

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS
BACHARELADO EM HISTÓRIA DA ARTE**

THAINÁ MARIA DA SILVA

**CINEMA EM REDE:
Piratária, cinefilia e comunidades virtuais de compartilhamento fílmico**

**PORTO ALEGRE
2024**

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS
BACHARELADO EM HISTÓRIA DA ARTE

THAINÁ MARIA DA SILVA

CINEMA EM REDE:

Piratária, cinefilia e comunidades virtuais de compartilhamento fílmico

PORTO ALEGRE

2024

CIP - Catalogação na Publicação

Silva, Thainá Maria da
Cinema em Rede: pirataria, cinefilia e comunidades
virtuais de compartilhamento fílmico / Thainá Maria da
Silva. -- 2024.
71 f.
Orientadora: Bianca Knaak.

Trabalho de conclusão de curso (Graduação) --
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto
de Artes, Curso de História da Arte, Porto Alegre,
BR-RS, 2024.

1. Pirataria. 2. Cibercultura. 3. Cinema. 4.
Compartilhamento Fílmico. 5. Cópia. I. Knaak, Bianca,
orient. II. Título.

THAINÁ MARIA DA SILVA

CINEMA EM REDE:

Piratária, cinefilia e comunidades virtuais de compartilhamento filmico

Trabalho de conclusão de curso apresentado à Comissão de Graduação do Curso Bacharelado em História da Arte, do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial e obrigatório para obtenção do título de Bacharel em História da Arte.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Bianca Knaak – UFRGS

Banca examinadora:

Prof^ª. Dr^ª. Daniela Pinheiro Machado Kern – UFRGS

Prof^ª. Dr^ª. Miriam de Souza Rossini – UFRGS

Porto Alegre

2024

AGRADECIMENTOS

A todas e todos que vieram da classe trabalhadora e abriram caminho para que pessoas como eu sejam os primeiros de suas famílias a chegar à universidade pública.

À minha mãe por sempre apoiar minhas decisões e encorajar meus sonhos, por me dar a tranquilidade de um colo e a segurança de ser quem eu sou. À minha amiga Bibiana por ser minha parceira nessa trajetória acadêmica desde o dia um, pelas inúmeras reuniões para ler e reler este trabalho e por trazer sensibilidade ao meu mundo. Ao meu companheiro e amigo William por me lembrar todos os dias da minha capacidade e inteligência e por todos os chamegos, cafunés e beijinhos. Ao meu amigo Andrei por não me deixar desanimar e por me proporcionar o bom humor diário de que eu precisava. A vocês, por terem sido a minha rede de apoio em tempo integral.

À minha família Silva – Jacir, Jair, Olga e Luiz – por todo o amor, cuidado e garra. Em especial à minha dinda Cleusa por ter me estimulado a assistir mais e mais filmes em todos aqueles finais de semana que passamos juntas na minha infância, e à minha tia Claudia que me alfabetizou.

À Bianca por ter aceitado me orientar e por todas as aulas em que me ensinou a ver o mundo com um olhar crítico e atento sem perder a alegria. E a todos os professores que são educadores-emancipadores, em especial ao meu querido Enrique Serra Padrós por não ter permitido que eu desistisse.

Às minhas amigas de longa data, Lana, Heloisa e Mariana. Às minhas camaradas de militância da Ocupação Mulheres Mirabal por lutarem pelo justo, pelo bom e pelo melhor do mundo, especialmente Ariane e Victória. Aos novos amigos, Iago, Clarissa e Felipe.

Aos cineclubes Academia das Musas, Luz Vermelha e Red LEHA pelas ricas trocas e aprendizagens, em especial Juliana, Leonardo e Victor.

Aos meus preciosos Frederico, Selma, Pepe, Kaya e Benito por me proporcionar a honra de tão linda companhia. E às minhas plantas por me permitirem viver uma vida mais encantada.

Aos piratas do mundo, uni-vos!

RESUMO

O trabalho elenca questões que nos auxiliam a pensar nos aspectos positivos do compartilhamento informal de filmes e avalia de que forma esta prática possibilita o acesso a obras cinematográficas, bem como sua relação com a história da arte, a democracia cultural e a cibercinefilia. São estudados os conceitos de pirata e pirataria desde o passado até seus usos contemporâneos, atrelando essas noções a temas já amplamente discutidos no campo das artes como autoria, originalidade e cópia. Além disso, a pirataria é lida como tática de radicalização democrática via redes digitais que se concretiza no ciberespaço como local de emergência de uma cultura participativa e cooperativa.

Palavras-chave: Pirataria. Cibercultura. Cinema. Compartilhamento fílmico. Cópia.

ABSTRACT

The work outlines questions that help us reflect on the the postive aspects of informal film sharing and evaluates how this practice enables access to cinematic works, as well as its relation to art history, cultural democracy and cybercinephilia. The concepts of pirate and piracy are studie from the past to their contemporary uses, linking these notions to themes already widely discussed in the disciplina of arts such as authorship, originality and copying. Additionally, piracy is viewed as a tactic of democratic radicalization through digital networks, materializing in cyberspace as a space for the emergence of a participatory and cooperative culture.

Keywords: Piracy. Cyberculture. Cinema. Film sharing. Copy.

LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1: Variáveis das interações entre tópicos e respostas em relações aos cinemas realizados em diferentes regiões do globo no Fórum PTC.....	55
Gráfico 2: Variáveis das interações entre tópicos e respostas em relação a temáticas diversas no Fórum PTC.....	56
Gráfico 3: Variáveis de obras cinematográficas brasileiras e estrangeiras nas principais plataformas de vídeo por demanda no Brasil.....	59
Gráfico 4: Variáveis de obras cinematográficas brasileiras e estrangeiras no Fórum PTC.....	60

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Frame de Terra em Transe, filme de 1967 dirigido por Glauber Rocha.....	13
Figura 2: Programadoras operam o ENIAC, conhecido como o primeiro computador eletrônico.....	19
Figura 3: <i>After Walker Evans: 4</i> , 1981, por Sherrie Levine.....	24
Figura 4: A fonte, 1950 (réplica do original de 1917)	28
Figura 5: O DJ Girl Talk em frame do documentário <i>Good Copy, Bad Copy</i>	29
Figura 6: Frame de <i>Identidade de nós mesmos</i> , 1989	30
Figura 7: Frame de <i>A sociedade do espetáculo</i> , 1974	37
Figura 8: Layout da página inicial do Fórum PTC	51
Figura 9: Relação dos principais cineastas brasileiros em discussão no Fórum PTC	57
Figura 10: Crítica que acompanha a postagem de <i>O bandido da luz vermelha</i> (1968, dir. Rogério Sganzerla)	61

SIGLAS

ANCINE: Agência Nacional do Cinema

CD: *Compact Disc*, em português Disco Compacto, mídia para armazenamento de dado digital.

DVD: *Digital Versatile Disc*, em português Disco Digital Versátil, mídia para armazenamento de dado digital.

GTP: Grupo de Torrent Privado.

GTC: Grupo de Torrent Cinéfilo.

OCA: Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual

P2P: *Peer-to-peer*, troca de informação ou processamento ponto a ponto.

PTC: Nome fictício para fórum de compartilhamento fílmico brasileiro, Por de Trás das Câmeras.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	11
2. PEIRATÊS: UM MAPA PARA O CONCEITO.....	18
2.1. Pirata por quê?.....	20
2.2. Originalidade e autoria em alto-mar.....	24
2.3. Regras do Jogo: direito autoral e <i>copyright</i>	31
2.4. Indústria cultural e cinema.....	35
3. DEMOCRACIA CULTURAL E COMUNIDADES VIRTUAIS.....	40
3.1. Democracia cultural e Cibercultura.....	40
3.2. Para além do amor ao cinema: comunidades virtuais e cibercinefilia.....	46
3.3. Por Trás das Câmeras, piratas a bordo.....	49
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	62
REFÊNCIAS.....	63
ANEXOS.....	67

1. INTRODUÇÃO

Os avanços das tecnologias digitais e o crescimento da utilização da Internet propiciaram maior facilidade de acesso e distribuição ilegal de conteúdos audiovisuais. Neste cenário, o Brasil emergiu como um dos principais protagonistas dessa prática¹, o que suscita a necessidade de aprofundar o entendimento dos fatores que cercam o compartilhamento informal de filmes, popularmente conhecido por ‘pirataria’. Isto posto, este trabalho tem como foco investigar quais os aspectos positivos da pirataria, especialmente seu potencial de coletivizar obras cinematográficas a partir de fóruns virtuais de compartilhamento.

Ainda que atualmente os estudos e dados fornecidos pela indústria e governos servem como justificativas para frear e criminalizar a prática de compartilhamento informal, é preciso lançar um olhar contrário à narrativa hegemônica deste fenômeno e analisar o potencial das redes de compartilhamento como forma de garantir o direito à cultura. Como afirma Arlindo Machado (1996) em sua obra *Máquina e imaginário*, a legislação sobre a distribuição de obras, sobretudo trabalhos em audiovisual, também é uma forma de controle e opera em choque com as novas possibilidades de disseminar arte e cultura:

Desgraçadamente, a tecnologia se desenvolve numa rapidez vertiginosa, mas nem sempre esse desenvolvimento vem sincronizado com avanços equivalentes ao nível de valores institucionais ou nos sistemas políticos e econômicos. Meios avançadíssimos, que operam com informação virtual e se prestam à difusão ampla, se apoiam, muitas vezes em valores institucionais arcaicos, tais com os de propriedade intelectual (direito autoral), propriedade privada da informação e sigilo de dados armazenados, além de se colocarem a serviço da mera reciclagem de produtos culturais já assimilados ou de rotinas produção fossilizadas pelo abuso da repetição. Para garantir a vigência desses valores em meios tecnológicos inteiramente permeáveis e em bens culturais facilmente replicáveis (fitas de vídeo ou som, disquetes de computador etc.), desenvolve-se paralelamente uma sofisticada tecnologia de policiamento e de proteção de dados, quando não se vale de poder político acumulado para promover uma distribuição seletiva da tecnologia. (Machado, 1996, p. 16)

O interesse em executar esta pesquisa está ligado a eventos da minha própria trajetória: quando adolescente morava em Frederico Westphalen, uma pequena cidade do Rio Grande do Sul com pouco mais de 30 mil habitantes, e onde até 2019² não possuía uma sala de cinema

¹ De acordo com um relatório publicada pela empresa de cibersegurança Akamai, o Brasil é 5º país no ranking global de acessos a produtos piratas. De janeiro a setembro de 2021, por exemplo, o Brasil atingiu o marco de 4,5 bilhões de downloads não licenciados. Os dados são retirados da matéria de O Globo, disponível em < <https://epocanegocios.globo.com/Tecnologia/noticia/2022/03/epoca-negocios-brasil-ocupa-o-5o-lugar-no-ranking-global-de-acessos-a-sites-pirata.html> > Acesso em 25 de julho de 2023.

² Em 2019, foi inaugurado o Cine Globo Cinemas em Frederico Westphalen. A cidade não possuía um espaço dedicado a exibição de obras cinematográficas desde pelo menos a década de 1990. Disponível em <

para a população local. Daí iniciou-se a minha relação com o compartilhamento ilegal de filmes, o único meio pelo qual conseguia acesso a obras mais antigas e fora do circuito comercial, tendo em vista que a cidade possuía quatro videolocadoras com acervo limitado e voltado, sobretudo, a filmes estadunidenses. Primeiro, comecei comprando CDs virgens e levando até a casa de um vizinho, o Lucas, que possuía uma pequena *lan house*³, lá além de poder acessar a Internet – nesse momento eu ainda não tinha um computador próprio – havia a possibilidade de solicitar a gravação de filmes e músicas que ele fazia *download*⁴ e gravava em CDs.

Por volta dos 13 anos, comecei a aventura pirata com meu próprio computador. Recordo de uma situação em específico, quando ao final de um capítulo do livro didático de Literatura havia, em anexo, uma série de filmes e livros recomendados para saber mais sobre os assuntos discutidos até ali, dentre essas obras lá estava *Terra em Transe*⁵, filme de 1967 dirigido por Glauber Rocha e que é considerado um dos filmes mais importantes do chamado Cinema Novo brasileiro⁶. Na época não consegui obter o filme através de nenhuma das locadoras locais, o único meio possível foi através do compartilhamento informal por arquivos BitTorrent⁷. Ainda que o fato tenha ocorrido há quase duas décadas, a pirataria tem sido um dos meios pelo qual eu, e tantas outras pessoas, conseguem chegar em obras que possuem uma importância histórica, artística e cultural imensuráveis (vale pontuar que anos mais tarde, morando em Porto

<https://radioaltouruguai.com.br/cine-globo-cinemas-inaugurou-nova-sala-em-frederico-westphalen/> > Acesso em 25 de jul. de 2023.

³ Uma *lan house* é um estabelecimento comercial onde os clientes podem alugar computadores com acesso à internet por um determinado período. Esses locais foram especialmente populares entre as décadas de 1990 e 2000 para jogos *online*, navegação na web, uso de redes sociais, realização de trabalhos escolares e outras atividades digitais.

⁴ Processo de transferir arquivos ou dados de um servidor remoto para um dispositivo local, como um computador, smartphone ou tablet. Essa transferência permite que o usuário tenha acesso ao conteúdo sem precisar estar continuamente conectado à internet.

⁵ *Terra em Transe* é um dos filmes mais influentes do cinema brasileiro, na lista dos *100 melhores filmes brasileiros de todos os tempos*, segundo a Abraccine, a obra ocupa o quinto lugar. O filme é uma crítica política e social que utiliza da alegoria para explorar tensões e contradições da América Latina, retratando a luta pelo poder em um país fictício chamado Eldorado. Disponível em < <https://abraccine.org/2015/11/27/abraccine-organiza-ranking-dos-100-melhores-filmes-brasileiros/> > Acesso em 25 de jul. de 2023.

⁶ Para Carvalho (2006, p. 290), o Cinema Novo brasileiro pode ser considerado fruto de uma vanguarda cultural e algumas de suas características se relacionam ao despojamento do neorealismo italiano, às inovações da *Nouvelle Vague* francesa e ao cinema brasileiro independente dos anos 1950. De modo geral, os cineastas deste momento não queriam fazer filmes nos padrões narrativos estadunidenses, suas propostas estavam vinculadas a vontade de fazer algo “novo” no conteúdo e na forma, porque seus temas e o seu contexto exigiam um novo modo de filmar. Além disso, “a baixa qualidade técnica dos filmes, o envolvimento com a problemática realidade social de um país subdesenvolvido, filmada de um modo subdesenvolvido, e a agressividade, nas imagens e nos temas, usada como estratégia de criação, definiriam os traços gerais do Cinema Novo”.

⁷ O BitTorrent é um protocolo de comunicação *peer-to-peer* (P2P) utilizado para distribuir dados pela internet. Foi desenvolvido em 2001 por Bram Cohen e se tornou uma das formas mais utilizadas para compartilhamento de arquivos na internet. O BitTorrent permite que o usuário baixe partes de um arquivo de várias fontes ao mesmo tempo, utilizando-se da colaboração entre usuários que estão baixando e compartilhando um mesmo arquivo (Meili, 2015, p. 52).

Alegre, tive a feliz oportunidade de rever a obra na sala de cinema em uma programação dedicada à Glauber pela Cinemateca Capitólio).

Figura 1 – Frame de *Terra em Transe*, filme de 1967 dirigido por Glauber Rocha.



Fonte: Revista Cult.

Como no meu caso, a ausência de salas de cinema e a limitação dos acervos das videolocadoras contribuíram para que a pirataria se apresentasse como opção viável e necessária. Além disso, o compartilhamento de arquivos via internet pode ser utilizado enquanto ferramenta educativa e cultural, permitindo que os sujeitos tenham acesso a uma vasta gama de obras que de outra forma seriam inacessíveis.

A pirataria enquanto meio de compartilhamento também foi substancial durante toda a minha vida acadêmica, já que muitos dos livros que precisei consultar durante minha trajetória, inclusive para a escrita desta pesquisa, só foram encontrados através de sites de compartilhamento e grupos de trocas de arquivo. Vale lembrar que uma parte considerável da minha graduação ocorreu durante os anos de 2020 e 2021, quando o mundo todo enfrentava a pandemia de Covid-19 e as universidades tiveram de se adequar a aulas remotas, enquanto suas bibliotecas e demais espaços físicos se mantinham fechadas ao público. Ainda que esta pesquisa se atente ao compartilhamento de arquivos audiovisuais, não poderia deixar de mencionar que

a pirataria abre um vasto universo de partilha de livros, revistas, músicas, filmes, vídeos, entre tantos outros tipos de materiais que podem ser incluídos na rede.

