, exibidores, produtores, críticos e jornalistas os filmes do momento (numa perspetiva de promoção e curadoria) sem implicar deslocações aos locais da estreia” (À Pala de Walsh, 2016). A partir de 2016 o Festival Scope passou a funcionar como sala de cinema *online* com uma seleção de festivais do mundo a decorrer no momento, permitindo a que qualquer pessoa possa assistir a partir de casa, mediante o pagamento do valor de um bilhete (*idem*). Num período inicial da pandemia, o *website* passou a ser parceiro de alguns festivais, oferecendo às organizações uma plataforma de lançamento promocional e técnico dos festivais que viriam a migrar para o *online* (*website* Festival Scope, 2022)

pretendem que este passe em alguns festivais de cinema, não deveriam estabelecer acordos para que tenham exibição em formato *streaming*. Colocar um filme em transmissão *streaming* num festival de cinema só seria vantajoso para o realizador se fosse uma curta-metragem ou, por exemplo, um filme mais antigo (*idem*). Esta discussão em torno dos impactos do *streaming* nas obras que são estreias nacionais ou internacionais levou a que alguns festivais com edições híbridas colocassem as estreias de filmes a serem exibidas apenas na sala de cinema, como foi com o caso do Doclisboa - Festival Internacional de Cinema, em 2020.

No que às questões do *geo-blocking* diz respeito, a edição da Mostra *online* em 2020 não teve obstáculos na composição da programação *online*:

Não tivemos essa questão em 2020. Eu acho que toda a gente foi apanhada de surpresa. Digamos que não houve muito tempo para pensar nisso. Acho que houve o caso de dois filmes portugueses que pediram *geo-blocking*. Mas, mais tarde, quando viram que outros realizadores não estavam a pedir deixaram cair essa ideia. [Entrevista a Fernando Galrito, diretor do festival Mostra, em 30 de maio de 2022]

Em 2021, a Mostra decorreu também *online*, mas através da plataforma de *streaming* Filmin que, por si só, abrange apenas Portugal e Espanha e não ultrapassa essas fronteiras. Deste modo, a edição do festival em 2021 já não decorreu nos mesmos moldes que a primeira edição do início da pandemia, que beneficiou de maiores números de audiência com o facto de ser uma situação nova e inesperada.

O Curtas de Vila do Conde registou algumas dificuldades relacionadas com o *geo-blocking*, na medida em que alguns produtores e distribuidores ficaram mais retraídos em disponibilizar os filmes *online*, por entenderem que deveriam ser vistos em sala de cinema. Embora em alguns casos tenha existido resistência, Nuno Rodrigues, indica que “houve outros casos que se adaptaram mais, porque já estavam habituados a trabalhar com plataformas. Tem que ver também com as origens geográficas e com as experiências de quem trabalha na área” (2022).

O festival que também negociou o *geo-blocking* filme a filme de modo a realizar uma edição híbrida foi o Porto/Post/Doc. Houve o caso de algumas distribuidoras internacionais já terem compromissos com plataformas comerciais de VOD que não permitiam a exibição do filme em Portugal, mas foi algo facilmente contornado:

O *geo-blocking* foi uma necessidade de acordos e contratos que foi sendo estabelecido caso a caso, portanto se foi um problema? Eu acho que não, porquê? A grande parte do público da plataforma do festival digital (...) era público nacional (...). O público em geral era curiosamente público da cidade, que estava de facto confinado. [Entrevista a Dario Oliveira, diretor do festival Porto/Post/Doc, a 2 de junho de 2022]



Sendo uma condição necessária para a exibição de filmes em plataformas VOD, o *geo-blocking* foi uma tarefa adicional para as equipas dos festivais de cinema que se encontravam a trabalhar num contexto também diferente. O trabalho das próprias equipas dos festivais sofreu com as constantes mudanças de medidas de proteção contra o COVID-19. Em seguida, serão expostas as perspetivas dos diretores dos festivais sobre os processos de trabalho das suas equipas durante o período em análise.

#### **4.2. O trabalho num festival de cinema durante a pandemia COVID-19**

A adaptação ao trabalho em casa ou, numa fase posterior, em casa e alternado com horários rotativos foi, na perspetiva dos diretores artísticos entrevistados um processo fácil. O processo de trabalho descrito por Fernando Galrito foi de rápida adaptação por parte da equipa, tendo reunido por algumas vezes com a equipa em formato presencial respeitando as normas de higiene e distância de segurança aconselhadas pelas autoridades.

O Porto/Post/Doc destaca a necessidade existente da criação de uma equipa de apoio para que o trabalho no formato *online* fosse feito com qualidade, uma vez que “há todo um design de apresentação da página, de envolvimento maior ou menor da equipa editorial que é preciso fazer para além de apresentar filmes” (Oliveira, 2022). Neste âmbito, o trabalho adicional prendeu-se sobretudo com tarefas como: a realização de entrevistas com os cineastas para complementar a experiência do público em casa; a legendagem de filmes para a plataforma e toda a restante linha editorial que dava forma e caracterizava o festival no seu formato *online*, uma vez que “a plataforma é o suporte técnico, tudo aquilo que lá existe foi feito pela equipa do festival” (*idem*).

O caso do Curtas de Vila do Conde acompanha a experiência dos restantes festivais, na medida em que a maior dificuldade sentida pela equipa foi trabalhar com uma maior incerteza da realização ou não do festival, que desencadeia algum cansaço, porque significava alterar planos de trabalho consoante as restrições que sofriam alterações num curto espaço de tempo. Um dos maiores festivais da capital, também se confrontou com este problema. O IndieLisboa com o adiamento das edições de 2020 e 2021 para a segunda metade de agosto – ao invés da habitual realização em maio – viu-se obrigado, em 2020, a suspender o trabalho da equipa que não é permanente e entra ao trabalho até três meses antes do festival, para regressar novamente em setembro. A dinâmica de trabalho sofreu com estas interrupções. Além disso, a indefinição do estado do país incompatibilizou-se com a motivação da equipa que prepara o festival, na

medida em que “as regras estavam a mudar de semana para semana, a nível de voos, dos limites das salas, das condições de acesso”, o que desencadeia “muitas fontes de ruído na organização de um evento” (Ramos, 2022). Além das constantes alterações provocadas por condições externas à organização que provocaram algum cansaço na equipa, a própria motivação de trabalho vai saindo lesada como explica Carlos Ramos:

Outro problema que acontece quando o festival é adiado é que o tempo entre festivais é reduzido, entre a próxima edição, e isso implica também com outro aspeto. Nós organizamos também um festival para crianças no Porto, em janeiro. E tudo isto é uma bola de neve e as coisas começam a colidir umas com as outras, porque é a mesma equipa que organiza os festivais. [Entrevista a Carlos Ramos, diretor do festival IndieLisboa, a 21 de junho de 2022]

Uma das características das organizações dos festivais de cinema é a sua capacidade de adaptação (Valck, 2007), no entanto, o caso do período mais severo do COVID-19, essa adaptação deveu-se a uma incerteza dramática ao nível dos tempos de trabalho, recursos humanos e financeiros (Formenti & Pitassio, 2022). Assim como se refletiu em diferentes setores da sociedade, a crise pandémica expôs de forma ainda mais evidente os constrangimentos existentes em equipas de trabalho com as características que têm as organizações dos festivais de cinema – uma equipa reduzida o ano todo, *freelancers* que integram a equipa poucos meses antes do início do festival e voluntários (Richards & Pacella, 2022).