Neste sentido, o trabalho surge impulsionado por questões que nos auxiliam a pensar nos aspectos positivos do compartilhamento informal de obras audiovisuais. O objetivo central é avaliar como essa prática possibilita acesso a obras cinematográficas e sua relação com a história da arte, a democracia cultural e a cibercinefilia. Entre as questões investigadas estão: quais os ideais que impulsionam a prática da pirataria? Esta prática é única ou se dá de diferentes formas? A prática da pirataria pode ser uma aliada em ações culturais e educativas para promover a arte e a cultura? Como funcionam os espaços de compartilhamento fílmico, como os fóruns, e quais são as razões que impulsionam esses sujeitos a compartilhar? E quais as relações entre pirataria e a História da Arte?

Segundo dados do Sistema de Indicadores Culturais divulgado pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), referente ao ano de 2018, 39,9% das pessoas que vivem em território brasileiro moram em municípios onde não há acesso a uma sala de cinema⁸. Além disso, a falta de alcance a outros equipamentos culturais – como museus, centros de cultura e teatros – também se apresenta como uma problemática em garantir o direito à arte e à cultura para população. Em 2019, o Exame Nacional de Ensino Médio, prova de admissão à educação superior no Brasil e conhecida por propor questões de relevância social em seu conteúdo, trouxe como tema de redação a *Democratização do acesso ao cinema no Brasil*. Um dos textos de apoio aos candidatos era um infográfico do periódico Meio e Mensagem que relatava o percentual de brasileiros que frequentavam salas de cinema. Segundo este índice 88% dos espectadores assistem a filmes na TV regularmente, mas apenas 17% da população frequenta o cinema⁹.

É válido apontar que há outro problema no que diz respeito ao acesso de obras cinematográficas que é da ordem da diversidade cultural. Em um comunicado divulgado em fevereiro deste ano, a Agência Nacional de Cinema (Ancine) divulgou que as produções nacionais ocuparam apenas 31,3% das sessões programadas, e este foi o maior número nos

⁸ Essa informação pode ser verificada através do documento disponível em <<https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-noticias/2012-agencia-de-noticias/noticias/26239-pais-tem-quase-40-da-populacao-em-municipios-sem-salas-de-cinema>> Acesso em 25 de jul. de 2023.

⁹ Informações retiradas da matéria do Portal G1 disponível em <<https://g1.globo.com/educacao/enem/2019/noticia/2019/11/03/redacao-do-enem-2019-e-sobre-democratizacao-do-acesso-ao-cinema-no-brasil.ghtml>> Acesso em 25 de jul. de 2023.

últimos seis anos¹⁰. De acordo com painel interativo da mesma instituição¹¹, há hoje 3.452 salas de cinema em funcionamento em todo o país, das quais apenas 1.787 exibiram títulos nacionais neste ano.

Para Elen Geraldês e Milena Times de Carvalho (2014), mestres em Comunicação pela Universidade de Brasília, a questão do acesso ao cinema deve ser entendida de maneira mais ampla, não considerando apenas os aspectos materiais envolvidos – como a oferta de espaços de exibição, distribuição geográfica ou ingressos a valores acessíveis – mas, sobretudo, pensar as particularidades socioculturais, individuais e coletivas, que fazem com que as pessoas se identifiquem com o cinema e se sintam motivadas a assistirem filmes. Como forma de ilustrar esse interesse coletivo pela pirataria, afinal somos o quinto país que mais consome conteúdo através deste meio, lançamos um olhar cuidadoso para as comunidades cinéfilas que compõem uma parte interessada em mover fóruns e demais espaços de compartilhamento filmico na internet.

No capítulo *Peiratês*, é discutido os conceitos de pirata e pirataria desde o passado até os seus usos contemporâneos, localizando esta prática especialmente no que se refere ao compartilhamento gratuito de filmes através da rede. Além disso, os conceitos são relacionados com noções já amplamente discutidas no campo das artes como originalidade, cópia e autoria. O capítulo é concluído com uma breve revisão sobre legislações e a indústria cultural.

Este capítulo se deteve, em grande parte, às discussões trazidos no livro *Copyfight*, pirataria e cultura livre, um compilado de artigos imprescindíveis nessa discussão que foi organizado por Adriano Belisário e Bruno Tarin. Um livro-sabotagem da chamada “propriedade intelectual” que discute as contradições desta lançando uma perspectiva crítica onde a pirataria é vista “como prática positiva e produtiva, considerando-a como o compartilhamento fora dos limites legais, mas principalmente como criação de espaços de liberdade e cooperação” (Belisário; Tarin, 2012). A pirataria é uma das táticas possíveis para uma radicalização democrática vias as redes digitais, um espaço de disputas que deve ser apreendido pelos sujeitos como possibilidade de construir o comum.

¹⁰ A informação está disponível através do link disponível em < <https://agenciagov.ebc.com.br/noticias/202402/cinema-brasileiro-atinge-maior-patamar-de-resultados-dos-ultimos-seis-anos>> Acesso em 29 de jul. de 2024.

¹¹ Painel interativo produzido pela Ancine que apresenta as salas de cinema em funcionamento atualmente no Brasil. Traz ainda um gráfico mostrando a alteração no número de salas de cinema no período de 2014 a 2024. Disponível em < <https://www.gov.br/ancine/pt-br/assuntos/noticias/novo-painel-interativo-da-ancine-destaca-os-complexos-de-cinema-do-pais>> Acesso em 29 de jul. de 2024.

No terceiro capítulo, intitulado **Democracia cultural e comunidades virtuais**, falamos sobre que cultura é essa que se quer fazer democrática através do compartilhamento de filmes, atentando para uma conceituação realizada por Marilena Chauí, professora sênior da Universidade de São Paulo e uma das mais influentes intelectuais brasileiras, em seu livro *Cidadania Cultural* (2021), onde a cultura define relações entre membros de uma comunidade com a natureza; a elaboração de símbolos e signos; a prática de valores que delineiam o possível e o impossível, a temporalidade, as distinções espaciais, a estética etc. Defendendo que a cultura, para além do seu aspecto lúdico e supérfluo, deve ser encarada para além da lógica do mercado, onde seu valor é determinado pela capacidade agradar.

A cultura pode ser entendida tanto com um bem (a obra) quanto como uma prática (as relações). Nesse contexto, inclui-se a discussão sobre a constituição da cultura no ciberespaço, conceito elaborado pelo filósofo e sociólogo francês Pierre Lévy (2010) que explora as possíveis formas de organização social no ciberespaço e seus desdobramentos. Os fóruns de compartilhamento virtual destacam-se como espaços privilegiados da ação pirata, onde a cooperação e os interesses comuns são ampliados. Enxergamos o compartilhamento de filmes nesses fóruns como uma extensão contemporânea das atividades cinéfilas. O cinéfilo, além de frequentar salas de cinema, consumir a crítica em diferentes mídias e participar de cineclubes, se reinventa como um compartilhador. Para ilustrar a sociabilidade e as formas de atuação dos cinéfilos nesses fóruns, citamos como exemplo o fórum privado de compartilhamento de filmes, o Por Trás das Câmeras (PTC)¹².

Portanto, a metodologia deste trabalho é baseada em uma abordagem interdisciplinar que combina diversos eixos teóricos. Incorpora a crítica cultural de Adorno e Horkheimer e de Guy Debord, explorando as noções de Indústria cultural e entretenimento para compreender como essas dinâmicas se manifestam e são questionadas no contexto do PTC. Apoiar-se na perspectiva da democracia cultural de Marilena Chauí, que valoriza a diversidade cultural e a participação ativa dos cidadãos na produção cultural. E, por fim, fundamenta-se nos estudos da cibercultura, que consideram o ciberespaço como um local de emergência de uma cultura participativa e solidária, permitindo a análise do fórum PTC como uma comunidade dinâmica de troca de conhecimento e apoio mútuo. Além do delineamento bibliográfico, que introduz e reavalia nosso objeto de estudo à luz dessas teorias, realizamos um estudo de caso e uma interpretação das informações encontradas no fórum PTC, observando a interação entre

¹² Utilizaremos o nome fictício Por Trás das Câmeras para se referir à comunidade e para preservar seus membros.

usuários, as temáticas recorrentes e o papel do cinema brasileiro. Por fim, é importante destacar que, nesta pesquisa, adotamos uma postura não apenas de observadores, mas também de usuários ativos do fórum, proporcionando uma compreensão aprofundada e participativa do ambiente estudado.

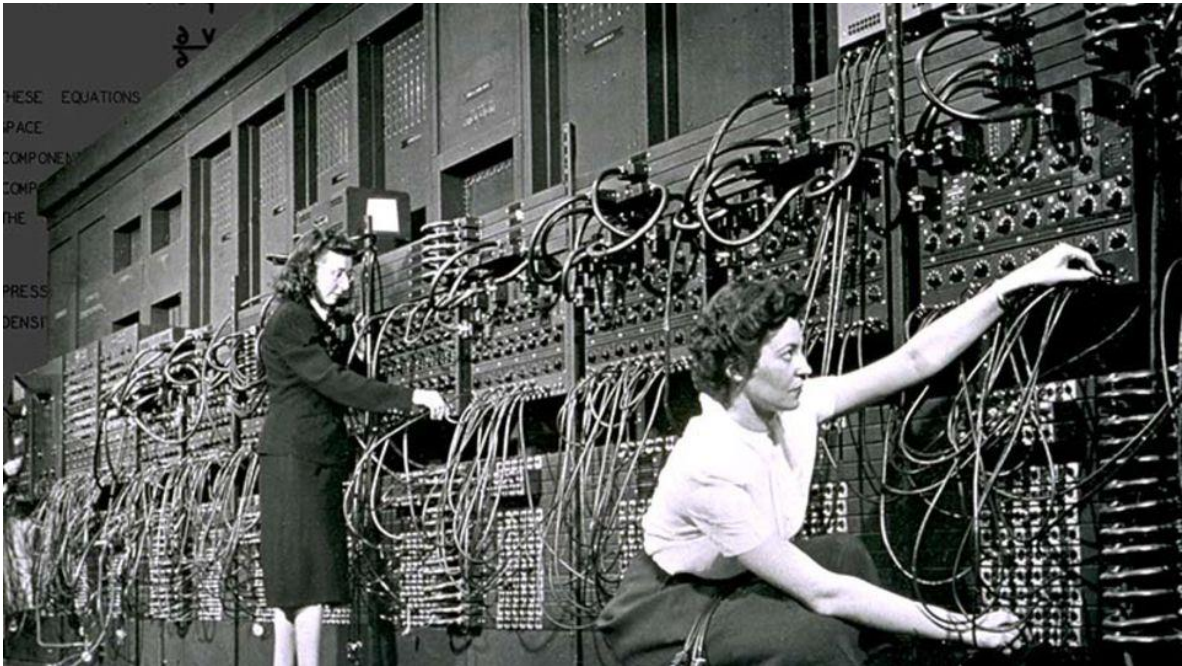
2. *PEIRATÊS*: UM MAPA PARA O CONCEITO

Os piratas digitais hoje desafiam o sistema como no passado quando eram o maior obstáculo ao capitalismo mercante-escravagista. Usam os meios que dispõem para desferir golpes no sistema. E se misturam à massa de descontentes anônimos, como faziam os do passado, que contavam com informações e apoio do povo da costa. Essa dualidade dos piratas: são o “mal” do sistema, ao mesmo tempo em que sua redenção. (Jorge Machado)

Com a emergência da Internet a partir da segunda metade do século XX, vimos nossas relações com a máquina e a tecnologia se alterarem radicalmente. Seja na relação com o outro, na vivência do dia a dia, naquilo que consumimos e como consumimos. Política, arte, trabalho, educação, economia – tudo, de repente, passou por um processo de virtualização em rede. A máquina condicionou novas possibilidades sociais e culturais e os usuários da rede – eu, você, todos nós – utilizam, criam e interagem por meio dela de diversas maneiras.

Até chegarmos neste atual estágio da utilização técnica-computacional nada foi realizado de forma neutra; pelo contrário, tudo foi moldado por projetos políticos, econômicos e sociais. A criação dos computadores com início na década de 1940 – máquinas muito diferentes das de agora, tão gigantescas que ocupavam salas inteiras – surgiu da necessidade militar de vigiar, calcular e disseminar e obter informações. Somente muitos anos depois, em 1970, na efervescente Califórnia da contracultura, é que os movimentos sociais se apossam das novas possibilidades técnicas para defender a utilização do computador para uso pessoal. Exemplo disso, o movimento *Computers for the People* (em tradução livre, Computadores para o Povo) buscou democratizar o acesso ao computador e acabar com o monopólio do seu uso apenas por instituições burocráticas e como consequência prática desse movimento, os computadores se tornaram acessíveis para compra do público em geral (Lévy, 2010).

Figura 2 – Programadoras operam o ENIAC, conhecido como o primeiro computador eletrônico.



Fonte: ARL Technical Library/US Army.

Dentro desse contexto, a Internet surge como espaço de debate e atuação social, sendo campo de contradições e agenciamentos entre antigos e novos atores sociais. Entre esses atores sociais da imensa rede, está a figura comum, mas não menos complexa, do “pirata” – ora um copiador, ora um compartilhador, ora um criminoso. Os praticantes da “pirataria” atuam neste meio com uma multiplicidade de ações e fins, mas é inegável que transformaram a forma como arquivos, informações e obras são distribuídos.

Portanto, é preciso explicitar o porquê da utilização de dois termos no tratamento da questão acerca do compartilhamento informal de filmes: “pirata” e “pirataria”. O que pode parecer óbvio é, na verdade, uma escolha entre as outras possibilidades conceituais utilizadas para a discussão neste campo. Além de serem termos usuais nas redes, o pirata enquanto o usuário praticante e a pirataria enquanto sua prática, denotam também uma certa percepção política desse movimento virtualizado. Ao retornarmos a etimologia da palavra pirata – do latim, pirata (*praedō* ou *praedō maritimus*) e do grego *peiratês* – notamos que seu uso ocorre principalmente em contextos que criminalizam:

Em português, utiliza-se a palavra pirataria indiscriminadamente para as práticas relativas às materialidades e imaterialidades, enquanto a denominação contrafação é utilizada apenas na legislação pertinente. Outras línguas, como o francês (*contrafaçon e piraterie*) e o inglês (*piracy, forgery e counterfeiting*), preservam distinções mais evidentes entre ações dirigidas à matéria e aos conteúdos. (Tozi, 2014, p. 45)

Por que, então, esses termos persistem aqui? Para alguns praticantes do compartilhamento informal de arquivos – filmes, músicas, livros etc. – os dois termos adquirem uma conotação positiva¹³. Duas possíveis interpretações positivas podem ser brevemente resumidas como: I. O pirata enquanto um sujeito dissidente da ordem pré-estabelecida, aquele que subverte o *status quo* em razão de seus ideais; II. A pirataria como prática solidária que se contrapõe à noção de propriedade privada.

2.1. Pirata por quê?

Como a pirataria marítima dos séculos XVII e XVIII teria relação com o usuário da Internet dos séculos XX e XXI? Quais são as intenções e valores comuns que ligam àqueles que velejavam nos sete mares aos internautas que navegam numa rede de informações que, ao que parece, é ilimitada? Em seu texto “Sonho pirata ou realidade 2.0?”, Jorge Machado faz uma reconstrução histórica dos ideais piratas desde o século XVII até a atualidade, buscando em meio aos usos em diferentes contextos a razão pela qual os termos pirata e pirataria se conectam nesses espaços tempos.

É surpreendente que milhões de pessoas sejam chamadas de piratas hoje. Há muitos termos que poderiam ser usados para os crimes que lhe são atribuídos: ladrão, larápio, oportunista, gatuno, repasse, meliante, falsário, delinquente, marginal etc. Mas não existe termo que se enquadra melhor que “pirata”. O que parece ser uma ofensa, oculta algo de mais profundo. Por mais que se associe o termo a algo imoral, a dualidade do pirata é extremamente popular entre crianças e jovens. É fácil constatar isso pelos brinquedos, vestuários e objetos que se vendem com o tema “pirata”. Qual será a razão disso? Pirata significa também o que está “fora do lugar”. Identifica os que se opõem à sociedade em suas práticas sociais, especialmente no campo da cultura, da arte, da política e da informação. (Machado, 2012, p. 37)

Seria, portanto, neste lugar que é “fora do lugar” que reside essa convergência? Na iconografia, a figura do pirata é vasta e pode alternar entre o ser que almeja uma liberdade absoluta, ou ainda um barbudo malvado e violento, ou a figura excêntrica que esquadrinha o desconhecido. E, de forma geral, o pirata é este sujeito que embaralha e confunde as normas estabelecidas. Um tipo desviante que aspira explorar quantos lugares forem possíveis em busca de extraordinários tesouros. Seja como for, o pirata é este andante utópico que não se deixa levar pelas regras. De acordo com Furini (2015), em sua dissertação Pirataria do audiovisual, a

¹³ Para entender mais sobre a positivação do termo “pirata” entre os usuários da rede ver Cesar (2011) e Furini (2015).

imagem dos piratas contidas em histórias ficcionais, como em livros e filmes, constituem o imaginário do pirata a partir de uma construção coletiva já muito bem cristalizada:

Muitas imagens que fazem parte dos piratas destas ficções continuam a ser repetidas: o tapa-olho, a barba irregular no rosto, a espada e a pistola sempre próximos, a bandeira preta de ossos cruzados e caveira – a Jolly Roger – hasteada no veleiro, um papagaio no ombro e a promessa de tesouros em um esconderijo secreto documentado em um mapa. São imagens que sugerem uma vida à margem da sociedade e das nações conhecidas, longe de sua moral e dos códigos rígidos, com indícios de violência pregressa e sempre pronta para retomar: um típico anti-herói, contrariando as convenções tradicionais. (Furini, 2015, p. 26)

Para Tozi (2014), professor adjunto no Departamento de Geografia da Universidade Federal de Minas Gerais e coordenador do Observatório das Plataformas Digitais (OPD), o conceito de pirataria é amplo e engloba tanto práticas como a composição de uma série de leis e normativas e por isso é necessário ter atenção em desvendar as relações socioculturais e políticas que engendram a questão. O autor parte da diferenciação entre os corsários e os piratas existente desde, pelo menos, o século XVIII, e onde o primeiro possuía uma vinculação a instituições, governos e Estados; enquanto o segundo está vinculado àquele que desapropria algo de outrem e é tido como marginal e criminoso pela sociedade.

Para este último, o autor ainda o situa em três situações-crime distintas: o pirata marítimo, o pirata das cópias materiais e o pirata digital. O pirata marítimo é aquele que intersecciona o comércio global de mercadorias e está entrelaçado a questões geopolíticas, sua história se inscreve desde, pelo menos, o medievo. Por outro lado, o pirata das cópias materiais prospera na reprodução não autorizada de objetos, destacando a importância da forma sobre o conteúdo (este tipo de pirataria está relacionada, sobretudo, com a falsificação de objetos e encontra no camelô a sua representação mais atual). Enquanto isso, o pirata digital explora as brechas na regulamentação da Internet, desencadeando uma luta entre o controle normativo e a liberdade de uso em escala global.

É este último caso, o pirata digital, que nos interessa. Enquanto sujeito aventureiro à margem da sociedade, Furini (2015) tensiona o imaginário vinculado à palavra pirata e afirma que a sua aplicação atual passa a:

[...] ser utilizado também para tratar de circulação não autorizada de conteúdos intelectuais e artísticos. Essas ações são comumente tratadas como sinônimo de pirataria atualmente e atenua a conotação criminosa dos significados originais da palavra ao atualizar o imaginário a respeito como uma prática amplamente difundida, uma escolha pontual de consumo de mídia, não uma trajetória de vida e profissional como os piratas de séculos antes. De qualquer forma, os dois tipos de aplicação para o termo pirata tratam de pessoas que se apropriam de algo que não é seu e reutilizam do seu jeito. Na pirataria marítima o intuito era tomar para si. Agora, é espalhar. (Furini, 2015, p. 27)

Ainda assim, é necessário delimitarmos ainda mais o conceito de pirataria que, para Beiguelman (2010), tornou-se uma espécie de termo guarda-chuva para explicar “diferentes impasse da cadeia produtiva e do circuito de consumo de bens materiais e culturais”. A autora trata de dois exemplos específicos: a ação *hacktivista*¹⁴ do projeto *Amazon Noir* – prática que “roubou” cerca de três mil livros em formato e-book da plataforma Amazon.com e distribuiu gratuitamente os títulos na Internet -, e a TV Nova Baixada, uma rede clandestina de sinal de televisão a cabo que atuou no Rio de Janeiro e atendia cerca de 30 mil assinantes no Rio de Janeiro.

Uma diferença evidente entre as duas práticas citadas acima é o fato de que a primeira se apropria de bens culturais para repassá-los adiante de forma gratuita à população, numa espécie de atuação “*robinhooiana*”; enquanto a segunda é marcada pela cobrança de um serviço, ainda que num valor muito abaixo do produto lícito. Nosso enfoque será, precisamente, o uso do meio digital como espaço de difusão de obras filmicas gratuitas, usando a afirmação de Beiguelman e reafirmando-a: o pirata como o dissidente da ordem capitalista.

Na contramão dessa tendência, Richard Matthew Stallman, fundador do movimento *software* livre¹⁵, em uma entrevista concedida a Adriano Belisário, afirma não concordar com a utilização do termo pirata para denominar aqueles que utilizam programas de compartilhamento. Ainda que o ativista denote o mal-estar causado pela palavra porque parte de uma concepção negativa empregada pelas grandes corporações com o objetivo de aviltar àqueles que usam as redes para o compartilhamento de arquivos, o seu ponto de vista se situa, sobretudo, em não tensionar a prática de compartilhamento com uma recusa à noção de propriedade privada:

Por favor, não repita a propaganda deles: não chame as pessoas que compartilham de piratas. Não há conflito entre compartilhamento e propriedade privada. Sua cópia de um trabalho deve ser sua propriedade e, se você faz outra cópia e me dá, então será minha propriedade. (Belisário, 2012, p. 72)

Outro autor que vai por um caminho semelhante ao de Stallman, é Lawrence Lessig, autor de *Cultura Livre*, que faz sua crítica sem entrar em grandes contradições com o mercado,

¹⁴ O termo, que é utilizado no ensaio de Beiguelman, surge das raízes do uso não-violento de ferramentas digitais para objetivos políticos, confundindo as fronteiras entre a estética e a política. São manifestações que promovem uma consciência das ferramentas midiáticas virtuais.

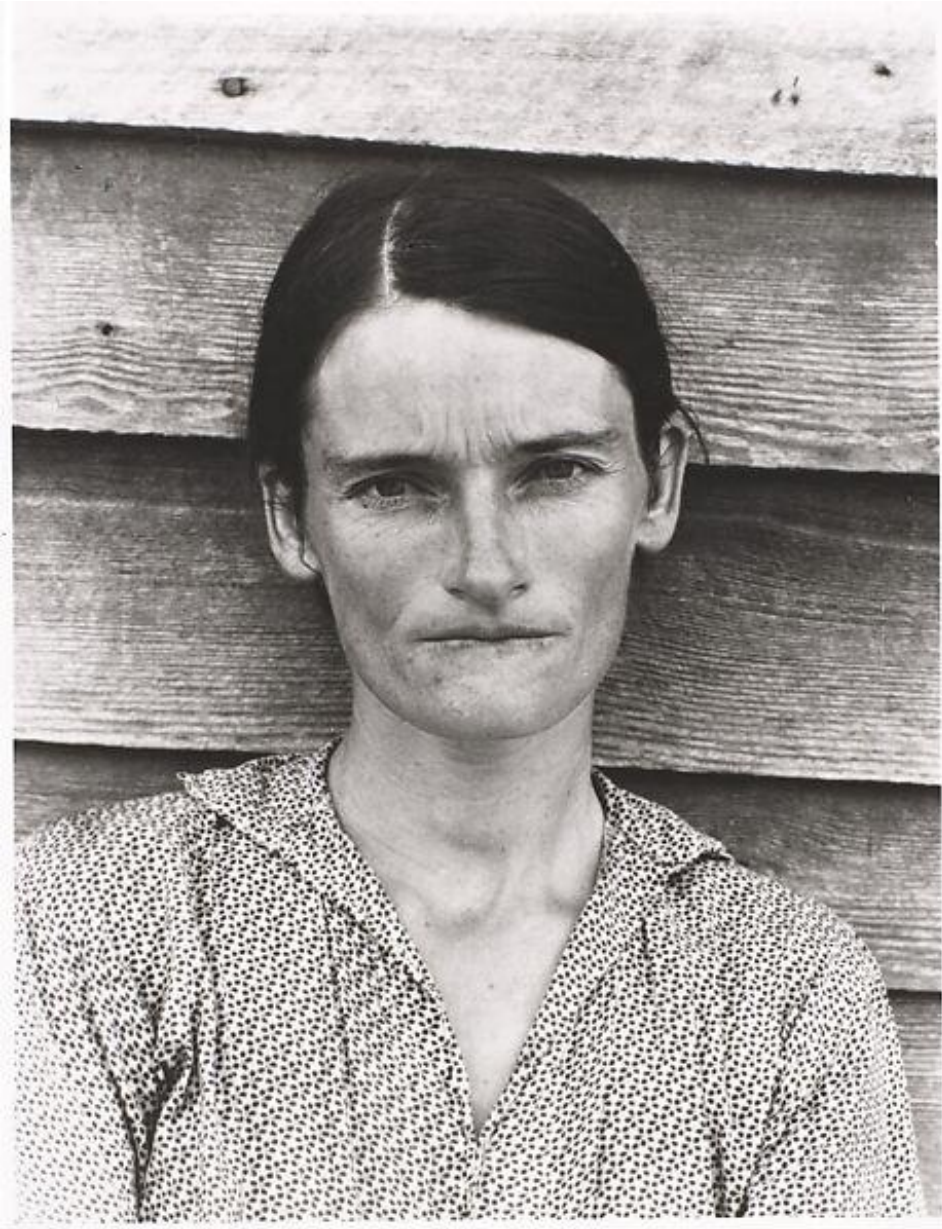
¹⁵ O movimento do *software* livre surge na década de 1980 como resposta às restrições de propriedade intelectual do *software*, liderado por Richard Stallman com o projeto GNU. Esse movimento se baseia nas quatro liberdades do *software*: modificação, execução, cópia e distribuição. O manifesto GNU foi publicado por Stallman em 1985 e pode ser lido na íntegra em português através do link < <https://www.gnu.org/gnu/manifesto.pt-br.html> > acessado em 25 de abril de 2024.

o lucro e a propriedade privada. Sua ideia de cultura “livre” aparece ampla o suficiente para sabermos se tratar de algo superficial ou, ainda, como muito bem coloca Pasquinelli (2012): a liberdade para Lessig é a mesma liberdade dos “mercados livres” ou de “livre arbítrio”, tão proferidas na tradição liberal anglo-saxã, e não livre como um sistema que prevê a gratuidade. Seu preceito de “cultura livre” se traduz na tentativa de criar um ambiente dinâmico no mercado para, assim, promover a expansão e a geração de novos monopólios e lucros.

Dessarte, não há como tratar deste debate se não olharmos sob uma perspectiva crítica acerca do sistema de produção que condiciona a utilização tanto da rede, como das informações que circulam através dela. Ao adotar o pirata enquanto representação desta prática – a de compartilhar arquivos gratuitos na rede -, estamos partindo de um lugar que se contrapõe, por exemplo, às leis e normas estabelecidas em boa parte do globo como forma de defender um certo tipo “propriedade”, no mais das vezes dita “propriedade intelectual”. Mas como dar direito de propriedade ao conhecimento humano? E mais, por que limitar o acesso ao conhecimento se este tende sempre ao compartilhamento?

Na arte contemporânea, no marco das discussões sobre moderno e pós-moderno, mais especificamente no que se convencionou chamar pós-modernismos, a questão da autoria extrapolou o regime estético e foi a júri quando a artista conceitual e fotógrafa estadunidense Sherrie Levine faz uma exposição, em 1981, composta de reproduções de fotografias da era da Depressão realizadas por Walker Evans, como o consagrado retrato de Allie Mae Burroughs. A série, intitulada *After Walker Evans*, ficou conhecida como arte de apropriação, ou seja, um procedimento operatório artístico legítimo.

Figura 3 – *After Walker Evans: 4*, 1981, por Sherrie Levine.



Fonte: *After Walker Evans: 4*, 12,8 cm x 9,8 cm, fotografia, The Metropolitan Museum of Art, NY, EUA.

2.2. Originalidade e autoria em alto-mar

Quais são, então, as controvérsias acerca do compartilhamento informal de filmes pela Internet? E que de forma estariam elas ligadas as discussões que perpassam o campo da arte? Como antigos debates podem nos orientar nessa discussão contemporânea? A pirataria de filmes emerge como um fenômeno complexo que transcende as fronteiras da indústria cinematográfica e abrange debates amplos do âmbito das artes sobre autoria, originalidade, cópia, apropriação

e propriedade intelectual. Enquanto os *torrents*¹⁶ e sites de *streaming*¹⁷ ilegais proliferam, desafiando os modelos tradicionais de distribuição de filmes, surgem interrogações profundas sobre o valor cultural das obras, os direitos dos criadores e a necessidade de ampliação ao acesso de obras filmicas.

Para estabelecer esta análise, será nos conceitos de originalidade e autoria, que lançam as bases para a consolidação da ideia de “propriedade intelectual”, que iremos nos debruçar. A fim de que uma criação seja protegida por lei é necessário que se diferencie das demais, que seja única, e, de acordo com Belisário (2012), há uma problemática já na especificação da originalidade de uma invenção, uma vez que toda criação inexoravelmente se apoia ou se relaciona a algo já existente. Nesse sentido, artistas que, como Sherrie Levine, se valem da apropriação são aceitos como autores por utilizarem a apropriação artística e/ou cultural como invenção.

Em seu texto “O que é um autor?”, Michel Foucault situa a ideia de autoria como algo surgido por volta do final do século XVIII, num momento em que o campo das artes já havia consolidado o projeto de sujeito/artista autônomo. Segundo ele, os livros e os discursos começam a ter autores na medida em que estes podiam ser punidos por seus escritos transgressores. Inicialmente, o discurso não era um produto ou bem, mas um ato situado entre a dicotomia do sagrado e do profano:

Ele [o discurso] foi historicamente um gesto carregado de riscos antes de ser um bem extraído de um circuito de propriedades. E quando se instaurou um regime de propriedade para os textos, quando se editoram regras estritas sobre os direitos do autor, sobre as relações autores-editores, sobre os direitos de reprodução etc. – ou seja, no fim do século XVIII e no início do século XIX –, é nesse momento em que a possibilidade de transgressão que pertencia ao ato de escrever adquiriu cada vez mais o aspecto de um imperativo próprio da literatura. Como se o autor, a partir do momento em que foi colocado no sistema de propriedade que caracteriza nossa sociedade, compensasse o *status* que ele recebia, reencontrando assim o velho campo bipolar do discurso, praticando sistematicamente o perigo de uma escrita na qual, por outro lado, garantir-se-iam os benefícios da propriedade. (Foucault, 2009, p. 274-275)

É nesta conjuntura que o autor deixa de ser visto como um artesão e passa a ser um gênio criador movido por suas capacidades criativas. Conforme Beatriz Cintra Martins (2012), doutora em pela Universidade de São Paulo e pesquisadora associada ao Colabor – Centro Multidisciplinar de Pesquisas em Criações Colaborativas e Linguagens Digitais, os grandes

¹⁶ *Torrent* é um protocolo de compartilhamento de arquivos na internet que permite a distribuição de dados de forma descentralizada. Em vez de baixar um arquivo de um único servidor, os usuários podem baixar e enviar pedaços do arquivo simultaneamente, aumentando a eficiência e a velocidade do processo.

¹⁷ *Streaming* é uma tecnologia que permite a transmissão contínua de áudio e vídeo pela internet, permitindo que os usuários assistam ou ouçam o conteúdo em tempo real sem precisar fazer o download completo do arquivo antes de começar a reprodução.

autores, considerados mestres da arte, eram aqueles que conseguiam expressar algo único e original que provinha de uma intensa subjetividade. Ao mesmo tempo, o trabalho criativo passou a ter uma nova posição social, devendo ser remunerado com uma contribuição significativa para a comunidade – ou seja, o autor não mais era visto como um artesão ou mero imitador lidando com conteúdos culturais, mas sim um criador que merece reconhecimento financeiro por seu talento singular. E assim, perante essa perspectiva, foram estabelecidas as bases para o direito autoral como conhecemos hoje.

Foucault, no entanto, questiona a centralidade do autor como o ponto de origem de um texto – e aqui podemos extrapolar para as obras artísticas no geral, como um filme, apesar de sua obra estar se referindo ao problema do autor em trabalhos escritos –, lembrando-nos que toda obra faz parte de uma rede complexa de discursos e relações, não sendo apenas produto de uma criação individual. Da mesma forma que a autoria, o que se entende por originalidade é um constructo social que desconsidera que toda criação está em vínculo ou diálogo com trabalhos predecessores.

É possível, portanto, perceber um deslocamento da noção de autoria que, na Idade Média, por exemplo, possuía outro tipo de configuração. As escrituras do medievo eram normalmente abertas, fluídas e coletivas; os textos bíblicos foram compilados a partir de uma série de comentários que foram sendo postos nos manuscritos e em decorrência de adendos em traduções; obras literárias como “The Canterbury Tales” (Os Contos da Cantuária), do inglês Geoffrey Chaucer (c. 1343-1400), receberam outras versões que foram produzidas por leitores. A discussão acerca da autoria de a “Ilíada” e a “Odisséia”, conhecida como a “questão Homérica”, coloca como possibilidade adendos de trechos durante as proclamações por diferentes pessoas (Martins, 2012).