### **4.3. As plataformas VOD nos festivais de cinema**

Assim como outras plataformas VOD com serviço disponível no mercado como a Netflix, HBO, Amazon Prime, as plataformas utilizadas pelos festivais de cinema também ofereceram um serviço por meio de uma “subscrição” que, consoante a escolha do público, poderá ser um valor para ver um ou mais filmes durante o período em que estivessem disponíveis na plataforma. Num momento em que os festivais também aprendiam através dos exemplos de outros festivais, uma preocupação comum a todos os entrevistados foi as condições de segurança que as plataformas ofereciam para que os filmes não fossem descarregados de forma ilegal (Oliveira, 2022). A escolha da plataforma, além da segurança dos conteúdos, condiciona a experiência que o público tem em casa - se é de fácil utilização, se as legendas e as imagens têm qualidade, entre outros aspetos que asseguram a qualidade do visionamento de filmes e a experiência no festival por parte do público.

Entre os festivais em estudo, a Monstra optou por utilizar a Kinow e no ano seguinte juntou-se à Filmin para fazer a transmissão de alguns filmes; o Porto/Post/Doc e o Curtas Vila do Conde utilizaram ambos a plataforma Shift72; o Indielisboa, nas transmissões de filmes para o IndieJúnior Escolas recorreu à plataforma Film Shif.

A Kinow foi a primeira solução de recurso da Monstra. Trata-se de uma plataforma de uso generalizado, disponível para que qualquer organização ou empresa crie uma plataforma de transmissão ao vivo ou de *streaming* e que possa associar subscrições ou publicidade aos conteúdos. Além disso, a plataforma também monitoriza as utilizações e dá estatísticas acerca da audiência<sup>16</sup>.

A Shift 72 – utilizada pelo Porto/Posto/Doc e pelo Curtas de Vila do Conde - é uma plataforma direcionada para festivais e eventos híbridos. O CPH: DOX, em Copenhaga, o Festival Internacional de Cinema de Melbourne, o Festival Internacional de Cinema de Toronto, o festival de Cannes, o Festival de Cinema de Nova Iorque, o BFI - Festival de Cinema de Londres são exemplos de festivais internacionais que utilizaram nos últimos dois anos esta plataforma<sup>17</sup>. A Shift72 permite alugar e vender filmes, criar passes e coleções de filmes, escolher uma variedade de formas de pagamento e de acesso aos filmes, atribuir códigos de descontos, entre outras funcionalidades direcionadas para festivais de cinema.

No caso do IndieLisboa, a plataforma Film Shif, permitiu que os filmes fossem transmitidos nas escolas na altura de maiores restrições. Embora a plataforma funcione como uma base de dados de eventos, Carlos Ramos refere que funciona bem para festivais de cinema, tendo um módulo que permite algumas coisas acontecerem *online*: “é uma plataforma que trabalha em cima do *Vimeo*, com as regras de segurança do *Vimeo*” (Ramos, 2022). A proposta do cinema para os mais novos também sofreu alterações no caso da Monstrinha. Em 2020, a RTP2 aceitou que durante dois fins de semana que o festival programasse filmes para serem exibidos todos os sábados de manhã e isso fez com se tenha conseguido ultrapassar os 200 mil espetadores, números que seriam impossíveis de atingir numa sala de cinema (Galrito, 2022). Além da exibição na televisão, o festival foi fazendo propostas à escola de modo a dar continuidade ao projeto *A Monstrinha Vai à Escola* que já existia noutras edições, mas apenas circunscrito às escolas da região de Lisboa. A partir da pandemia a iniciativa começou a alargar a outras zonas do país. Em 2021, a Monstrinha esteve também na plataforma Filmin e, contrariamente aos

---

<sup>16</sup>: <https://www.kinow.com/>

<sup>17</sup> <https://www.shift72.com/solutions/film-festivals>

resultados do festival geral, a proposta do cinema para as crianças contou com um grande número de visualizações e uma grande adesão por parte dos mais novos.

Assim, com a pandemia, o IndieJúnior passou a disponibilizar os filmes para as escolas exibirem nos auditórios e salas de aula e a Monstrinha aumentou o número de escolas a aderir e alargou a outras zonas do país a iniciativa *A Monstrinha Vai à Escola*. No caso destes dois festivais constatou-se uma diversificação da habitual oferta que, de acordo com os diretores entrevistados, é possível que se mantenha nos próximos anos.

À medida que se prolongavam no tempo as medidas restritivas, mais opções de plataformas para eventos *online* ou híbridos foram surgindo (Galrito, 2022). Embora os festivais de cinema em Portugal tivessem procurado alternativas à sua realização quando confrontados com os períodos de confinamento, é comum entre os entrevistados a opinião de que o formato híbrido e o recurso a estas plataformas não são estratégias de continuidade para os festivais de cinema. Apenas o IndieLisboa referiu que poderia ser interessante pensar a utilização do *online* para aspetos particulares:

Para o Indie não faz sentido pensar num festival que não seja presencial, poderemos é utilizar ferramentas do *online* para complementar atividades do festival, principalmente as que gostaríamos de trazer toda a gente que queríamos e não conseguimos por causa do orçamento. Estou a falar da indústria. [Entrevista a Carlos Ramos, diretor do festival IndieLisboa, a 21 de junho de 2022]

Dois aspetos que Carlos Ramos vê serem possíveis acontecerem em festivais de cinema no que ao *online* diz respeito é, em primeiro lugar, o recurso a um modelo híbrido para a componente das atividades ligadas à indústria cinematográfica, justamente pela redução de custos e maior número de participantes de várias partes do mundo e, em segundo lugar, a opção de recorrer a plataformas para exibir os filmes premiados ou algumas secções como oferta no pós-festival. Sendo que este último não é do interesse da organização do IndieLisboa.