Ainda mais radical, o coletivo artístico estadunidense criado em 1987, o Critical Art Ensemble (CAE)¹⁸, e formado por profissionais de diversas áreas do conhecimento como computação gráfica, filme, vídeo e performance, coloca o papel do plagiador como necessária ao sistema artístico cultural, inclusive como ator social que já permeou esse círculo com grande aceitação, como é o caso dos poetas ingleses que se apropriavam de sonetos e os difundiam para o restante da sociedade durante o medievo. Para o CAE, o plágio é encarado como uma possibilidade de restaurar o fluxo dinâmico e instável do significado, onde o plagiador se

¹⁸ O coletivo já escreveu 8 livros que foram traduzidos em, pelo menos, 18 idiomas, entre eles a obra *Distúrbio Eletrônico* lançada em 2001 pela Conrad Livros, no Brasil. Para saber mais acesse o sítio oficial do coletivo disponível através do link < <http://critical-art.net/> > acessado em 20 de maio de 2024.

apropria de fragmentos culturais e os recombina produzindo outros significados. *Readymades*¹⁹, colagens, intertextos, *combines*²⁰, *détournement*²¹ e apropriação seriam todos exemplos possíveis que se cruzam com o plágio. Marcel Duchamp e seus readymades nada mais são do que objetos que foram recontextualizados e, assim, passaram a obter outros significados. Compartilhando desta perspectiva, García Canclini (2008) afirma que as discrepâncias sobre atribuição de autoria, baseada na originalidade, são responsáveis por uma série de questionamentos vindos de teóricos da literatura e das artes, além de escritores e artistas, como Jorge Luis Borges e Duchamp.

Ao tirar o urinoal do banheiro, por exemplo, assiná-lo e colocá-lo sobre um pedestal em uma galeria de arte, o significado se afastava da interpretação funcional aparentemente concluída do objeto. Embora esse significado não tivesse desaparecido por completo, foi justaposto de uma forma escandalosa a uma outra possibilidade – o significado como objeto de arte. (Critical Art Ensemble, 2001, p. 85)

¹⁹ Termo cunhado por Marcel Duchamp que designa objetos de uso cotidiano, produzidos em massa, e que ao serem colados em espaços de exposição, como museus e galerias, acabam por adquirir outros sentidos.

²⁰ Termo em inglês que é traduzido como “combinar” e é referido por Robert Rauschenberg às suas obras de *assemblages* – colagem com objetos e materiais tridimensionais – produzidas a partir de 1950, uma espécie de híbrido entre pintura e escultura.

²¹ O *détournement* foi muito explorado na década de 1960 pela Internacional Situacionista e se configura como um método de superação dos valores esbatecidos, um “desvio” de elementos estéticos já existentes com vista a novas configurações.

Figura 4 – A fonte, 1950 (réplica do original de 1917)



Fonte: Urinol de porcelana, 30,5 x 38,1, x 45,7 cm. Philadelphia Musuem of Art, NY, EUA.

Há ainda um termo muito recente chamado *collaborative remixability*, remixagem colaborativa, que diz respeito à prática, feita por meio de programas de computadores, em que usuários se apropriam de vídeos, filmes ou músicas, e fazem novas recombinações e criações. Para Manovich (2005), essa “remixagem”, ou seja, essa recombinação de ideias e formas, pode ser situada em diversos períodos históricos como quando a Renascença propõe um resgate de valores da Antiguidade clássica, ou quando trabalhos gráficos e itens da moda misturam elementos históricos e locais (*apud* Miranda, 2017). Aliás, as fronteiras entre aqueles que pensam, produzem e consomem arte tendem a desaparecer na contemporaneidade, como na música eletrônica em que o artista atua como um editor de informações (Lemos, 1997) ou como apresenta Nicolas Bourriaud em seu livro *Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo* (2009), onde argumenta que na música eletrônica os artistas trabalham recontextualizando e reinterpretando elementos pré-existentes da cultura.

Figura 5 – O DJ Girl Talk remixa um CD de Tecno Brega vindo do Brasil, onde já havia passado por um processo de remixagem realizado por Beto Metralha, produtor, a partir da música “Crazy” de Gnarl's Barkley.



Fonte: *Frame* do documentário *Good Copy, Bad Copy*, direção de Andreas Johnsen, Ralf Christensen e Henrik Moltke, Dinamarca, 2007, 59 min.

Walter Benjamin em sua obra seminal *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica*, analisa o impacto que a fotografia e o cinema tiveram na transformação dos modelos de contemplação e percepção das obras de arte, bem como na reformulação de seu estatuto e condição. Antes do surgimento da fotografia, a singularidade da obra de arte era fundamental para sua legitimação, com a reprodutibilidade técnica das imagens é destruída a autoridade do original e se reinsere o objeto em uma ampla pluralidade de recepção que sempre existiu. O fim da aura – essa presença transcendental que revela a unicidade do objeto – promove o desaparecimento da diferença entre original e cópia, levando à incapacidade de distinguir entre esses dois conceitos (Marques, 2007). Acerca disso, Rodrigo Duarte, doutor em Filosofia pela Universität Gesamthochschule Kassel, afirma:

De acordo com Benjamin, na obra de arte tecnicamente reprodutível não vem ao caso a legitimidade: o original não conserva mais qualquer autoridade diante da reprodução manual (tachada normalmente de falsificação). A reprodução por meios técnicos leva a um grande abalo na tradição, que segundo Benjamin é uma espécie de contrapartida estética dos movimentos de massa do início do século XX. Esse aspecto “progressista” da reprodutibilidade técnica é enfatizado pelo filósofo a partir da distinção entre “valor

de culto” e “valor de exposição” da obra de arte. O primeiro, típico da obra de arte convencional, tem o seu fundamento no ritual, no qual ela tinha o seu valor de uso originário. A invenção da fotografia foi contemporânea do surgimento do socialismo, coincidindo com a crise do padrão da legitimidade na produção da arte e, por conseguinte, com um momento em que toda a função social da arte foi subvertida. (Duarte, 2011, p. 14)

Em seu grandioso documentário, “Notebook on cities and clothes” (em português, *Identidade de nós mesmos*), de 1989, o diretor alemão Wim Wenders traz uma abordagem ensaística entre as similaridades do mundo da moda e o cinema, enquanto acompanha o estilista japonês Yohji Yamamoto. Wenders, que considera o filme como uma espécie de filme-diário, examina a relação entre identidade, urbanidade e vestuário, bem como o desenvolvimento tecnológico, destacando como tudo isso influencia na experiência humana. Ainda no prólogo, Wenders traz algumas suposições sobre a contemporaneidade e sua relação com a ideia de originalidade que podem ser valiosas para a reflexão feita até aqui:

No tempo da pintura, tudo era simples. O original era único, e toda cópia era uma cópia, uma falsificação. Com a fotografia e o cinema, a coisa começou a se complicar. O original era um negativo. Sem uma ampliação, só existia o oposto. Cada cópia era o original. Mas agora, com a imagem eletrônica e, em breve, com a digital não existe mais negativo nem positivo. A própria ideia de original ficou obsoleta. Tudo é cópia. Todas as distinções se tornaram arbitrárias. (Wenders, 1989)

Figura 6 – *Frame de Identidade de nós mesmos, 1989.*



Fonte: Filme *Identidade de nós mesmos*, direção de Wim Wenders, 1989, Alemanha/França, 81 min.

Assim exposto, percebemos que o conceito de autoria e originalidade evoluiu ao longo do tempo e essas ideias moldaram a percepção contemporânea de propriedade intelectual. Então como essas percepções impactam na forma como são delimitados os direitos e deveres dos criadores e consumidores de obras artísticas e culturais? A seguir, exploraremos brevemente algumas legislações referentes à propriedade intelectual, direito do autor e direito à cópia (*copyright*), com atenção à lei brasileira e suas implicações em relação às obras fílmicas.

2.3. Regras do jogo: direito autoral e *copyright*

Pensando a questão por atributos de ordem legislativa, parte-se do direito à cópia para, então, desembocar no que hoje o sistema jurídico compreende como direito autoral. O direito sobre a cópia (*copyright*) surge como forma de controlar e censurar obras, sobretudo trabalhos literários. Para Vianna (2005, p. 90):

Com a invenção da imprensa, os soberanos sentiam-se ameaçados com a iminente democratização da informação e criaram um ardiloso instrumento de censura, consistente em conceder aos donos dos meios de produção dos livros o monopólio da comercialização dos títulos que editassem, a fim de que estes, em contrapartida, velassem para que o conteúdo não fosse desfavorável à ordem vigente.

Lembremos que os direitos do autor somente aparecem como uma questão a partir do final do século XVIII, com a Revolução Francesa, onde a autoria individual se sobrepõe às produções coletivas, estas últimas ancoradas principalmente na tradição oral. Antes disso, na Inglaterra, duas legislações são pioneiras em traçar os caminhos do direito autoral no Ocidente: o *Licensing of the Press Act* (Lei de Licenciamento da Imprensa), de 1662, e o Estatuto de Anne ou Estatuto da Rainha Ana, de 1710.

O *Licensing of the Press Act* funcionava como reguladora de bens materiais, a legislação estabelecia o controle estatal sobre a impressão e publicação de obras literárias e exigia que todo material impresso fosse aprovado e licenciado pelo governo antes de sua publicação, um dos objetivos desta legislação era prevenir a publicação de escritos considerados subversivos ou heréticos. Além de reforçar a censura, a lei protegia monopólios das estações de impressão autorizadas pela Coroa²², para que um livro estivesse oficialmente licenciado deveria possuir um selo da *Stationers' Company*²³, responsável pelo registro e publicação de obras que estivessem em conformidade com as regulamentações do governo.

²² O Parlamento inglês emite o *Licensing of the Press Act* em 1662 durante o reinado de Charles II.

²³ A *Stationers' Company*, conhecida também como *Worshipful Company of Stationers and Newspaper Makers*, foi fundada em 1403. Seus membros eram comerciantes de papel, pergaminho, livros e outros materiais de escrita. Com o tempo, esta empresa ganhou o monopólio sobre a publicação e distribuição de livros e outros materiais impressos na Inglaterra.

Já o Estatuto de Anne, promulgado em 1709, entra em vigor em 10 de abril de 1710, e aboliu o monopólio da *Stationers' Company* e é amplamente reconhecido como a primeira legislação moderna de direitos autorais – estabelecendo que os direitos autorais pertenciam aos autores e não aos editores. Ele concedia aos autores o direito exclusivo de imprimir e vender suas obras por um período inicial de 14 anos, renovável por mais 14 anos se o autor ainda estivesse vivo, e depois disso o material seria de domínio público. Para Belisário (2012) este estatuto passa a redefinir quem tem o poder sobre trabalhos culturais, passando da autoridade monárquica para as leis de mercado.

Enquanto a primeira representa uma aliança entre o poder dominante e os donos dos meios de produção, os livreiros e comerciantes, que visava garantir o monopólio de reprodução das obras (Vianna, 2005). A segunda cristaliza a noção de direito autoral no Ocidente, servindo de modelo para outras legislações posteriores de direito à cópia em outros países, e estabelece os princípios fundamentais do direito autoral como proteção dos direitos dos criadores e limitação temporal desses direitos para fomentar o domínio público.

Algumas ferramentas internacionais criadas para assegurar a noção de propriedade intelectual sobre obras artísticas, literárias e científicas, como a Convenção de Berna para Proteção de Trabalhos Literários e Artísticos, de 1886, e a Convenção de Paris para Proteção de Propriedade Industrial, em 1883. A primeira foi uma articulação internacional que estabeleceu normas para a proteção de direitos autorais entre os países signatários, seu principal intuito foi garantir que as obras literárias e artísticas fossem protegidas nos países membros da mesma forma que no país de origem do autor. E a segunda, foi uma aliança pioneira que aplicou normas de proteção a patentes, marcas, desenhos industriais e outros direitos de propriedade industrial entre os países signatários, permitindo que os inventores e empresas dos país signatário tivessem os seus direitos reconhecidos e protegidos em todos os outros países membros do acordo (Belisário, 2012).

No Brasil, o histórico de legislações sobre direito autoral e propriedade intelectual tem suas raízes no século XIX, evoluindo ao longo dos anos para se adaptar às mudanças tecnológicas e culturais, bem como a pressão de tratados internacionais. A primeira legislação brasileira referentes a este assunto é a chamada Lei Medeiros e Albuquerque²⁴, Lei n. 496 de

²⁴ José Joaquim de Campos da Costa de Medeiros e Albuquerque foi um jornalista, escritor e político brasileiro. Em 1896-1897 compareceu às sessões preliminares de instalação da Academia Brasileira de Letras e ocupou a cadeira de número 22 de 1897 até o ano de sua morte, em 1934.

Direitos Autorais, promulgada em 1898, que estabeleceu as bases para a proteção de obras literárias e artísticas, dando prazo de garantia de cinquenta anos contados a partir do ano de publicação da obra. Esta legislação é alterada em 1917 pelo Código Civil que prevê, no artigo 649, que os herdeiros e sucessores do autor também gozam daquele direito por um prazo de sessenta anos a partir da data da morte do autor (Oliveira e Silva, 1963).

Com a Lei dos Direitos Autorais de 1973, a Lei n. 5.988, é tratado detalhadamente os direitos dos autores e conexos, tornando esta legislação um marco significativo na história do direito autoral brasileiro por ser mais abrangente e moderna que as legislações anteriores. E é complementada, em seguida, por disposições específicas da Constituição Federal de 1988, que incluiu diligências sobre a proteção da propriedade intelectual, reafirmando a importância dos direitos autorais. Dez anos depois, em fevereiro de 1998, a Lei dos Direitos Autorais (Lei n. 9.610/1998) foi responsável por modernizar as noções de direito autoral na legislação brasileira, alinhando-se com tratados internacionais como a Convenção de Berna. Entre seus dispositivos, esta legislação estabelece uma ampla proteção às obras intelectuais, abarcando os direitos morais e patrimoniais dos autores e ampliando a proteção aos direitos de seus sucessores.

Sendo esta a lei que atualmente regula o direito autoral no Brasil é interessante mencionar que em relação às obras cinematográficas a lei prevê regras para: I. proteção às obras audiovisuais, incluindo as cinematográficas independentemente de serem sonorizadas ou não, incluindo filmes, programas de TV, vídeos etc.; II. direitos morais do autor que são inalienáveis e irrenunciáveis, incluindo o direito de reivindicar a autoria da obra e modificá-la quando desejar; III. direitos patrimoniais onde são definidos os direitos exclusivos do autor em utilizar, fruir e dispor da obra, necessitando de sua autorização para reprodução, edição, distribuição e execução; IV. a duração dos direitos patrimoniais do autor se dá por toda a sua vida e se estendem por mais 70 anos após a sua morte (contados a partir de 1º de janeiro do ano subsequente à sua morte); V. os direitos patrimoniais do autor podem ser transmitidos total ou parcialmente por meio de contratos específicos, cessões e licenciamentos; VI. a execução pública e a exibição das obras cinematográficas necessitam de autorização prévia e expressa do autor ou do titular dos direitos da obra. Na violação dessas regras, estabelece-se sanções civis e penais, como indenizações por danos materiais e morais, além de penalidades que podem dispor de reclusão e multa por crimes contra os direitos autorais (Brasil, 1998).

Conforme o cineasta e escritor gaúcho Carlos Gerbase (2007), no Brasil atual, o capital não está concentrado nas mãos das empresas produtoras ou dos cineastas, mas sim dos distribuidores, a maioria multinacionais e, em menor grau, dos exibidores. É compreensível,

portanto, que os distribuidores liderem as campanhas contra a pirataria. A *Motion Pictures Association*, que nos EUA é uma associação de produtores, no Brasil se relaciona principalmente com distribuidores, tanto em ações de mercado quanto em campanhas anti-pirataria e nas pressões junto ao legislativo brasileiro.

Daniel Alvarez (2014), professor da Faculdade de Direito da Universidade do Chile e diretor legal da Direitos Digitais, argumenta que a noção de propriedade intelectual é contrária ao direito cultural. No entanto, o direito autoral, como ferramenta de proteção dos interesses morais patrimoniais dos criadores, pode ser considerado um direito cultural quando facilita o acesso das pessoas à cultura. Ou seja, o direito autoral deve ter dupla dimensão: proteger os criadores e garantir o acesso à cultura, interagindo com outros direitos fundamentais, como alimentação, saúde, educação, liberdade de expressão e acesso à informação. É problemático que, com o desenvolvimento tecnológico, tenham sido criadas legislações rígidas de propriedade intelectual que visam restringir, limitar e proibir o acesso de bens culturais através da internet.