Para Dario Oliveira as próximas edições do festival não deveriam ter de passar pelo *online* e essa opção foi apenas uma solução de recurso:

Portanto, a adaptação foi mesmo uma questão de sobrevivência do próprio festival, manter as datas, não adiar e ainda bem que existiram rápidas soluções. (...) Agora, estamos a falar de um assunto que é uma outra coisa que não é um festival de cinema. Um festival de cinema é um encontro de pessoas, num determinado lugar, para descobrirem filmes e para interpelarem os seus autores, protagonistas. [Entrevista a Dario Oliveira, diretor do festival Porto/Post/Doc, a 2 de junho de 2022]

Fernando Galrito vai ao encontro da ideia apresentada anteriormente ao afirmar:

(...) achamos que o encontro entre pessoas, a conversa depois do filme, ou mesmo que até nem fale do filme, mas esse encontro é muito importante para a reflexão sobre as coisas todas da vida e neste caso as questões artísticas (...). Se não nos encontrarmos as coisas ficam mais pobres apesar de tudo. [Entrevista a Fernando Galrito, diretor do festival, em 30 de maio de 2022].

O Curtas de Vila do Conde refere que nos próximos anos vai voltar a ter edições mais semelhantes com anteriores à pandemia, embora, no entanto, admita “adotar processos que resultam desta aprendizagem e eventos *online*” (Rodrigues, 2022), mas que não passam pela exibição de filmes. Feito o levantamento do que aconteceu e a causa das decisões tomadas durante o período de maiores restrições importa ainda saber o que é que mudou na forma de organizar um festival de cinema depois da pandemia.

#### **4.4. O que mudou nos festivais de cinema com a pandemia**

Apesar de atualmente se fazer sentir um regresso à normalidade, em que os festivais durante o ano de 2022 tiveram oportunidade de realizar edições em formato presencial e nas datas habituais – como foi o caso do IndieLisboa que voltou a decorrer em abril e maio e a Mostra em março –, registaram-se, da perspetiva destes festivais, transformações no seu modo de organização. Feito o levantamento da experiência de cada festival foi possível identificar transformações no campo do financiamento, da organização do trabalho da equipa e de afluência do público – este último aspeto não estando diretamente ligado ao modo de organização, constitui uma componente importante de trabalho no que à comunicação e divulgação diz respeito.

No campo do financiamento verificou-se uma perda significativa de apoios e de parceiros, principalmente do setor privado. O IndieLisboa acabou por perder o seu patrocinador principal, a Allianz e conseguiu complementar com “apoios institucionais, linhas de apoio criadas pelo governo, acabando por absorver algumas perdas que existiram” (Ramos, 2022). De acordo com o diretor, o festival identificou ainda uma grande resistência nos anos de 2020 e 2021 ao apoio privado. Também o Porto/Post/Doc sublinha que a montagem financeira do festival está mais dificultada devido à perda de apoios institucionais e de marcas e vê na crise que se procede à pandemia “mais uma desculpa para as empresas não se envolverem em eventos culturais ou em projetos como um festival de cinema” (Oliveira, 2022). A sustentabilidade financeira é para Valck (2020) o maior problema que as organizações dos festivais de cinema enfrentam. Por um lado, porque durante a pandemia, mesmo em edições com formato híbrido “a monetização de

conteúdo *online* é complicada, enquanto o cancelamento direito de eventos resulta em perda segura de receitas e taxas, perda de patrocínios”<sup>18</sup> (p.131); por outro lado, “a recessão provocada pela pandemia (...) irá forçar uma série de empresas a reduzir os orçamentos dos patrocinadores, pelo que será necessária a angariação de novos fundos (...). Poucas organizações têm reservas suficientes para resistir ao choque económico sem apoios externos” (*idem*, p.131).

Do ponto de vista da organização do trabalho, o Curtas de Vila do Conde refere que, como consequência da pandemia, passou a adotar nos aspetos em que fosse possível, alguns meios digitais e plataformas que ajudam a preparar um festival. Este foi o caso da *Film Shift*, passando a ser uma ferramenta central para organizar os filmes, as sessões, o material de catálogo, tornando o trabalho mais fácil de partilhar e de estar interligado. Menos tempo no escritório, reuniões via Zoom, horários separados, foram algumas das mudanças no quotidiano do trabalho, mas, em traços gerais, as transformações não foram significativas numa equipa de 9 elementos como é o caso da do Porto/Post/Doc.

De acordo com dados do ICA (Instituto de Cinema e Audiovisual), os festivais de cinema em Portugal perderam todos espetadores, consequência deixada pela pandemia. No quadro abaixo é possível identificar os números de espetadores dos festivais em estudo neste trabalho:

	<b>2019</b>	<b>2020</b>	<b>2021</b>
Monstra	36.447	-	3.276
IndieLisboa	34.507	16.992	14.840
Curtas de Vila do Conde	13.350	5.347	5.604
Porto/Post/Doc	8.607	2.284	7.300

Figura 3- Fonte: ICA: <https://www.ica-ip.pt/pt/downloads/exibicao-e-distribuicao/>

Voltar a trazer o público à sala de cinema é um dos principais desafios que os festivais de cinema enfrentam. Para Dario Oliveira o trabalho de divulgação e angariação de públicos é muito difícil, mas a “necessidade grande das pessoas se voltarem a encontrar e a sentirem falta do ambiente de um festival, que não é só ver filmes, pode salvar a existência e dar continuidade aos festivais de cinema” (Oliveira, 2022). Também o IndieLisboa referiu a difícil recuperação de espetadores:

Nos espetadores houve uma quebra que é transversal a todos os festivais, apesar de os números estarem a recuperar, não são números que estejam perto dos números pré-pandemia. Comparando diretamente a edição de 2022 e a de 2019 perdemos espetadores. A recuperação

---

<sup>18</sup> Tradução da autora.

vai ser lenta, porque os hábitos das pessoas mudaram, entretanto no acesso e na fruição da cultura, com o surgimento de muita coisa durante a pandemia. A edição correu bem, mas com números inferiores aos de pré-pandemia. [Entrevista a Dario Oliveira, diretor do festival Porto/Post/Doc, a 2 de junho de 2022]

Os hábitos que as pessoas adquiriram durante a pandemia é uma das razões para a diminuição de público na perspectiva da Fernando Galrito:

O que aconteceu aqui foi que as pessoas se habituaram rapidamente ao sofá, ao sofá no sentido de as pessoas estarem comodamente sentadas em frente à televisão e escolherem o filme que querem ver. E isso ainda está a pesar nas vidas das pessoas à sala de cinema, mesmo às salas de cinema comerciais, nós percebemos nas conversas com os exibidores que o público não foi ainda recuperado (2022). [Entrevista a Fernando Galrito, diretor do festival, em 30 de maio de 2022].

O conjunto de transformações que a pandemia veio causar não só nas organizações dos festivais, como também na fruição cultural das pessoas, tornou, mais que nunca, evidente as fragilidades do setor e ainda a adaptação que os festivais vão ter de passar:

Os festivais vão ter de se adaptar, porque embora estejamos a falar de uma situação em concreto [a pandemia] é aquilo que mais vai mexer nos próximos anos com o cinema, que é esta incapacidade de voltarmos atrás e acharmos que vai ser de novo como foi até 2019. Não vai, não está a ser, não vai ser e, portanto, as pessoas têm de reinventar a sua própria posição daquilo que querem fazer enquanto organizadores e programadores de festivais. [Entrevista a Dario Oliveira, diretor do festival Porto/Post/Doc, a 2 de junho de 2022]

O regresso a uma edição mais próxima do normal não significou o regresso às edições anteriores à pandemia no caso do Festival Curtas de Vila do Conde:

Nós agora voltámos a fazer um festival que é mais parecido com aquilo que fazíamos há três anos, mas de repente muitos detalhes na organização e na preparação sofreram mudanças. Existem meios digitais e plataformas que preparam toda a organização de um festival e nós aderimos a esse cenário onde é possível, dentro dessa plataforma, organizar os filmes, as sessões, o material para catálogo, isso é um salto muito grande. Torna o trabalho muito mais partilhado e interligado e facilita o trabalho da equipa [Entrevista a Nuno Rodrigues, diretor do festival Curtas de Vila do Conde, a 2 de junho de 2022].

Como serão os festivais de cinema nos próximos anos? Quais serão as práticas dos públicos dos festivais de cinema? Como vão os festivais reinventar-se face às dificuldades na obtenção de financiamento? Ainda que todos os constrangimentos sejam desafios a considerar pelas organizações dos festivais nos próximos anos, a produção de filmes continua como assinala Dario Oliveira:

Em termos de programação a vida continua. Há filmes excelentes, como sempre houve. Não há menos filmes, pode haver mais filmes sobre guerra ou sobre saúde, mas também há filmes muito otimistas e não estou preocupado com quebras de produção. Há sempre alternativas, acho que os criadores e artistas sempre souberam reagir muito bem às situações de crise e isso é real. [Entrevista a Dario Oliveira, diretor do festival Porto/Post/Doc, a 2 de junho de 2022]

Apesar do digital ter sido uma ferramenta fundamental para dar continuidade às edições dos festivais de 2020 e 2021 dos festivais, continua a ser apenas uma solução de recurso pelos festivais analisados. Ainda que a pandemia esteja num horizonte muito próximo é possível referir que causou mudanças nas organizações que não permitem o regresso ao normal – considerando o normal o ano de 2019 – trata-se de um momento de redefinição e não de morte do cinema no contexto dos festivais de cinema, como assinala Dario Oliveira:

O cinema tem vindo a levar muitas pancadas de efeitos da própria indústria e da sua tentativa de subsistir. Lembro-me de ouvir vários textos muito sustentados a anunciar a morte do cinema com a chegada dos videoclubes e agora isto parece-nos uma pequena grande anedota. Depois com a chegada do cinema digital e é o abandono da película. E agora levamos, não do ponto de vista tecnológico, mas mesmo de saúde pública da pandemia. O cinema não vai morrer, precisamos tanto de cinema como da poesia e da literatura e das outras coisas todas que fazem parte das nossas vidas. Não é o cinema que vai morrer, são os festivais que vão ter de se adaptar (...) [Entrevista a Dario Oliveira, diretor do festival Porto/Post/Doc, a 2 de junho de 2022].



## CONCLUSÃO

A Mostra, o IndieLisboa, o Curtas de Vila do Conde e o Porto/Post/Doc estão entre os festivais de cinema portugueses que durante o ano 2020 recorreram ao *online* para transmitir filmes em alguma componente da sua programação. Embora tenha existido uma grande vontade por parte destes festivais em realizarem as suas edições nesse ano – mesmo que significasse fazê-lo *online* –, o modelo híbrido (ou seja, parte presencial, parte *online*) não é formato defendido por nenhum dos festivais que compuseram a amostra observada nesta dissertação. Deste modo, as plataformas de *streaming* de vídeo serviram apenas como uma ferramenta de último recurso para as organizações não terem de cancelar as suas edições.

Ainda assim, a experiência de passar para o formato híbrido foi bem-sucedida em todos os casos em análise, na medida em que, no caso da transmissão *online*, o público conseguiu aceder aos filmes com facilidade e os filmes tiveram condições de segurança nas plataformas selecionadas pelas organizações. Através da experiência destes festivais e de outros casos no âmbito internacional, percebe-se que a plataforma Shift72 foi escolhida por várias organizações para realizar o festival no formato *online*. Neste trabalho, os festivais mencionaram também a plataforma Kinow, Filmin e Film Shift enquanto recurso para realizar edições em formato híbrido.

Quanto à hipótese de que partia o trabalho, é possível referir que embora o objetivo dos festivais em análise não seja voltar ao formato *online*, existem aspetos na organização destes eventos que sofreram alterações com a pandemia. Atualmente, as organizações verificam uma maior dificuldade na obtenção de apoios e parceiros para os festivais. Além da componente do financiamento, o público não regressou às salas de cinema quando comparado com os números anteriores à pandemia. Do ponto de vista do trabalho desenvolvido pelos festivais, o Curtas de Vila do Conde referiu a adoção de novas plataformas para a organização do trabalho que, previamente à pandemia, não eram utilizadas. Os restantes festivais não assinalaram mudanças no seu modo de trabalhar depois da pandemia, no entanto destacam que não será possível voltar a pensar os festivais de cinema como anteriormente ao COVID-19, no sentido em que a relação das pessoas com o cinema também lhes parece ter sofrido alterações nesse período, na medida em que ficaram mais habituadas ao visionamento de filmes em plataformas de *streaming* e em casa.

Os próximos anos serão um período de redefinição dos próprios festivais, sendo que os quatro em análise referem que não pretendem que a exibição de filmes volte a ser através de plataformas de *streaming*. Ainda assim, poderá ser pertinente compreender o que os festivais

internacionais irão fazer quanto à componente de *streaming* de vídeo: se vão continuar a recorrer para a exibição de filmes, para as conversas com os profissionais da indústria ou para a disponibilização de filmes ou outros conteúdos num período posterior ao festival.