Quando falamos em propriedade intelectual é preciso ter em mente a disparidade de riquezas no mundo e a luta de classes como fator indispensável para compreender como é construída esta noção e cristalizada por meio de regras e leis. A propriedade intelectual, incluindo o *copyright*, amplia a noção de propriedade para abranger bens intangíveis, como a informação, a arte e a cultura. O *copyright* é uma construção legal que tenta fazer com certos tipos de riqueza imaterial se comportem como riqueza material, permitindo que sejam possuídos, controlados e comercializados. Esta é uma reflexão trazida por Dmytri Kleiner (2012), um dos fundadores do Coletivo Telekommunisten, que exemplifica com o seguinte caso, a partir da criação musical:

Permitir, por exemplo, que músicos ganhem dinheiro com a música que compõem. Contudo, se analisarmos a luta de classes compreendemos que na medida em que a classe de proprietários quer ter música, ela tem que permitir que os músicos ganhem a vida. Ela não necessita da propriedade intelectual para este fim. Mas ela precisa da propriedade intelectual de modo a que os proprietários e não os músicos possam ganhar dinheiro com a música composta pelos músicos. [...] o objetivo da propriedade intelectual consiste em assegurar a existência de uma classe de não proprietários de modo a produzir a informação a partir da qual uma classe de proprietários extrai lucros. A propriedade intelectual não é amiga nem do intelectual, nem do criativo e nem do trabalhador. (Kleiner, 2012, p. 170)

Este trabalho não pretende aqui fazer uma análise profunda acerca de cada uma dessas legislações, nem mesmo conseguiria devido sua extensão limitada. Mas sim demonstrar, a partir de alguns exemplos, como a noção de direito autoral no Ocidente foi formulada a partir de um contexto específico onde deu-se maior importância a aspectos individuais sobre obras de caráter

artístico. É igualmente importante pontuar que, assim como a legislação brasileira, outros países do sul global e de menor poderio econômico foram pressionados a se enquadrar na perspectiva dos países hegemônicos e que é possível observar uma desigualdade nas vantagens acerca dessas legislações entre países ricos e pobres, afinal:

[...] os principais responsáveis pela globalização destes monopólios tecno-culturais, os regimes internacionais estáveis de propriedade intelectual nascem no século XIX como um pequeno clube de investidores, onde os países ricos eram protagonistas de todas as negociações. Com o fim da II Guerra Mundial, observa-se os primeiros sinais de mudança neste quadro. À medida que mais países participavam das negociações, aumentava a divergência quanto à validade e aos objetivos de certos mecanismos de proteção a bens imateriais. (Belisário, 2012, p. 82)

Para García Canclini (2008), as vantagens do *copyright* são maiores para os investidores, do que para os criadores. E, além disso, reitera que muitos trabalhos culturais de países latino-americanos vão para o norte global, especialmente Estados Unidos, sem receber os ganhos que teriam por direito. Então, novamente, há que se questionar: por que e para quem os direitos de propriedade intelectual e de cópia são favoráveis e quais são os seus impactos sociais e culturais?

2.4. A indústria cultural e o cinema

Introduzido por Theodor Adorno e Max Horkheimer, filósofos alemães da Escola de Frankfurt²⁵, o conceito de indústria cultural faz parte de um artigo originalmente publicado no livro *Dialética do Esclarecimento*, escrito em conjunto por ambos os autores em meados da década de 1940. De forma bastante resumida, o conceito de indústria cultural foi pensado inicialmente a partir dos estudos de Adorno e Horkheimer em relação a música, e se refere à massificação e comercialização da cultura no capitalismo tardio, onde produtos culturais são produzidos em série e distribuídos em massa para maximizar os lucros, resultando em uma cultura padronizada e superficial.

O estudo de Adorno e Horkheimer tem uma abordagem crítica e interdisciplinar acerca das relações de poder subjacentes a sociedade e as formas de dominação presentes nas práticas socioculturais. Os autores argumentam que a indústria cultural produz bens culturais de forma

²⁵ A Escola de Frankfurt foi fundada na década de 1920 e era formada por um grupo de teóricos e filósofos que se dedicaram a uma crítica radical da sociedade capitalista – inspirados, sobretudo, pelo materialismo marxiano, a sociologia weberiana e a psicanálise freudiana. Os estudos deste grupo se concentraram em questões sobre cultura, comunicação e tecnologia, examinando o funcionamento destas e como influenciam e são influenciadas pela estrutura político-econômica da sociedade. Durante a ascensão do nazismo na Alemanha, muitos membros da Escola de Frankfurt, incluindo Adorno e Horkheimer, exilaram-se nos Estados Unidos. Por lá, atuaram em universidades como a *Columbia University* e analisaram a cultura de massas estadunidense e as formas de entretenimento, como a rádio e cinema hollywoodiano, que moldaram suas reflexões sobre a indústria cultural.

padronizada e repetitiva, visando ao consumo em massa. A cultura no capitalismo tardio tende a uma homogeneização, na tentativa de eliminar as diferenças e a diversidade. Essa padronização artística e cultural é manipulada de forma que imponha as normas e os valores da sociedade capitalista, com a intenção de moldar subjetividades, tornando-as passivas e conformistas.

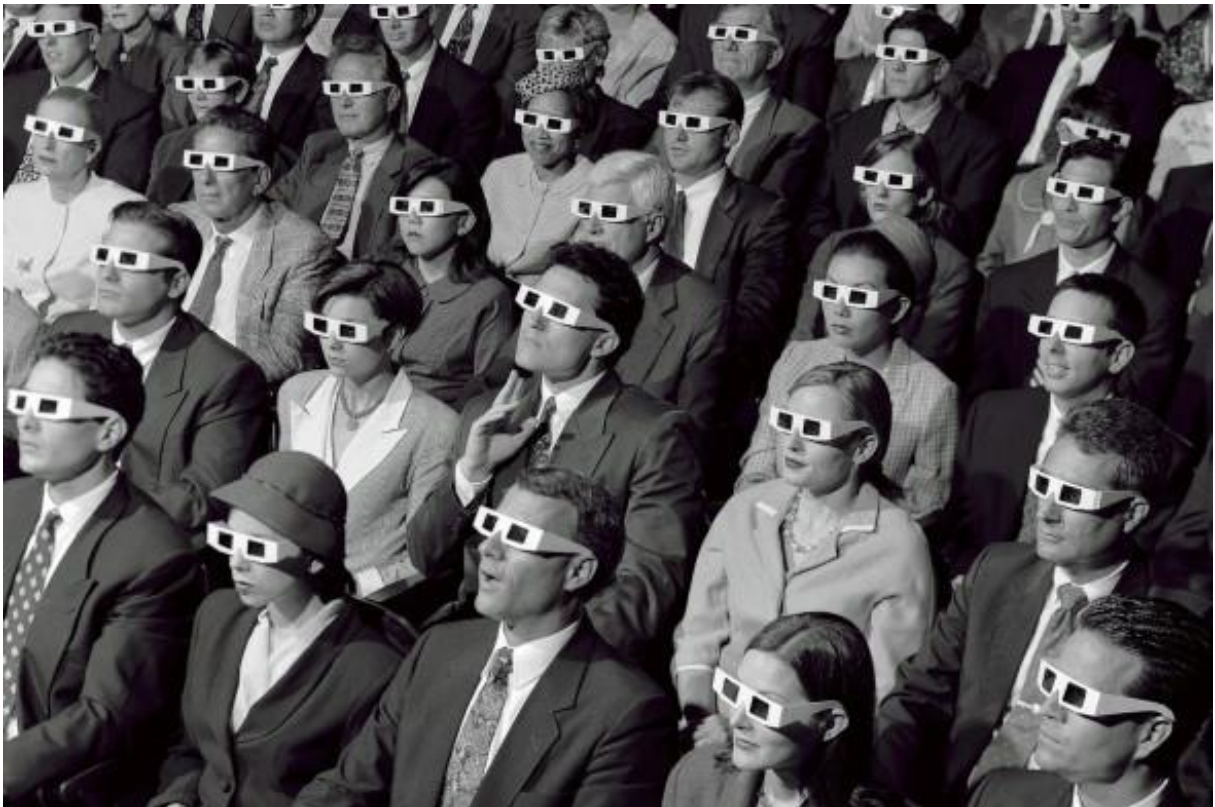
No caso do cinema, a mudança dos estúdios cinematográficos para Hollywood representou uma “revolução industrial” no entretenimento, instaurando um regime de produção fabril alinhado aos moldes dos grandes conglomerados do capitalismo monopolista. Essa transição implementou um modelo administrativo rigoroso, ampliou as dimensões físicas dos estúdios e promoveu a cartelização na distribuição dos produtos cinematográficos, subjugando pequenos exibidores às suas imposições. Nos filmes produzidos por esses grandes estúdios-fábricas, o estilo de vida (que mais tarde se consolida no chamado *american way of life*) propagado nos filmes hollywoodianos denotava uma existência sensorial aparentemente feliz e radiante. Contudo, no contexto do capitalismo monopolista, a indústria implementava um método de adaptação a um mundo econômico rigorosamente controlado pela produção e pelo consumo, retroalimentando uma produção incessante à demanda do supérfluo (Duarte, 2010).

Se por um lado o cinema era a grande arte do século XX, a arte da modernidade por excelência, e conseguia atrair muitas pessoas que eram desejosas de verem as imagens em movimento; por outro lado, o capitalismo soube aproveitar o espaço da sala escura como mecanismo de introjetar sua ideologia, operando na produção de subjetividades apáticas e subservientes. Anos mais tarde, no final da década de 1960, o francês Guy Debord, intelectual atuante nas manifestações de Maio de 68²⁶, na França, e integrante da Internacional Situacionista²⁷, escreve a obra *A sociedade do espetáculo*, em que dá continuidade à crítica marxista acerca da indústria cultural, enfatizando o papel do entretenimento com meio de alienação e de manutenção do *status quo* que impede a transformação social. Ao fim do primeiro capítulo, Debord (1997, p. 25) sentencia: “o espetáculo é o capital em tal grau de acumulação que se torna imagem”.

²⁶ Período conhecido por intensos protestos e manifestações que ocorreram em maio de 1968, na França. Iniciado por estudantes universitários, o movimento rapidamente se expandiu e teve a adesão de outras camadas da sociedade, como trabalhadores e operários. Este evento marcou um processo de intensas mudanças socioculturais e influenciou movimentos similares ao redor do mundo, questionando as estruturas político-econômicas do capitalismo.

²⁷ A Internacional Situacionista foi um movimento fundado em 1957 como espaço de discussão artística revolucionária. A IS criticava a sociedade de consumo e promovia criações que encorajavam a transformação social. Entre seus membros estavam o escritor e filósofo belga Raul Vaneigem, o artista escandinavo Asger John e a escritora francesa Michèle Bernstein.

Figura 7 – *Frame* de *A sociedade do espetáculo*, longa-metragem documental de 1974 do situacionista Guy Debord baseado em seu livro de 1967 com o mesmo título. O filme é composto por uma colagem a partir de outros filmes, notícias de televisão, anúncios e fotografias. O *frame* abaixo é derivado de uma foto para a revista *Life*, do fotógrafo JR Eyerman, na estréia do filme *Bwana Devil* (1952), de Arch Oboler.



Fonte: *Frame* do documentário *A sociedade do espetáculo*, direção Guy Debord. Simar Films: França, 1974, 90 min.

Debord destaca que a mercadoria como espetáculo permeia todos os aspectos da vida social na sociedade contemporânea. A forma como a produção e o consumo são organizados pelos mecanismos socioculturais da estrutura capitalista levam a uma alienação tanto na produção, quanto no consumo. A ciência da dominação se especializa e se insere na sociologia, na psicotécnica, na cibernética, na semiologia, entre outras, para controlar todos os níveis do processo social com o objetivo de alienar o sujeito (Debord, 1997).

A indústria cultural, portanto, manipula o cinema como forma de dominação social. Isso se verifica, por exemplo, no tempo de tela das produções estadunidenses ao redor do mundo,

principalmente no Brasil²⁸, com sua narrativa e formatos homogeneizantes, sua estrutura oca e alienante. Na contemporaneidade, os mecanismos se tornaram ainda mais potentes, como os algoritmos utilizados nos canais de *streaming* que retiram até mesmo a possibilidade de escolha do sujeito e cria um aparente desejo para o que deve ser visto, ou seja, para as produções que são do interesse desses grandes monopólios²⁹.

A distribuição e a exibição, regidas por interesses comerciais, exigem que os filmes padronizem sua duração, sejam projetados em grandes salas com um único tipo de relação – passiva – entre plateia e tela. Sob a pressão desse modelo, até a década de 50, só três países – México, Argentina e Brasil – conseguiram desviar uma parte ínfima de seu excedente econômico para a produção de filmes; o atraso do resto da América Latina tornava impensável montar indústrias cinematográficas. (García Canclini, 1980, p. 175-176)

Adorno e Horkheimer argumentam que a padronização do gosto, promovida pela indústria cultural, resulta em uma padronização onde as mercadorias culturais são pré-mastigadas para que o público apenas consuma passivamente. O cinema, ao mimetizar a realidade, reforça a ilusão de que a vida é uma extensão dos filmes, levando à identificação do público com personagens e narrativas que aparentemente explicariam suas próprias vidas. A indústria cultural apresenta suas ideologias como verdades naturais, reforçando o modo de vida burguês e tornando invisível a ideologia subjacente. Filmes de super-heróis aparecem como exemplo dessa padronização, já que possuem narrativas que seguem fórmulas pré-estabelecidas para garantir uma lucratividade contínua (Vasconcellos, 2022).

Sendo assim, parece-nos importante salientar essa relação entre cinema e indústria cultural para delinear a existência de um certo tipo de cinema que se insere como mera narrativa de entretenimento e apaziguamento do público, um cinema hegemônico e dominante. Por outro lado, existe uma gama de produções que são ricas, diversificadas e críticas, que se localizam como obras importantes para pensar o mundo e as coisas, que levam os sujeitos a fruírem esteticamente e a produzirem sentidos outros para aquilo que se movimenta através da tela. Não caberia aqui falar de todos esses outros cinemas que permitem a criação de tantos mundos possíveis, mas cabe dizer que ainda são poucos os espaços – em comparação àquele cinema hegemônico das grandes indústrias – em que estes cinemas podem circular. No próximo

²⁸ De acordo com uma matéria publica em 10 de outubro de 2023 no site da Revista Piauí, a cada 100 sessões de cinema no Brasil, apenas 13 são de filmes nacionais. Os estúdios internacionais com investimentos milionários abrangem grande parte do mercado cinematográfico brasileiro. Disponível em < <https://piaui.folha.uol.com.br/cada-100-sessoes-de-cinema-no-brasil-so-13-sao-de-filmes-nacionais/> > Acesso em 02 de agosto de 2024.

²⁹ Em artigo publicado no Jornal da USP, o cientista da computação Virgílio Almeida afirma que “Quando pensamos nesses sistemas, não sabemos quem são os responsáveis por essas decisões [...]”. Disponível em < <https://jornal.usp.br/cultura/algoritmos-podem-levar-a-aumento-da-exclusao-na-sociedade/> > Acesso em 02 de agosto de 2024.

capítulo, falamos do compartilhamento de filmes através da pirataria e da importância desta ação como meio de proporcionar uma democracia cultural ampla por meio da cultura dos fóruns virtuais de compartilhando como zonas de agenciamento de outras narrativas possíveis.

3. DEMOCRACIA CULTURAL E COMUNIDADES VIRTUAIS

Cultura é um território bem atual de lutas sociais por um destino melhor. É uma realidade e uma concepção que precisam ser apropriadas em favor do progresso social e da liberdade, em favor da luta contra a exploração de uma parte da sociedade por outra, em favor da superação da opressão e da desigualdade. (José Luiz dos Santos)

Como é de se esperar, toda pesquisa é também um mistério, uma ideia que se desenvolve e leva a novos conceitos, ideias outras e a impasses que antes nem eram esperados. Assim ocorreu com a ideia inicial em falar sobre uma “democratização” da cultura enquanto projeto e, por conseguinte, do cinema, e se deparar com um conceito repleto de ambiguidades e paradigmas. Neste capítulo discutiremos inicialmente de que cultura falamos em democratizar e quais são as possibilidades de fazê-la por meio do ciberespaço. Dentro disso, como as comunidades virtuais se constroem em rede, em específico, aquelas que aglutinam duas figuras: a do pirata, anteriormente já analisada, e a do cinéfilo, que por vezes se convergem quando atuam no desejo de compartilhar imagens em movimento. E concluímos fazendo um breve estudo de caso de um fórum de compartilhamento e debate de filmes, o Por Trás das Câmeras.

3.1. Democracia cultural e Cibercultura

Para começar, é necessário pontuarmos o que se entende por esta “cultura” que se precisa fazer democrática, acessível e possível de ser realizada. Como muito bem lembrado por Marilena Chauí, as origens da palavra cultura vêm de cultivo, de cuidado. O cultivo e o cuidado com a terra, sobretudo. E, portanto, a cultura “era uma ação que conduz à plena realização das potencialidades de alguma coisa ou alguém, significava: desenvolver, fazendo brotar, frutificar, florescer e cobrir de benefícios” (Chauí, 2021, p. 171). A mudança de sentido da palavra cultura ocorre a partir do século XVIII quando:

[...] a cultura é o padrão ou critério que mede o grau de civilização de uma sociedade. Assim, a cultura passa a ser encarada como um conjunto de práticas (artes, ciências, técnicas, filosofia, ofícios) que permite avaliar e hierarquizar as sociedades, segundo um critério de avaliação. [...] Avalia-se o progresso de uma civilização pela sua cultura e avalia-se a cultura pelo progresso que ela traz a uma civilização. (Chauí, 2021, p. 172)

A autora lembra que este padrão civilizatório é medido a partir da experiência da Europa capitalista e nos é imposto através dos processos colonialistas e, assim, uma suposta cultura “evoluída” é medida através de três parâmetros: o Estado, o mercado e a escrita. Qualquer sociedade que não atendesse a esses parâmetros era considerada “primitiva”, sendo o Ocidente capitalista e colonialista o modelo universal.