Face a estes resultados e ao próprio campo de estudo dos festivais de cinema em Portugal, de modo a dar continuidade à reflexão em torno destes eventos, poderá ser pertinente estudar o recurso que os festivais de cinema estão a fazer do *streaming* de vídeo nos anos posteriores à pandemia e que resultados têm junto dos públicos dos festivais.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Alves, M.P. (2017). *Cinema Modalidades de Produção Cinemática do Tempo Digital*. Labcom Communication & Arts. <http://labcom.ubi.pt/book/299>

Alexandre, R. (2020, novembro 13). LEFFEST 2020: Cinema em estado de emergência, mas a pensar no futuro. TSF. <https://www.tsf.pt/portugal/cultura/leffest-2020-cinema-em-estado-de-emergencia-mas-a-pensar-no-futuro-13032065.html>

Almeida, C. (2016). O papel dos festivais de cinema portugueses na atração de turistas. [Dissertação de Mestrado] Universidade do Minho. <https://hdl.handle.net/1822/42910>

Anacom (2021). Serviços Over-The-Top. Utilização de instant messaging, chamadas de voz e outras aplicações online em Portugal e na EU (segmento residencial). <https://www.anacom.pt/render.jsp?contentId=1713912>

Armstrong, K. (2021). Virtual visibility and the film festival circuit. *Afterimage*, 48(1), 10-18. <https://doi.org/10.1525/aft.2021.48.1.10>

Avelar, R. (2013). *A Distribuição de Cinema Português no Espaço Europeu*. [Dissertação de Mestrado em Cultura e Sociedade na Europa]. Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.: <http://hdl.handle.net/10451/10095>

Barbosa, A. (2015). *Mapeamento e Caracterização dos Agentes Culturais de Exibição Não Comercial de Cinema em Portugal: Construção de um Dispositivo Metodológico* [Dissertação de Mestrado] Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

Bachman, J. R., Hull, J. S. (2022). Hardly homogenous: a multi-year analysis of attendees at the Vancouver Queer Film Festival. *Journal of Policy Research in Tourism, Leisure and Events*, 1-15. <https://doi.org/10.1080/19407963.2022.2037624>

Bennett, A., Taylor, J., & Woodward, I. (2014). *The festivalization of culture*. Farnham e Burlington. Ashgate.

Binnie, J., Klesse, C. (2018). Comparative queer methodologies and queer film festival research. *Studies in European Cinema*, 15(1), 55-71. <https://doi.org/10.1080/17411548.2018.1434364>

Bosma, P. (2015). *Film Programming: Curating for Cinemas, Festivals, Archives*. Columbia University Press.

Branco, J. F. (2015). Festivalização e Políticas Públicas: Lorient, o FIL e uma leitura lusitana. *Antropológicas*, 26 (2), 215-227. <http://hdl.handle.net/10071/11437>

Bryman, A. (2012). *Social Research Methods* (4th ed.). Oxford University Press.

Burgess, D. (2020). Capturing film festival buzz: The methodological dilemma of measuring symbolic value. *NECSUS\_European Journal of Media Studies*, 9(2), 225-247. Doi: <https://doi.org/10.25969/mediarep/15318>.

Cardoso, G., Baldi, V., Paisana, M., Couraceiro, P., Vasconcelos, A., Barros, C., (2022). Cinema 2004-2020. Dinâmicas de mudança e evolução do setor. *OberCom – Observatório da Comunicação*.

[https://obercom.pt/cinema-2004-2020-dinamicas-de-mudanca-e-evolucao-do-setor/?utm\\_source=rss&utm\\_medium=rss&utm\\_campaign=cinema-2004-2020-dinamicas-de-mudanca-e-evolucao-do-setor](https://obercom.pt/cinema-2004-2020-dinamicas-de-mudanca-e-evolucao-do-setor/?utm_source=rss&utm_medium=rss&utm_campaign=cinema-2004-2020-dinamicas-de-mudanca-e-evolucao-do-setor)

Cardoso, G., Baldi, V., Paisana, M., Quintanilha, T.L. (2020). Pandemia e Consumos mediáticos. *OberCom – Observatório da Comunicação*. <https://obercom.pt/pandemia-e-consumos-mediaticos/>

Cardoso, G., Mendonça, S., & Lima, T. Q. (2017). Ver Cinema em Portugal: Uma análise sobre os novos e os tradicionais consumos. *Relatórios OberCom*. <https://obercom.pt/ver-cinema-em-portugal-uma-analise-sobre-os-novos-e-os-tradicionais-consumos/>

Carvajal, H. C. (2017). Circulación y distribución de cine etnográfico en América Latina. *Universitas-XXI, Revista de Ciencias Sociales y Humanas*, 15 (27), 19-43. <https://doi.org/10.17163/uni.n27.2017.1>

Chai, B. (2014, janeiro 10). 15 Sundance Short Films you can watch on YouTube. *The Wall Street Journal*. <https://www.wsj.com/articles/BL-SEB-79150>

Cultura Portugal (2020, agosto 06). FEST 2020 em Espinho, Porto e Lisboa. <https://culturaportugal.gov.pt/pt/saber/2020/08/fest-2020-em-espinho-porto-e-lisboa/>

Coutinho, C. P. (2011) – *Metodologia de investigação em Ciências Sociais e Humanas: teoria e prática*. Almedina.

Cunha, P. (2016). Cinema de Garagem: Distribuição e Exibição de Cinema em Portugal. *Em Cinema em Português – VII Jornadas*. org. Frederico Lopes, Paulo Cunha, e Manuela Penafria, (117-137). LABCOM.IFP.

Czach, L. (2016). Affective labor and the work of film festivals programming. *Film Festivals In: De Valck M, Kredell B, Loist S (eds) Film Festivals: History, Theory, Method, Practice*. (pp. 196–208). Routledge.

Damiens, A. (2020). *LGBTQ film festivals: Curating queerness*. Amsterdam University Press.

- Dijk, V.; Poell, T; Waal, M. (2018). *The platform Society*. Oxford Univerisity Press.
- Dixon, W. W. (2013). *Streaming: Movies, Media, and Instant Acess* (University).
- Franco, C., Rodrigues, R. B. (2020, maio 09). No escuro de cada sala, escondem-se os planos do futuro do cinema. Gerador. <https://gerador.eu/no-escuro-de-cada-sala-escondem-se-os-planos-do-futuro-do-cinema/>
- Freire, S. (2009). As práticas de recepção cultural e os públicos de cinema português, (OBS\*) *Observatório*, 3 (1), pp. 40-76. <https://doi.org/10.15847/obsOBS312009207>
- Formenti, C., Pitassio, F., Sampietro, S. (2022). “What am I doing here?” Film Festivals, awards shows, and Stars during the Covid-19 Emergency. *Cinergie – Il Cinema e le alter Arti*, (21), 22-33 <https://cinergie.unibo.it/article/view/14491>
- Garcia, J. L.; Martins, H. (2016). A hegemonia cibertecnológica em curso: uma perspetiva crítica. Em *Cultura e digital em Portugal* (pp. 19–37). Edições Afrontamento.
- Graça, S. I. (2019). *Comunicação estratégica na organização de um festival de cinema: o caso do Festival Caminhos do Cinema Português* (Dissertação de Mestrado], Instituto Politécnico de Lisboa, Escola Superior de Comunicação Social. <http://hdl.handle.net/10400.21/11387>
- Guerra, P. (2017). A revolução do festival: um percurso pela agenda dos festivais pop rock portugueses na última década. Em Pires, Victor de Almeida Nobre & Almeida, Laís Barros Falcão de (Eds.). *Circuitos Urbanos, Palcos midiáticos: Perspectivas culturais da música ao vivo*. (pp. 29-53) Maceió: Edufal.
- Goldenberg, M. (2004). *A arte de pesquisar. Como fazer pesquisa qualitativa em Ciências Sociais* (ed.8, Vol. 39) Editora Record.
- Hanzlík, J., Mazierska, E. (2022). Eastern European film festivals: streaming through the covid-19 pandemic. *Studies in Eastern European Cinema*, 13(1), 38-55. <https://doi.org/10.1080/2040350X.2021.1964218>
- Harbord, J. (2016). Contingency, time, and event An archaeological approach to the film festival. Em M. De Vlack, B. Kredell and s. Loist, (eds), *Film festivals: History, Theory, Method, Practice*. Routledge.
- Henriques, M. (2013). *A comunicação dos festivais de cinema nos meios digitais* [Dissertação de mestrado]. Universidade Lusófona de Humanidade e Tecnologias. <http://hdl.handle.net/10437/6165>

Herbert, D., Lotz, A. D., & Marshall, L. (2019). Approaching media industries comparatively: A case study of streaming. *International Journal of Cultural Studies*, 22(3), 349–366. <https://doi.org/10.1177/1367877918813245>

Iordanova, D. (2015). The Film Festival as an Industry Node. *Media Industries*, 1 (3), 7-11. <https://quod.lib.umich.edu/m/mij/15031809.0001.302?view=text;rgn=main>

Leão, T.; Vallejo, A. (2021). Introdução: Festivais de cinema e os seus contextos socioculturais. *Aniki: Revista Portuguesa da Imagem em Movimento*, 8(1), 80-100. <https://doi.org/10.14591/aniki.v8n1.789>

Leão, T. (2021). Para uma Análise dos Festivais de Cinema em Portugal: Génese, institucionalização e desafios. *Aniki: Revista Portuguesa da Imagem em Movimento*, 8(1), 158-192. <https://doi.org/10.14591/aniki.v8n1.738>

Leão, T. (2020). Política e Trabalho no sector do cinema e audiovisual em contexto pandémico: velhas tensões, novos protagonistas. Em T. Leão (Ed.), *Cadernos da Pandemia - Em Suspenso. Reflexões Sobre o Trabalho Artístico, Cultural e Criativo na Era Covid-19* (Vol. 5, pp. 40-55). Porto: Instituto de Sociologia da Universidade do Porto

Leão, T. (2019). *Públicos de Festivais de Cinema em Portugal: Um estudo comparado*. [Tese de doutoramento]. Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra. <http://hdl.handle.net/10316/88773>

Leão, T. (2017). O formato ‘festival’ em questão. *Atas do VII Encontro Anual da AIM*, 63-73. <https://bit.ly/3VvudIf>

Lisboa, R.V. (2016 janeiro 26). Festival Scope: os festivais de cinema do mundo à distância de um clique. À Pala de Walsh. <https://www.apaladewalsh.com/2016/01/festival-scope-os-festivais-de-cinema-do-mundo-a-distancia-de-um-clique/>

Lourenço, J. (2021). O Ano em que o Cinema que conhecíamos parou: um retrato em três actos. *Observatório (OBS\*) Journal*, 15 (2), 45-55. 10.15847/obsOBS0020211904

Loist, S. (2014). *Queer film culture: Performative aspects of LGBT/Q film festivals* [Tese de Doutoramento] Faculdade de Geisteswissenschaften, Universidade de Hamburgo. <https://ediss.sub.uni-hamburg.de/handle/ediss/5861>

Loist, S., Prommer, E. (2019). Gendered production culture in the German film industry. *Media industries*, 6(1), 95-115. <https://doi.org/10.25969/mediarep/14849>.

Loist, S., & Zielinski, G. (2012). On the development of queer film festivals and their media activism. *Film festival yearbook 4: Film festivals and activism*, 33(4), 49-62.

- Loist, S. (2007). The film festivals circuit. Networks, hierarchies, and circulation. Em Marijke de Valk, Brendan Kredell, Skadi Loist (eds.), *Film Festivals: History, Theory, Method, Practice* (pp. 49-64). Routledge.
- Margato, I. (2018). *Olhar Quantitativo sobre os Públicos do Festival Internacional de Cinema Queer – Queer Lisboa 21*[Dissertação de mestrado]. Iscte -Instituto Universitário de Lisboa. <http://hdl.handle.net/10071/17845>
- Martinho, M. (2015). *Sobre a Mostra, festival de animação de Lisboa*. [Dissertação de mestrado]. Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias.
- Martins, G.A.; Theóphilo, C. R. (2007). *Metodologia da investigação científica para ciências sociais aplicadas*. Editora Atlas S.A.
- Meirinhos, M., Osório, A. (2010). O estudo de caso como estratégia de investigação em educação. *EduSer*, 2(2), pp 1-17. <https://doi.org/10.34620/eduser.v2i2.24>
- Mitchell, W. (2020, abril 9). CPH: DOX online screenings reach 113,000 viewers (exclusive). ScreenDaily. <https://www.screendaily.com/news/cphdox-online-screenings-reach-113000-viewers-exclusive/5148945.article>
- Moon, S. (2020). Effects of COVID-19 on the Entertainment Industry. *IDOSR Journal of Experimental Sciences*, 5(1), 8-12. <https://www.idosr.org/wp-content/uploads/2020/04/IDOSR-JES-51-8-12-2020.-P2.pdf>
- Neves, José Soares, Jorge Santos, Sónia Apolinário e Carolina Luz (2022). Públicos e Participantes no Doclisboa 2021 - 19º Festival Internacional de Cinema. Relatório, Lisboa, Observatório Português das Atividades Culturais, CIES-Iscte.
- Neves, J. S. & Miranda, A. P. (2022). *Exibição de cinema em sala em Portugal*. OPAC-Observatório Português das Atividades Culturais, CIES-Iscte, Iscte-IUL. <https://www.opac.cies.iscte-iul.pt/exibicao-cinema-em-sala-portugal>
- Newman, B. (2020, maio 6). Filmmakers should avoid online Film Festivals, unless they ask these questions — Opinion. IndieWire. <https://www.indiewire.com/2020/05/filmmakers-questions-virtual-film-festivals-1202229623/>
- Powers, T. (2020). Film Festivals Aren't Just Surviving Online, They're Creating a Better Future. IndieWire. <https://www.indiewire.com/2020/05/film-festivals-online-future-1202231417/>

Rastegar, R. (2016). Seeing Differently: The Curatorial Potential of Film Festival Programming. Em Marijke de Valck, Brendan Kredell, Skadi Loist (eds.), *Film Festivals: History, Theory, Method, Practice* (pp. 181-195). Routledge.

Resende, T. (2020, julho 16). FIKE 2020 foi cancelado. Cinema 7 arte. <https://www.cinema7arte.com/fike-2020-foi-cancelado/>

Ribas, D.; Cunha, P. (2020). Para uma breve história do cinema português no século XXI. Em Ribas, D. & Cunha, P. (eds.). *Um Novo Olhar Sobre o Cinema Português do Século XXI* (Volume 1, 7-26). Curtas CRL.