Há ainda outra mudança no modo de ler o que seria cultura a partir dos estudos relacionados à antropologia social e política, que ocorre no recente século XX, e que se dá a partir do estudo do campo das formas simbólicas produzidas em condições históricas determinadas, com características singulares e próprias de cada localidade. Para Chauí (2021),

[...] a cultura passa a ser entendida como criação coletiva da linguagem, da religião, dos instrumentos de trabalho, das formas de habitação, vestuário e culinária, das manifestações do lazer, da música, da dança, da pintura e da escultura, dos valores e das regras de conduta, dos sistemas de relações sociais, particularmente os sistemas de parentesco e as relações de poder. A partir de então, a cultura é compreendida como o campo no qual uma comunidade institui as relações entre seus membros e com a natureza, conferindo-lhes sentido ao elaborar símbolos e signos, práticas e valores, ao definir para si própria o possível e o impossível, a linha do tempo (passado, presente e futuro), as distinções no interior do espaço, o verdadeiro e o falso, o belo e o feio, o justo e o injusto, o permitido e o proibido, a relação com o visível e o invisível, com o sagrado e o profano, a guerra e a paz, a vida e a morte. (Chauí, 2021, p. 174)

Sinalizando, portanto, de que perspectiva falamos quando o assunto é cultura, ou seja, as relações instituídas por uma comunidade onde se elaboram símbolos, signos e práticas imbuídos de sentido, partimos da relação da cultura e de sua relação com o Estado para pensar nas possibilidades de acesso que se é dado a população para que a cultura possa ser vivenciada como direito plenamente estabelecido. García Canclini (2005), também sob uma perspectiva antropológica, avalia a cultura como “o conjunto de processos sociais de produção, circulação e consumo de significação na vida social” (*apud* Silva, 2009). Para Santos (1992), a cultura como expressão do conhecimento de uma dada sociedade e materializada por meio de sua arte – do qual o cinema é uma das manifestações possíveis – é “uma construção histórica, seja como concepção, seja como dimensão do processo social”.

É preciso pontuar que, no Brasil, Estado e cultura possuem uma relação marcada por ausências, autoritarismo e instabilidade. E, de modo geral, parte de uma perspectiva ocidental que aproxima Estado e cultura em bases lançadas muito recentemente, tendo sido a França a precursora. É com a criação do Ministério de Assuntos Culturais da França, em 1959, com André Malraux (1901 – 1976) responsável por sua direção, que se difunde a noção de democratização cultural como base para uma das primeiras experiências de institucionalização da cultura no cenário europeu. O modelo de democratização da cultura – que mais tarde será importado também para o Brasil – tem como alicerce a preservação, a difusão e o acesso ao patrimônio cultural ocidental, sobretudo europeu e estadunidense.

No entanto, este projeto considera a ideia de ampliação ao acesso e distribuição de bens culturais entre a população através de uma perspectiva estritamente material e economicista,

deixando de fora a criação das condições educacionais e subjetivas de aproximar a população aos ambientes artísticos e culturais³⁰. Essa política:

[...] vem acompanhada de uma verticalização das decisões, o que torna o processo impositivo e externo às demandas da sociedade. No caso do paradigma da democratização da cultura, a verticalização das decisões é agravada pelo fato de uma dupla centralização, pois, além de ser caracterizado por políticas formuladas e empreendidas em âmbito estatal, em sua maioria são restritas a esfera federal, ficando as gestões regionais e locais isentas de ações nesse sentido, além da inexistência de ações articuladas entre as diferentes esferas de poder. (Lacerda, 2010, p. 4)

Além disso, o modo como o Estado brasileiro tem criado políticas no campo da cultura aponta para uma tendência antidemocrática em que a produção cultural é captada e operada como cultura oficial, estabelecida de uma forma que pareça apolítica e neutra. Ou ainda, a ação estatal acaba por utilizar os critérios e a lógica da indústria cultural e mercadológica, cujos padrões são estabelecidos pelo mercado e pelo consumo e onde a cultura é reduzida como entretenimento (Chauí, 2021). Chauí afirma ainda que:

Não que a cultura não tenha um lado lúdico e de lazer que lhe é essencial e constitutivo, mas uma coisa é perceber o lúdico e o lazer no interior da cultura, e outra é instrumentalizá-la para que se reduza a isso, supérflua, uma sobremesa, um luxo em um país onde os direitos básicos não estão atendidos. É preciso não esquecer que, sob a lógica do mercado, a mercadoria “cultura” torna-se algo perfeitamente mensurável. À medida que é dado pelo número de espectadores e de vendas, isto é, o valor cultural decorre da capacidade para agrandar. (Chauí, 2021, p. 178-180)

Neste sentido, para esta pesquisa nos parece mais correto adotar o conceito de democracia cultural, impulsionado a partir de 1968 na França, que reivindica uma definição mais amplas de cultura, respeitando a diversidade das expressões culturais e integrando a cultura, a arte e a vida cotidiana, bem como a descentralização das decisões culturais abrangendo setores da sociedade civil (Lacerda, 2010). Nos parece importante localizar o papel dos fóruns virtuais de discussão e compartilhamento fílmico, por exemplo, como agentes de influência na garantia ao direito à arte e à cultura, onde “estabelecer a democracia cultural numa sociedade contemporânea consiste em proporcionar condições que tornem possível o acesso, fruição, produção e distribuição da cultura por todos os cidadãos” (Lacerda, 2010).

No curso de práticas que sejam voltadas para uma democracia cultural é preciso pensar numa nova relação com a cultura, que para Chauí (2021) se demonstra através da compreensão da cultura e o resultado cultural (ou seja, a obra) como algo que se deixa à disposição dos

³⁰ É possível saber mais detalhadamente sobre essa problemática através da obra “O amor pela arte. Os museus de arte na Europa e seu público”, do sociólogo Pierre Bourdieu, escrita após uma pesquisa coordenada pelo autor através do Ministério dos Assuntos Culturais da França e onde objetivava entender os hábitos culturais europeus, especialmente a frequência em museus.

sujeitos sociais e que, assim, sejam incorporadas à inteligência, à sensibilidade e à imaginação de cada um deles, bem como reinterpretadas e recriadas por eles. A exposição e distribuição de obras culturais é fundamental, pois é na possibilidade de serem percebidas, refletidas e imaginadas pelos outros que podem persistir.

Somente quando assegurada as condições para que as pessoas possam ver e fruir obras de arte, além de propiciadas também as condições materiais para que a população seja produtora de cultura no sentido antropológico – como agentes criadores – é que se pode conceber a cultura como direito do cidadão. A autora diz ainda que, quando oferecida as condições técnicas e teóricas para conhecer diversas modalidades da arte (pintura, filme, fotografia, colagem etc.), o sujeito é capaz de preservar a obra como sua própria criação, sendo ela constitutiva da memória social (Chauí, 2021). E propõe uma política cultural orientada para a cidadania cultural, onde:

[...] a cultura não se reduz ao supérfluo, ao entretenimento, aos padrões de mercado, à oficialidade doutrinária (que é ideologia), mas se realiza como direito de todos os cidadãos, direito a partir do qual a divisão social das classes ou a luta de classes possa manifestar-se e ser trabalhada porque, no exercício do direito à cultura, os cidadãos, como sujeitos sociais e políticos, se diferenciam, entram em conflito, comunicam e trocam suas experiências, recusam formas de cultura, criam outras e movem todo o processo cultural. (Chauí, 2021, p. 183)

A democracia cultural de que se fala, como forma horizontal de confrontar a questão do acesso à cultura, é um modo de percepção que avalia também as práticas correntes da sociedade civil organizada, suas reivindicações e seus modos de propor ações na resolução de impasses. Aliás, utilizando a mesma definição de cultura recém exposta, das relações instituídas por uma comunidade onde se elaboram práticas com sentidos próprios (Chauí, 2021), passamos à análise do conceito de cibercultura e de como as coletividades utilizam a web para o compartilhamento e o debate filmico.

Pierre Lévy, uma das figuras centrais no debate acerca da chamada cibercultura, define o conceito como o conjunto de técnicas, práticas, modos de pensamentos e valores que se desenvolvem juntamente com o crescimento do ciberespaço. O termo “ciberespaço” cunhado por William Gibson em seu romance ficcional *Neuromancer*, de 1984, descreve um universo digital como campo de batalhas corporativas por meios econômicos e culturais. No livro, o ciberespaço é um ambiente de informações secretas protegidas por programas de dados que se transformam e circulam rapidamente pelo mundo (Lévy, 2010).

Posteriormente, o termo é adotado por usuários e criadores de redes digitais e influenciou correntes literárias, musicais, artísticas e políticas da cibercultura. Podemos definir

o ciberespaço como o espaço de comunicação criado pela interconexão global de computadores e memórias digitais, incluindo aí os sistemas de comunicação eletrônicos. A codificação digital que emerge desse espaço permite que a informação seja plástica, fluída, precisa, hipertextual e interativa (Lévy, 2010). O ciberespaço, portanto, sinaliza uma mudança fundamental que representa o fim do estático, do isolado, do fechado e do físico como elementos centrais das interações sociais. É claro que isso introduz um novo cenário de disputas, conflitos e políticas, fundamentado em novas bases e demandando a atuação de novos protagonistas (Lara, 2008), como os piratas mencionados no capítulo anterior.

Como Lévy previa em sua obra seminal *Cibercultura*, esse meio integrou dispositivos de criação e, por meio da digitalização, tornou o ciberespaço um dos principais, senão o principal, canais de comunicação e memória da humanidade na atualidade. Dito isto,

A cibercultura estaria na transição de uma lógica da acumulação individualista, proprietária e privada, para uma outra que incentiva a despesa improdutiva, o excesso viral das trocas, a circulação frenética de objetos e informações. O princípio emergente dessa cultura contemporânea é o que estamos chamando de *copyleft*, uma cultura diversa, em colaboração e planetária que vai, pouco a pouco, construir um contraponto à cultura *copyright*, da indústria cultural dos *mass media*. [...] com a emergência da cibercultura planetária e com o amadurecimento de suas práticas sociais, a cultura popular passa por um processo de descentralização, de circulação em rede, de apropriação constantes e sucessivas. (Lemos, 2004, p. 18)

A cibercultura, como um conjunto de processos tecnológicos, midiáticos e sociais, emergiu a partir da década de 1970 e tem enriquecido a diversidade cultural global, permitindo o surgimento de culturas locais em um contexto global aparentemente homogeneizante. Uma das principais características dessa cibercultura global é o compartilhamento de arquivos, músicas, fotos, filmes, vídeo etc., promovendo processos coletivos. A cibercultura resulta de uma crescente troca social em diversos formatos – de fóruns a chats, de blogs a fotologs, de mensagens a redes sociais. Ou seja, a cibercultura traz a possibilidade de compartilharmos e potencializarmos o que há de mais valioso nas culturas humanas (Lemos, 2004).

Lévy (2010) também considera que há, pelo menos, três princípios básicos que orientam o ciberespaço e que são essenciais para traçar o programa da cibercultura: a interconexão, a criação de comunidades virtuais e a inteligência coletiva. Sendo a interconexão uma tendência que altera a dinâmica da comunicação e cria um espaço envolvente, possibilita um contínuo humano sem fronteiras, formando um vasto meio informacional onde seres e objetos compartilham um mesmo ambiente de comunicação interativa.

No caso das comunidades virtuais, das quais os fóruns de compartilhamento e debate fílmico e as práticas piratas fazem parte, são definidas na cibercultura como agrupamentos de

sujeitos que interagem e se relacionam por meio das tecnologias digitais. São comunidades que não estão limitadas por barreiras geográficas, permitindo que as pessoas com interesses, valores ou objetivos comuns se conectem e criem redes de colaboração. Sendo a cibercultura:

[...] a aspiração de construção de um laço social, que não seria fundado nem sobre links territoriais, nem sobre relações institucionais, nem sobre as relações de poder, mas sobre a reunião em torno de centros de interesses comuns, sobre o jogo, sobre o compartilhamento do saber, sobre a aprendizagem cooperativa, sobre os processos abertos de colaboração. O apetite para as comunidades virtuais encontra um ideal de relação humana desterritorializada, transversal, livre. As comunidades virtuais são os motores, os atores, a vida diversa e surpreendente do universal por contato. (Lévy, 2010, p. 132-133)

As comunidades virtuais são orientadas por uma interatividade que permite trocas dinâmicas e a fluência das ideias entre seus integrantes e criam um espaço virtual global onde a participação multicultural se faz possível, geralmente são centradas em temas ou atividades particulares, no caso desta pesquisa o compartilhamento de filmes, e podem ser formadas ou diluídas conforme os interesses e necessidades dos membros que as integram, como veremos adiante no estudo de caso. Lévy enfatiza que as comunidades têm um papel fundamental na formação de uma inteligência coletiva, pois os conhecimentos e habilidades de cada sujeito que as compõem podem ser compartilhados e ampliados pela interação com o grupo. Afinal, “o melhor uso que podemos fazer do ciberespaço é colocar em sinergia os saberes, as imaginações, as energias espirituais daqueles que estão conectados a ele” (Lévy, 2010, p. 133).

Essas dinâmicas criadas a partir da cibercultura são potencializadoras daquilo que é próprio da dinâmica cultural: o compartilhamento, a distribuição, a cooperação e a apropriação de bens simbólicos (Lemos, 2004). Ao promover o acesso a uma vasta série de filmes, incluindo produções independentes e raras que muitas vezes não estão disponíveis através de canais tradicionais, o compartilhamento informal de filmes através de comunidades virtuais desempenha um papel crucial na promoção da diversidade cultural. Esse ambiente inclusivo não apenas facilita o acesso a narrativas variadas, mas também alimenta os laços entre aqueles sujeitos que nutrem especial paixão pelo cinema.

Conseqüentemente, as comunidades virtuais de compartilhamento filmico reúnem a cinefilia de diferentes partes do globo e propiciam a discussão, troca e apreciação de filmes de diferentes estéticas, gêneros, épocas e origens. Essas comunidades não apenas ampliam o conhecimento e o amor pelo cinema, mas também criam uma rede de apoio para a disseminação de obras que, de outra forma, poderiam permanecer desconhecidas.

O potencial do ciberespaço para abrigar as artes eletrônicas é enorme. O caráter aberto, interativo e não hierarquizado do ciberespaço permite que ele seja um espaço

por excelência da arte, um espaço imaginário, num tempo imediato (o tempo real). Conexão, interação, simultaneidade, participação plural e interativa, constituem o espaço híbrido fundamental da ciber-arte hoje. (Lemos, 1997, p. 29)

Portanto, as ações através de grupos ou coletivos da sociedade civil organizada que propõem meios de acesso à cultura – aqui a cibercinefilia através de fóruns virtuais de compartilhamento filmico – se constrói como alternativa legítima de garantir outros meios de distribuição filmica. No próximo eixo, discutimos as dinâmicas dessas redes e as motivações de uma cinefilia contemporânea que atua também como pirata.

3.2. Para além do amor ao cinema: comunidades virtuais e cibercinefilia

A dinâmica de uma comunidade virtual que tem como base reunir sujeitos através de interesses em comum nos leva a interrogar quais as motivações de quem atua no compartilhamento de filmes através do ciberespaço – mesmo tendo em vista o gosto pela cooperação que, como vimos anteriormente, é traço marcante da pirataria. Uma das leituras possíveis é certamente o amor pelo cinema e tudo que envolve a sétima-arte, uma certa posição no mundo de adoração e encantamento pelas imagens em movimento que, no mais das vezes, só pode ser analisada pelo prisma das relações coletivas. Pensando nisso, utilizamos o conceito de cinefilia como posição no mundo e força aglutinadora, um desejo orientador das comunidades virtuais de compartilhamento de filmes.

A cinefilia – do grego *kíne(ma)*, movimento, e *philos*, amigo³¹ – pode ser brevemente resumida ao interesse por tudo aquilo que se relaciona ao cinema. Para Antoine de Baecque, a cinefilia é “essa vida que organizamos em torno dos filmes” (2010, p. 33), uma experiência que se prolonga para além da sala de cinema ou do simples ato de assistir a um filme, concretiza-se também através da fala, da escrita, do encontro, ou seja, em um movimento de partilha. A cinefilia é também história de uma prática e das representações de uma sociedade e, por isso, ocupa seu lugar na história da arte por apreender uma sociabilidade do olhar, lugar este reivindicado por Jean-Luc Godard³², em um artigo escrito em 22 de abril de 1959 no semanário *Arts* (Baecque, 2010). Entre seus modos de atuar, o cinéfilo pode desempenhar o papel de fã, de crítico ou de cineclubista, sendo somente um ou, na maior parte das vezes, um tanto de cada

³¹ De acordo com a definição da maior base lexicográfica em língua portuguesa, a Infopédia Dicionários Porto Editora. Disponível em < <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/cinefilia> > acesso em 22 de julho de 2024.