Richards, S. J. (2016). Queer Film Festival Programming and Homonormativity. Em *The Queer Film Festival. Popcorn and Politics*. (pp. 143-216). Palgrave Macmillan.

Richards, S., Pacella, J. (2022). We need to keep making stuff, regardless of what the situation is: creativity and the film festival sector during COVID-19. *Arts and the Market*. 10.1108/AAM-11-2021-0061

Rosen, D. (2013, setembro 09). Film Festivals and the Future of Streaming. Filmmaker. <https://filmmakermagazine.com/76064-film-festivals-and-the-future-of-streaming/#.Yz9eQuzMJJV>

Salvador, J.M. (2021, fevereiro, 09). “Streaming” conquista portuguesas. Netflix, Apple e Amazon lideram com 1,4 milhões de utilizadores. Expresso. <https://expresso.pt/cultura/2021-02-09-Streaming-conquista-portuguesas.-Netflix-Apple-e-Amazon-lideram-com-14-milhoes-de-utilizadores>

Salti, R. (2020). Do not go gentle into that good night: Film Festivals, Pandemic, Aftermath. *Film Quarterly*, 74 (1), 88-96. <https://doi.org/10.1525/fq.2020.74.1.88>

Sampaio, I. (2018). *Instrumentos de sustentabilidade de um Festival de Cinema: o caso da Mostra, Festival de Animação de Lisboa* (Dissertação de Mestrado) Universidade Católica Portuguesa. <http://hdl.handle.net/10400.14/27020>

Santos, R. (2007). “Teoria” In *Indústrias Culturais: Imagens, Valores e Consumos*. Lisboa: Edições 70.

Shambu, G. (2014). The New Cinephilia. Caboose. <https://doi.org/10.2307/j.ctv1zcm3v6>

Stevens, K. (2017). Between like and love: Cinephilia and connected viewing in film festival audiences. *Participations Journal of Audience & Reception Studies*, 14 (2), 660-681. [https://www.researchgate.net/publication/322653184\\_Between\\_Like\\_and\\_Love\\_Cinephilia\\_and\\_connected\\_viewing\\_in\\_film\\_festival\\_audiences](https://www.researchgate.net/publication/322653184_Between_Like_and_Love_Cinephilia_and_connected_viewing_in_film_festival_audiences)



Strong, H. (2021, março 21). How film festivals have managed the shift to virtual. Hyperallergic. <https://hyperallergic.com/626125/virtual-festivals-covid-19/>

S. L. (2020, março 31). Festa do Cinema Italiano foi adiada, mas há programação alterativa online e na TV. Sapo Mag. <https://mag.sapo.pt/cinema/atualidade-cinema/artigos/festa-do-cinema-italiano-foi-adiada-mas-ha-programacao-alternativa-online-e-na-tv>

Tailibert, C. (2018). New perspectives for online Film Festivals. Em Tricia Jenkins (ed.), *International Film Festivals. Contemporary Cultures and History beyond Venice and Cannes*. (pp.32-48). Tauris & Co. Editions.

Valck, M. D. (2020). Vulnerabilities and resiliency in the festival ecosystem: Notes on approaching film festivals in Pandemic times. Em Keidl, P., Melamed, L, Hediger, V., Somaini, A. (eds.) *Pandemic Media: Preliminary Notes Toward an Inventory*. Meson Press. <https://dspace.library.uu.nl/handle/1874/414695>

Valck, M. D.; Damians, A. (2020). Film festivals and the first wave of COVID-19: Challenges, opportunities, and reflections on festivals' relations to crises. *NECSUS\_European Journal of Media Studies*, 9(2), 299-302.

<https://necsus-ejms.org/film-festivals-and-the-first-wave-of-covid-19-challenges-opportunities-and-reflections-on-festivals-relations-to-crises/>

Valck, M, D. (2016). Introduction: What is a film festival? How to study festivals and why you should. Em Marijke de Valck, Brendan Kredell, Skadi Loist (ed.), *Film Festivals: History, Theory, Method, Practice* (1-11). Routledge.

Valck, M. D. (2007). *Film festivals: From European geopolitics to global cinephilia*. Amsterdam University Press.

Valck, M. D. (2006). Film festivals: history and theory of a European phenomenon that became a global network [Tese de Doutoramento]. Amsterdam School for Cultural Analysis (ASCA). <https://hdl.handle.net/11245/1.254233>

Vallejo, A. (2014). Festivales cinematográficos: en el punto de mira de la historiografía fílmica. Secuencias. *Revista de Historia del cine* 39 (11- 42). [https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/675723/SECUEN\\_39\\_2.pdf?sequence=1](https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/675723/SECUEN_39_2.pdf?sequence=1)

Watercutter, A. (2022, Janeiro 21). Film Festivals are evolving for the better. Wired. <https://www.wired.com/story/film-festivals-hybrid/>

Wong, C. (2011). *Film Festivals: Culture, People and Power on the Global Screen*. New Brunswick: Rutgers University Press.

Vallejo, A. (2014). Festivales cinematográficos: en el punto de mira de la historiografía fílmica. *Secuencias. Revista de Historia del cine* 39 (11- 42). [https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/675723/SECUEN\\_39\\_2.pdf?sequence=1](https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/675723/SECUEN_39_2.pdf?sequence=1)

## WEBGRAFIA

Avanca (2020) Apresentação. Disponível em: <https://www.avanca.com/?q=pt/apresentacao>

Curtas de Vila do Conde (2020). Sobre. <https://www.festival.curtas.pt/info/sobre-festival/>

Festival Scope. About us. <https://www.festivalscope.com/page/about-us/>

Film Festival Research. About. <http://www.filmfestivalresearch.org/>

Indielisboa (2020) Edição 2020. <https://indielisboa.com/edicao-2020/filmes-3/>

Kinow. About us. <https://www.kinow.com/solution-platform-video>

PortugalFilm (2020). Doclisboa 2020.  
<https://portugalfilmcommission.com/noticias/doclisboa-2020/>

Porto/Post/Doc. Informação. <https://www.portopostdoc.com/home/info/sobre/intro/>

Shift 72. Solutions. <https://www.shift72.com/solutions/film-festivals>

## ANEXOS

### Anexo A

Guião de entrevista realizada a Fernando Galrito, no dia 30 de maio, via Zoom.