³² Influente cineasta franco-suíço, amplamente reconhecido como um dos fundadores da *Nouvelle Vague* francesa. Godard teve uma atuação marcante como crítico de cinema na revista *Cahiers du Cinéma* antes de tornar-se um dos diretores mais importantes do nosso tempo. Sua crítica vigorosa e apaixonada ajudou a redefinir o papel do cineasta como um autor, influenciando a teoria do cinema e estabelecendo as bases para seu próprio trabalho revolucionário como diretor.

(Ofemann, 2017). No último caso, o cineclubista ocupa um lugar importante na circulação e divulgação das obras.

É fundamental destacar que o conceito de cinefilia está vinculado, inicialmente, às experiências europeias, especialmente na França. O cinema se desenvolveu como uma opção de lazer que acompanhou o crescimento das cidades europeias, promovendo novas formas de sociabilidade. Dessa dinâmica surgiram os cineclubes, foram criadas revistas especializadas, manifestos e artigos sobre cinema. Em 1924, Charles Léger fundou, na França, um dos primeiros cineclubes³³, chamado *Tribune Libre du Cinema*. Os cineclubes parisienses se configuraram como espaços coletivos que fomentaram o interesse pela produção cinematográfica e a criação de uma imprensa especializada em cinema, além de promoverem o desenvolvimento de salas de cinema de vanguarda (hoje conhecidas como cinemas de arte) e cinematecas³⁴ (Silva, 2011).

No Brasil, a atividade começou informalmente por volta de 1917 com o cineclubes Paredão, no Rio de Janeiro, que recebeu este nome pois o grupo formado por Adhemar Gonzaga³⁵, Álvaro Rocha³⁶, Paulo Wanderley³⁷, Pedro Lima³⁸ e Edgar Brasil (1903-1954)³⁹ se reunia junto a um muro de pedra na antiga praia do Flamengo para discutir os filmes que recém haviam assistido. Em 13 de junho de 1928, também no Rio de Janeiro, é fundado o primeiro cineclubes estruturado com o nome de *Chaplin Club*. Apesar de ter durado apenas três anos, o *Chaplin Club* desempenhou um papel fundamental na formação da cultura cinematográfica

³³ Por comparação a algumas das bibliografias estudadas, há discordâncias em relação a qual teria sido o primeiro cineclubes fundado na França. Veruska Anacirema Santos da Silva (2009, p. 141) afirma que o primeiro cineclubes foi fundado pelo francês Louis Delluc, em janeiro de 1920. Para Francine Nunes da Silva (2011, p. 65), o cineclubes fundador seria o *Tribune Libre du Cinema*, de Charles Léger.

³⁴ Antes de fundar a Cinémathèque Française, em 1936, Henri Langlois e Georges Franju criaram o *Cercle du Cinéma* no final de 1935. Este cineclubes, que prefigurou a Cinémathèque, teve como sessão inaugural os filmes *La chute de la maison Usher* (1928, dir. Jean Epstein), *Le gabinete du docteur Caligari* (1920, dir. Robert Wiene) e duas obras de Paul Leni, *Le dernier avertissement* (1928) e *La volonté du mort* (1927). Disponível em < <https://www.telerama.fr/cinema/henri-langlois-dix-questions-pour-un-monstre-cinephile.110957.php> > acessado em 24 de julho de 2024.

³⁵ Adhemar Gonzaga foi um cineasta e jornalista brasileiro, importante figura na produção cinematográfica brasileira. Em 1930, fundou a Cinédia, estúdio que realizou clássicos como *Lábios sem beijos* (1930) e *Ganga bruta* (1933), ambos dirigidos por Humberto Mauro, e *O Ébrio* (1946, dir. Gilda Abreu). Como diretor ficou conhecido por *Alô Alô Carnaval* (1936).

³⁶ Álvaro Rocha era fotógrafo e colecionador de filmes, muitas das exibições do grupo aconteciam em sua casa.

³⁷ Paulo Wanderley foi diretor e roteirista, como este último foi responsável pelo roteiro de *Barro humano* (1929, dir. Adhemar Gonzaga), *Fantasma por acaso* (1946, dir. Moacyr Fenelon), *É com este que eu vou* (1948, dir. José Carlos Burle) e *Carnaval em Caxias* (1954, dir. Paulo Wanderley).

³⁸ Pedro Mallet de Lima foi um importante crítico de cinema, atuou em revistas como *O Cinema*, *Palcos e Telas* e *Selecta*, nesta última era responsável pela coluna *Cinematográficas*.

³⁹ Edgar Hauschidt, conhecido como Edgar Brasil, foi um diretor de fotografia brasileiro, tendo atuado como cinegrafista em obras importantes do cinema brasileiro como *Limite* (1931, dir. Mário Peixoto), *Ganga bruta* (1933, dir. Humberto Mauro) e *Também somos irmãos* (1949, dir. José Carlos Burle).

brasileira, tendo sido formado por intelectuais como Otávio de Faria⁴⁰, Plínio Sussekind Rocha⁴¹, Almir Castro e Cláudio Mello. Alinhado aos cineclubes europeus, o *Chaplin Club* tinha objetivos claros: exhibir filmes, promover debates e compreender a produção cinematográfica, o que levou o espaço a ganhar destaque na cena cultural da cidade, embora inicialmente restrito a um pequeno grupo de intelectuais.

A atividade cineclubista é imprescindível de ser compreendida pois ela circunscreve as primeiras relações de sociabilidade cinéfila que estabelecem formas de representação e ações coletivas variadas. Essas formas são fundadas na maneira como os participantes tecem diálogos sobre modos de produção, consumo e difusão de obras cinematográficas, além, claro, do debate teórico e estético em torno do cinema.

A cinefilia é um sistema de organização cultural que engendra ritos de olhar, de fala, de escrita. Sem dúvida reside aí a identidade mesma dessa prática: uma vez “mordidos pelo cinema”, sendo as palavras um tanto exaltadas dos cinéfilos do início dos anos 1960, como assistem aos filmes, em que lugar da sala, em que posição, seguindo qual moldura pessoal, como animar uma sessão de cineclube, como sair em grupo, como partilhar esse diário íntimo do olhar por meio da conversa, da correspondência, da escrita privada ou pública, e como os filmes se tornam o centro de lutas simbólicas através das atitudes e escritas correntes? [...] A cinefilia vai se tornando mais que um pano de fundo, uma acolhida, uma legitimação; é uma interpretação que imprime sua inteira reflexividade à história do cinema. Isolado, um filme é pobre; agrupado com alguns de seus irmãos, ganha em densidade; considerado sob o fogo cruzado de uma “recepção cinéfila”, esse momento expande seu sentido; propensa a gestos, essa acolhida é suscetível de esclarecer uma maneira de contar e compreender a história do cinema. (Baecque, 2010, p. 36-37)

Para além da posição de Baecque acerca da cinefilia e trazendo-a para o contexto do ciberespaço, é legítimo compreendê-la como um modo de conferir novas formas de partilha através dos debates via fóruns virtuais, que podem ir além das fronteiras geográficas através da interconexão. Podemos pensar, então, numa espécie de cinéfilo pirata que – além de ser espectador, cineclubista e crítico – atua como uma espécie de “catador de filmes”, sobretudo por seu gosto pela raridade e do longínquo, como numa espécie de arqueologia daquilo tudo que pode ser visto ou revisto. Na sua obsessão por encontrar filmes raros e no deleite em explorar diferentes filmografias pelo mundo poderíamos dizer que o cinéfilo é um pirata nato: desejoso de tesouros que por aí esperam por serem (re)descobertos e onde as fronteiras podem facilmente serem extrapoladas por uma boa legenda.

Assim podemos chegar no entendimento de que seria cibercinefilia

⁴⁰ Otávio de Faria foi jornalista, escritor e crítico de cinema. Como crítico atuou em revistas como O Fan, da qual foi fundador, e O Jornal, A Ordem e Boletim de Ariel.

⁴¹ Plínio Rocha foi um físico e crítico de cinema brasileiro, é considerado o principal responsável pela preservação e recuperação do clássico *Limite* (1931, dir. Mário Peixoto)

uma espécie de estágio contemporâneo da forma profunda de se relacionar com o audiovisual, cujo prefixo usamos o título meramente didático, só para esclarecer que a cinefilia, neste caso, se vê condicionada por um desenvolvimento tecnológico baseado na interconexão entre computadores, na criação de comunidades virtuais em nível global, na ascensão da crítica cultural na internet, no visível aumento da velocidade de transferência de dados e na ampliação de interfaces entre o que chamamos de forma grosseira de ‘novas mídias’. (Ferreira, 2010, p. 17)

Cabe destacar que há uma estreita relação entre as comunidades cinéfilas atuantes na internet e os grupos que praticam a cinefilia no mundo prático, sendo muitos dos usuários ativos em fóruns também participando de cineclubes, festivais e outros eventos cinematográficos. A conexão indireta com o cineclubismo pode ser pensada por que ambas as práticas ocupam uma posição marginal; conforme Almeida (2011 *apud* Meili, 2015), é difícil traçar a história dos cineclubes devido à sua constante marginalidade. Tanto o cinéfilo digital quanto o cineclubista são sujeitos ativos e integram uma coletividade, atuando não apenas como espectadores, mas também como pesquisadores, exibidores, críticos, colecionadores e arquivistas. Meili complementa:

Pode-se dizer que a pirataria é uma parte quase essencial do movimento cineclubista que sempre conseguiu existir por transitar um pouco na ilegalidade, condição necessária para a sobrevivência em termos econômicos, já que o custo das obras nunca combina com os recursos limitados de coletivos culturais; mas também políticos, quando consideramos um contexto de censura. Tanto o cineclubismo como a pirataria on-line transitam entre o legítimo e o ilegal, lidando com limitações e potencialidades tecnológicas e agregando conhecimento. (Meili, 2015, p. 224)

Esses novos contornos propiciados pelo ciberespaço não substituem, de maneira alguma, as formas de sociabilidade cinéfila tradicionais: à ida ao cinema, os encontros de cineclubes, a escrita da crítica por meio de revistas, jornais e *fanzines*. Pelo contrário, reafirma uma cinefilia que está viva e pulsante e que se ramifica da sala de cinema para o virtual, como meio de promover discussões, tecer a crítica e, por que não, trocar figurinhas – raridades que antes poderiam fazer parte do acervo particular de um cinéfilo, agora podem mover-se no ciberespaço, de um usuário para outro, tanto quanto qualquer imagem, qualquer conteúdo.

3.3. Por Trás das Câmeras, piratas a bordo

Existem diversas maneiras de organização das comunidades de compartilhamento de arquivo na internet. De acordo com o estudo proposto por Meili (2015), essas estruturas de organização podem ser divididas em quatro grupos principais: sites abertos, sem exigência de registros; sites privados, onde o registro é obrigatório e a entrada do usuário se dá, usualmente, por convite de outros membros; indexadores de arquivos provindos de outros sites, que funcionam como uma espécie de acervo que permite uma busca ampla em diversos sites da

internet; e verificadores, onde os arquivos provem de *trackers*⁴² abertos e podem ser selecionados por critérios como qualidade, gênero, estilo etc.

Em nosso estudo de caso, optamos por selecionar o fórum Por Trás das Câmeras (PTC) que tem como organização formal o de segundo tipo – site privado, ou Grupo de *Torrent* Privado (GTP), como mencionado por Meili. Dentro desta categoria, a autora ainda identifica uma subcategoria chamada de Grupos de *Torrent* Cinéfilos (CTC),

Os CTCs, sendo uma categoria bastante particular das formas de compartilhamento de arquivos on-line, já foram mencionados em uma série de trabalhos da área. Iordanova e Cunningham (2012) os associam diretamente ao fenômeno das novas cinefilias na internet, considerando-os iniciativas inovadoras de modos de circulação do cinema; Kosnik (2012) apresenta-os como um dos principais meios para o desenvolvimento de uma cultura arquivista do cinema, que requer um grande investimento por parte do usuário, que se posiciona ativamente com relação ao consumo cultural; Cardoso *et al* (2012) também aponta para os grupos de torrent especializados em cinema como sendo modelos de distribuição de cinema não-hollywoodiano; Bodó (2013) ressalta a formalidade e o rigor desses grupos, que formulam sistemas altamente organizados e com potencial para uma distribuição do cinema, que poderia ser apropriada pelo circuito autorizado; Crisp (2012) aponta para o potencial dos GTCs como agentes de distribuição e democratização do conhecimento cinematográfico, também apontando para o potencial das novas cinefilias nesses âmbitos, destacando especialmente o seu papel na distribuição do cinema brasileiro. (Meili, 2015, p. 167-168)

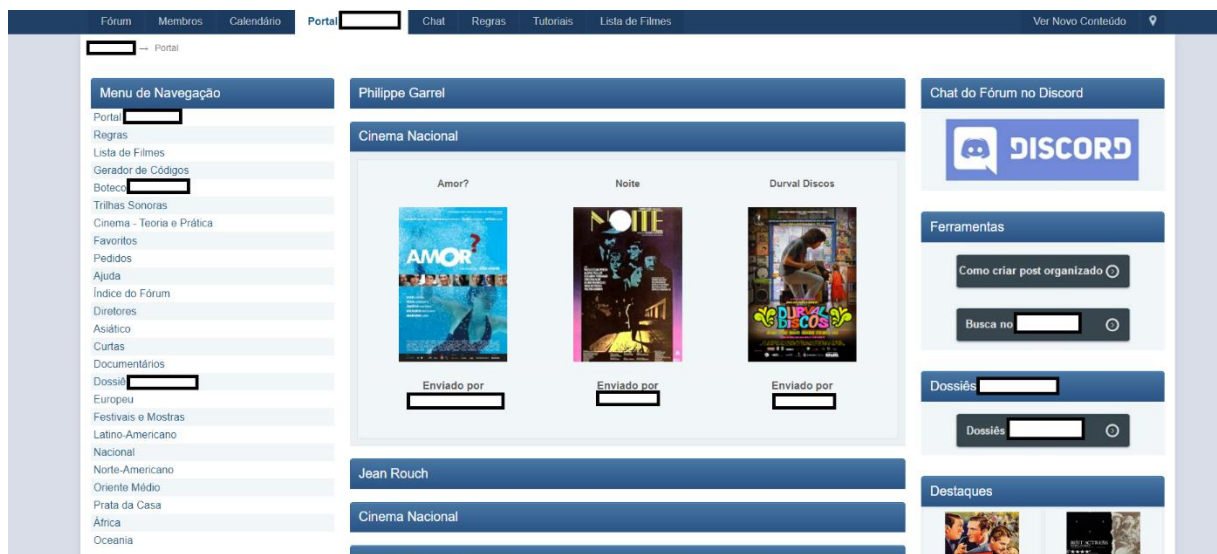
Entre as motivações em estudar o Por de Trás das Câmeras, está o fato de ser um fórum de origem brasileira e o primeiro fórum privado do qual tive acesso e iniciei minha trajetória como usuária de arquivos compartilhados, já existindo uma familiaridade com a plataforma que se deu anteriormente à pesquisa. O PTC foi criado em 2006 por um grupo de pessoas que já interagiam em outras plataformas e tinham em comum o interesse pelo cinema e por compartilhar arquivos de filmes. O fórum recebe novos integrantes a partir de convites que são enviados por àqueles que já integram o grupo, isso garante que as motivações gerais do grupo permaneçam e se solidifiquem. O fórum já passou por reformulações em seu quadro de integrantes e atualmente conta com pouco mais de 22 mil membros, onde a maioria opta por se relacionar com nomes fictícios a fim de manter a segurança.

Na tela de interação inicial do PTC, encontramos em destaque as últimas postagens de filmes realizadas por seus membros que podem ser categorizadas por diferentes conteúdos como: direção, gênero cinematográfico, cinema nacional, legendas exclusiva etc. No lado esquerdo da tela, há um menu de navegação organizado em diferentes tópicos e abaixo os últimos filmes do fórum organizados pelo critério de ordem de postagem. No direito, temos um

⁴² *Trackers* são servidores que facilitam a comunicação entre usuários no protocolo BitTorrent, ajudando a coordenar o compartilhamento de arquivos ao manter uma lista de quais usuários possuem partes específicas de um arquivo, permitindo assim a eficiente distribuição e download desses dados.

botão que direciona o membro para o chat do fórum na rede Discord⁴³, e outras abas que direcionam, respectivamente, para: a criação de posts e buscas dentro do fórum; dossiês; filmes em destaque na plataforma; legendas exclusivas ou legendas em andamento; últimas postagens no geral; e as estatísticas (número de usuários ativos naquele momento).

Figura 8 – Layout da página inicial do Fórum PTC.



Fonte: Site do PTC.