1. Perante a pandemia e o primeiro confinamento A Monstra – Festival de Animação de Lisboa adiou a sua realização para o fim de setembro e início de outubro. No entanto, não deixaram de trazer ao público filmes durante o primeiro confinamento. Como é que pensaram a estratégia de exibição de filmes online?
2. Sei que em 2020 recorreram à plataforma Kinow para a exibição de filmes. Do ponto de vista da produção do festival, que adaptações foram necessárias fazer para a exibição de filmes online e porquê a utilização desta plataforma?
3. Decerto que depois fizeram um balanço destas adaptações e do período passado em casa a trabalhar. Do ponto de vista do trabalho da própria equipa, qual foi perceção com que ficaram do resultado de trabalhar a partir de casa na adaptação deste festival? (mais produtivos? Que dificuldades? Que vantagens? Que aprendizagens?)
4. Ainda nesta edição de 2020 e no período que decorreu online qual foi a resposta por parte do público nos passes comprados e filmes vistos e depois também na participação nas masterclasses?
5. No regresso, em setembro de 2020, que cuidados foram tidos em conta e que adaptação foi necessária fazer por causa da pandemia?
6. Em 2021, adiaram novamente o festival, nesse ano para julho e agosto e decidiram novamente assinalar online o festival. Neste caso fizeram uma parceria com a Filmin. Por que razão decidiram juntar-se à Filmin e não continuar a trabalhar na plataforma anterior?
7. Um dos aspetos que caracteriza o festival é a Monstrinha que também se adaptou nestes tempos conturbados da pandemia. Que balanço fazem da parceria com a RTP2?

8. A Monstrinha vai à escola foi uma iniciativa criada a partir da impossibilidade de regressar aos cinemas ou decorreu noutros anos? Como é que as escolas receberam o projeto?
9. Nos vários momentos em que transmitiram filmes online – Facebook, kinow e Filmin – a seleção destes filmes foi feita tendo em consideração critérios específicos para a visualização noutros formatos fora da sala de cinema?
10. A pandemia obrigou a uma adaptação do festival tanto em 2020 como em 2021. A partir do trabalho dos últimos anos, qual a vossa opinião sobre a exibição de filmes em formato online quer do ponto de vista da equipa como do público?
11. A exibição de filmes online é algo que a Mostra pensa fazer mesmo que já não existam restrições?

## **Anexo B**

Guião de entrevista realizada a Dario Oliveira, no dia 2 de junho, via Zoom.

1. Em 2020, o Porto/Post/Doc realizou o festival em formato presencial e online. Como é que pensaram a programação de filmes tendo em conta estes formatos?
2. Por que razão escolheram a plataforma Shift72? Quais as vantagens?
3. De que forma as pessoas podiam aceder, adquirir os passes e ver filmes?
4. O *geo-blocking* de alguns filmes foi um entrave à exibição online?
5. Quais foram os desafios identificados pela equipa ao pensar um festival para acontecer em formato híbrido?
- 6.

7. O grande tema desta edição de 2020 foi *A cidade do depois* – uma reflexão sobre a cidade depois do turismo de massa, da gentrificação e do capitalismo selvagem – e os três painéis programados para discutir o papel da cidade e a cidade no cinema decorreram online. Como correram estas discussões a nível da participação do público? É possível e resulta descobrir os filmes em sala ou em casa e discuti-los online?
8. Qual foi o balanço dos números de público no visionamento de filmes online? E como foi a receção do público desta edição e sobre a extensão online?
9. Em 2021 sentiram um regresso às salas de cinema como esperavam?
10. Nas edições seguintes não recorreram mais ao formato híbrido. Achas que há espaço para pensar os festivais de cinema, nomeadamente a exibição de filmes ou masterclasses, no online? Será um contrassenso falar em festivais no online que acontecem à distância?
11. Ainda estamos a atravessar a pandemia e o nosso horizonte ainda é curto quando olhamos para trás e para o período dos confinamentos. Ainda assim, tendo em conta o presente, alguma coisa mudou na forma de organizar e pensar um festival de cinema “do real”?

## **Anexo C**

Guião de entrevista realizada a Nuno Rodrigues, no dia 2 de junho, via Zoom.

1. O ano de 2020 foi “um ano diferente” e o Curtas quis que fosse “especial”. Adotaram um formato híbrido, com (260) filmes com exibição em Vila do Conde, mais filmes em 4 cidades diferentes e 80% da programação online. Como é que pensaram a programação de filmes tendo em conta estes formatos?
2. A plataforma a que o público teve acesso em [online.curtas.pt](http://online.curtas.pt) foi desenhada por vocês? Que características é que achavam importantes que esta plataforma tivesse?
3. De que forma o público poderia subscrever a programação online?

4. A plataforma dava acesso a mais de 150 filmes de 38 países diferentes.  
O *geo-blocking* de alguns filmes foi um entrave à exibição online?
5. Qual foi o balanço dos números de público no visionamento de filmes online? E como foi a receção do público desta edição com extensão online?
6. Como correram as conversas e masterclasses no formato online a nível da participação do público? É possível e resulta descobrir os filmes em sala ou em casa e discuti-los online?
7. Quais foram os desafios identificados pela equipa ao pensar um festival para acontecer em formato híbrido?
8. Em 2021 sentiram um regresso às salas de cinema como esperavam?
9. Nas edições seguintes não recorreram mais ao formato online. Achas que há espaço para pensar os festivais de cinema, nomeadamente a exibição de filmes ou masterclasses, no online? Será um contrassenso falar em festivais no online que acontecem à distância?
10. Ainda estamos a atravessar a pandemia e o nosso horizonte ainda é curto quando olhamos para trás e para o período dos confinamentos. Ainda assim, tendo em conta o presente, alguma coisa mudou na forma de organizar e pensar um festival de cinema como o Curta de Vila do Conde?

## **Anexo D**

Guião de entrevista realizada a Carlos Ramos, no dia 21 de junho, via Zoom.

1. Em 2020, o IndieLisboa realizou o festival em formato presencial e online, em que no online decorreram as conversas ligadas à indústria.
2. Qual foi a plataforma que utilizaram e por que razão tomaram a decisão de realizar as conversas da indústria online e a exibição de filmes em presencial?

3. Qual foi o balanço dos números de participantes no IndieJúnior nas iniciativas ligadas à indústria?
4. Quais foram os desafios identificados pela equipa ao pensar um festival para acontecer em formato híbrido?
5. Em 2021 voltaram a adiar o festival para setembro. Do ponto de vista da organização e das iniciativas houve algo que mudasse comparativamente a 2020?
6. Em 2021 sentiram um regresso às salas de cinema como esperavam?
7. Nas edições seguintes não recorreram mais ao formato híbrido. Achas que há espaço para pensar os festivais de cinema, nomeadamente a componente ligada à indústria no online? Ou será um contrassenso falar em festivais no online que acontecem à distância?
8. Na edição de 2022 já retomaram a edição como habitualmente?
9. Ainda estamos a atravessar a pandemia e o nosso horizonte ainda é curto quando olhamos para trás e para o período dos confinamentos. Ainda assim, tendo em conta o presente, alguma coisa mudou na forma de organizar e pensar um festival de cinema?