Nas abas que aparecem acima dos destaques, de acordo com a imagem, o fórum é organizado pelos seguintes tópicos principais: fórum, membros, calendário, portal PTC, chat, regras, tutoriais e lista de filmes. Optamos por iniciar nossa análise pelas regras indicadas no fórum que foram estipuladas pelos membros responsáveis pela moderação do espaço. Aliás, este é outro ponto importante, todos os usuários são classificados de acordo com sua atuação dentro do fórum como moderadores, veteranos, conselheiros, novatos, projetores, agitadores etc. – essas classificações funcionam como uma espécie de título e não são estáticas, podendo mudar de acordo com o tempo de acordo com o foco das atividades de cada membro.

A proposta do fórum é explicitada no primeiro parágrafo do documento com as regras do site e afirma ser desenvolvido para:

Compartilhar filmes raros, antigos, alternativos, fora do circuito comercial e documentários relevantes, primando pela qualidade. Além de atender ao público com esse tipo de exigência, que não costuma encontrar filmes do tipo na cena *torrent*

⁴³ O Discord é uma plataforma de comunicação digital que permite a criação de servidores personalizados onde os usuários podem interagir por meio de texto, voz e vídeo. Originalmente popular entre *gamers*, o Discord agora é amplamente utilizado por diversas comunidades para colaboração e socialização online.

brasileira, queremos despertar em outras pessoas o interesse pelos produtos de boa qualidade no cinema, sem com isso desprezar excelentes filmes já produzidos em países de tradição cinematográfica, como são os EUA. (PTC, 2007)

Como podemos perceber, o site não visa o compartilhamento de qualquer tipo de cinema e deixa nas entrelinhas um aspecto subjetivo de juízo de valor, muito comum entre os cinéfilos. Em seguida são listados, categoricamente, os tipos de filmes que não serão aceitos na plataforma. A começar, os filmes produzidos por grandes estúdios divididos em quatro tipos de orçamentos: filmes com orçamento superior a 50 milhões de dólares, até pelo menos 1 ano após o lançamento no mercado brasileiro ou a partir de 6 meses do lançamento em DVD e/ou *blu-ray*; filmes com orçamento superior a 100 milhões de dólares, até pelo menos 2 anos após o lançamento no mercado brasileiro ou a partir de 9 meses do lançamento em DVD e/ou *blu-ray*; e filmes com orçamento acima de 150 milhões de dólares, até pelo menos 3 anos após seu lançamento no mercado brasileiro ou 12 meses depois do lançamento em DVD e/ou *blu-ray*.

Para filmes com o selo Globo, é necessário, pelo menos, 3 meses depois do lançamento comercial no Brasil, tanto em salas de cinema como em DVD e/ou *blu-ray*, para postagem no fórum. A única exceção para todos os casos acima, é se o filme teve sua estreia através de serviços de streaming, sendo este o caso é permitido a postagem do arquivo. Filmes estritamente proibidos na plataforma: filmes que estejam vinculados a marcas, produtos, parques temáticos etc.; filmes pornográficos de acordo com a classificação “adult”, no IMDb⁴⁴; filmes que contenham qualquer tipo de conteúdo pedófilo; filmes de propaganda comercial e séries.

Poderíamos sugerir a partir desses aspectos que há uma espécie de ética pirata que orienta as normas entre os membros para as possibilidades de compartilhamento visando, por exemplo, manter a segurança geral do grupo por não criar conflitos de nenhuma ordem com filmes que estão ainda em estreia comercial nos cinemas. E, podemos interpretar como uma forma de não estarem se colocando como substitutos da experiência cinematográfica possibilitada pelas salas de cinema – experiência que, como vimos anteriormente, ainda é indispensável para a cinefilia contemporânea e seus modos de ser. Ainda neste tópico, há filmes que estão sujeitos a consulta para postagem, como é o caso de filmes que tenham sido lançados no circuito comercial brasileiro há pelo menos 3 meses e que ainda estejam em exibição nos cinemas, independentemente da distribuidora; filmes não lançados e que a estreia comercial no Brasil já tenha sido anunciada; filmes de super heróis; qualquer filme de Bollywood;

⁴⁴ O IMDb (*Internet Movie Database*) é uma base de dados online que contém informações detalhadas sobre filmes, programas de televisão, séries, elencos, equipes técnicas, enredos, biografias de atores, diretores e outros profissionais da indústria para pesquisar e avaliar obras audiovisuais, incluindo classificações de usuários e críticas.

documentários feitos para a televisão ou para distribuição via mídias digitais; minisséries e shows; e quaisquer **filmes que possam representar algum risco a continuidade do fórum** (grifos meus).

Há ainda uma série de regras técnicas que devem ser respeitadas quando um membro for compartilhar um filme, desde uma padronização da escrita dos títulos que devem sempre priorizar o título no Brasil, caso houver, até a qualidade dos arquivos postados. É obrigatório que todos os filmes em línguas estrangeiras sejam postados acompanhados de legenda em português, com o devido crédito para quem as traduziu, e só são aceitas obras dubladas nos casos em que não forem encontrados em versão com áudio original. Este é um tópico de extrema importância porque coloca em evidência o caráter colaborativo dos fóruns de compartilhamento, que também funcionam como espaços de tradução de obras para o português, facilitando o acesso a um número amplo de espectadores brasileiros que, de outra forma, dificilmente conseguiriam assistir a um filme que não fosse lançado comercialmente no Brasil pela falta de tradução das legendas.

Ainda na delimitação de uma ética pirata, podemos inferir, a partir das normas, que os moderadores do fórum reiteram a importância de semear os arquivos. O *seeding* – semear, em inglês – significa continuar compartilhando um arquivo que já fora baixado com outros usuários da rede BitTorrent. Semear é manter uma cópia completa do arquivo disponível para outros usuários que estão tentando obter o arquivo final. Como os arquivos BitTorrent funcionam de maneira descentralizada, ou seja, um arquivo é baixado em partes através de vários pares simultaneamente – esses pares são pessoas que detêm uma cópia do arquivo. O objetivo do *seeding* é manter uma rede saudável e eficiente, onde quanto mais pessoas semearem, mais rápida e robusta será a distribuição desse arquivo. No caso do PTC, é orientado que cada membro semeie pelo menos o dobro do tamanho de cada arquivo que obteve através do fórum, garantindo assim a sua contribuição junto à comunidade e para que outros membros garantam o acesso ao arquivo futuramente.

Daniel Jorge Teixeira Cesar (2011), antropólogo com ênfase em regulação de mídias sociais e governança na internet, faz uma relação entre o compartilhamento de arquivos e os estudos clássicos da antropologia, como os estudos de Mauss sobre a dádiva e os relatos de Malonowski acerca dos kura e sua prática de reciprocidade, onde há entre os compartilhadores de arquivo um código de conduta implícito em que aqueles que não contribuem provavelmente serão excluídos do grupo:

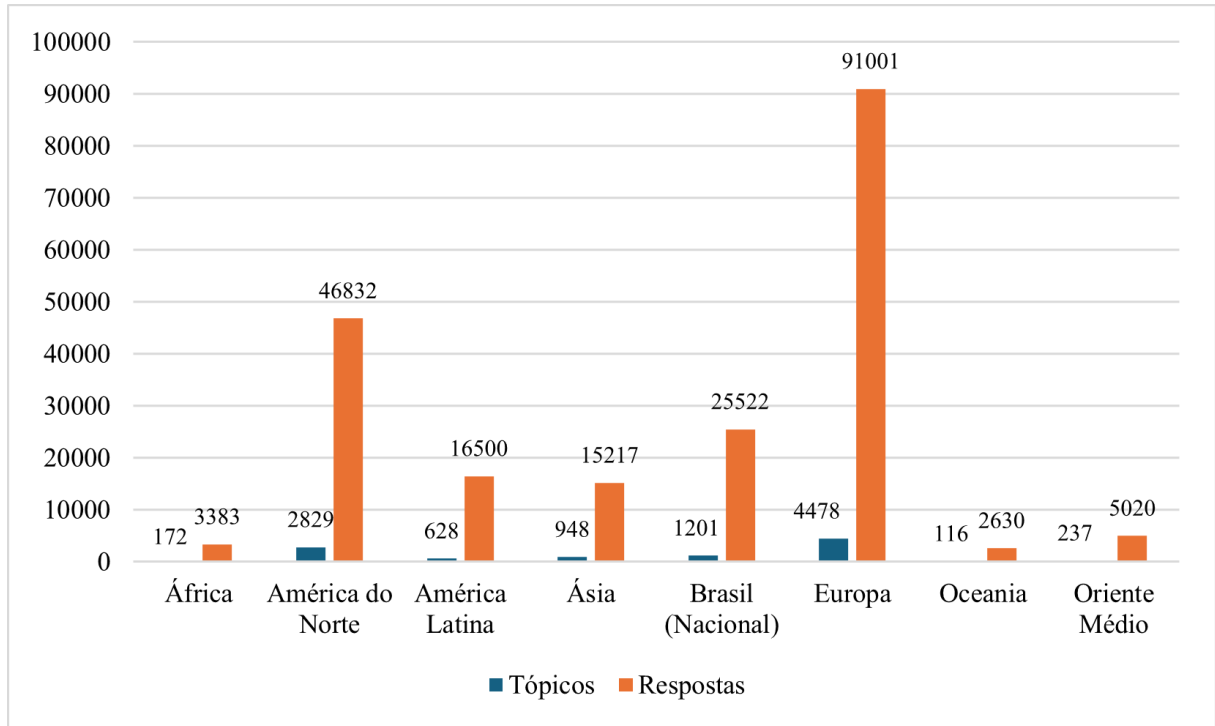
A comparação que pode ser é que no kula, assim como na pirataria, os indivíduos estão inseridos em um sistema de trocas e circulação de bens entre todos os participantes. No caso não de colares e braceletes, mas de arquivos de qualquer espécie, entre aqueles que não se reconhecem como parceiros, mesmo sem se conhecerem pessoalmente. No caso da dádiva, a leitura comparativa se aproxima mais do conceito de compartilhamento, sobre a circularidade e as obrigações morais de quem está inserido no sistema. Na pirataria aqueles que não contribuem são, de certa forma, excluídos do grupo. Está presente também a questão da manutenção de um ciclo e do reconhecimento pela dádiva recebida, no caso em forma de comentários e incentivos a quem postou o conteúdo. (Cesar, 2011, p. 29)

Na aba “Fórum” encontramos uma frase em destaque: “O verdadeiro cinema está aqui!”. Novamente, há indícios de que esta é uma comunidade que, ainda que seja baseada numa grande diversidade de filmes, apresenta um juízo de valor em relação ao tipo de cinema que os membros consideram bom. Segundo Meili (2015), essa afirmação sugere que existe um tipo de cinematografia que merece ser chamada de cinema verdadeiro, em contraste com outras consideradas menos autênticas ou falsas. Essa frase reflete a identidade cinéfila deste grupo, muito alinhada ao cinema autoral, de arte e/ou experimental; ou seja, as cinematografias que estão fora do eixo comercial dos *blockbusters*⁴⁵. Assim, o verdadeiro cinema, não está sendo definido apenas pela experiência de assistir a filmes, mas por um conceito de cinema estabelecido entre esta comunidade cinéfila.

Ainda sobre o espaço de fóruns, encontramos algumas temáticas que são tópicos recorrentes de discussão, a fim de analisá-las optamos por dividi-las em dois grupos: o debate acerca do cinema mundial com a divisão por regiões do globo e os itens que falam sobre assuntos gerais, como trilhas sonoras ou dossiês temáticos sobre um movimento cinematográfico em específico. No gráfico abaixo, vemos a relação de tópicos e respostas em cada uma das divisões temáticas, e é evidente que a maior parte das interações se concentram em relação ao cinema europeu e norte-americano, que juntos somam 7.307 tópicos de discussão com 137.833 respostas, enquanto os cinemas de outras regiões do globo somam 3.302 tópicos e 68.272 respostas, somando menos que 50% das interações totais.

⁴⁵ Um *blockbuster* é um filme ou produção de entretenimento que alcança grande sucesso comercial, geralmente caracterizado por um alto orçamento, uma ampla campanha de marketing e um grande apelo popular. *Blockbusters* são frequentemente lançados durante a temporada de verão e feriados, visando atrair grandes audiências e obter receitas substanciais nas bilheterias. Exemplos clássicos de *blockbusters* incluem *Tubarão* (1975, dir. Steven Spielberg) e *Star Wars: Episódio IV – Uma Nova Esperança* (1977, dir. George Lucas).

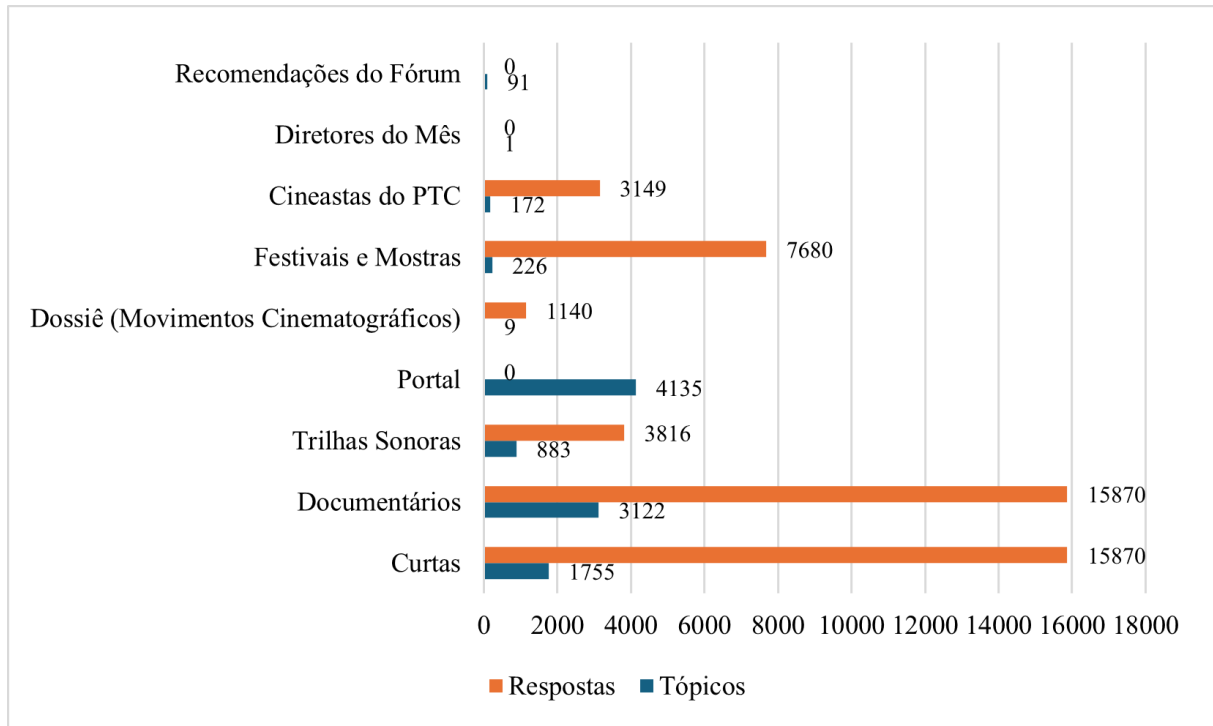
Gráfico 1 – Variáveis das interações entre tópicos e respostas em relação a regiões do globo.



Fonte: Site do FTC (elaboração da autora).

Essa disparidade pode ser interpretada de maneiras distintas. Primeiro, sugere que o cinema europeu e norte-americano possui maior relevância ou atratividade para os participantes do fórum, possivelmente devido à sua maior presença na mídia global e à influência cultural. Além disso, pode refletir a distribuição desigual de recursos de marketing, distribuição e reconhecimento, que favorecem esses mercados. Por outro lado, o menor número de interações sobre cinemas de outras regiões pode indicar um menor acesso ou familiaridade com essas produções, destacando uma possível área para expansão e diversificação das discussões nos fóruns. Também vale considerar que os tópicos gerais, como trilhas sonoras e dossiês, apesar de não estarem diretamente vinculados a uma região específica, podem enriquecer o debate ao proporcionar uma análise mais profunda e comparativa entre diferentes estilos e períodos cinematográficos.

Gráfico 2 – Variáveis das interações entre tópicos e respostas em relação a temáticas diversas do Fórum.



Fonte: Site do FTC (elaboração da autora).

Em Cineastas do PTC, que é nomeado originalmente como Prata da Casa, estão obras cinematográficas disponibilizadas por cineastas que também são integrantes do PTC. Muitas dessas obras são curtas metragens baixo orçamento, feito pela curiosidade em entender as capacidades artísticas que a câmera oferece, levando à sério aquela célebre frase de Glauber Rocha “uma câmera na mão e uma ideia na cabeça”. Essas produções refletem uma abordagem prática e experimental ao cinema, onde a curiosidade e a criatividade superam as limitações técnicas e financeiras. Em uma das postagens, por exemplo, no Prata da Casa, o usuário relata acerca da feitura da obra:

Esta é a minha primeira experiência filmica, feita com minha companheira. Foi fruto de nossos encontros, de nossas conversas e tempo compartilhado. Foi um belo exercício, divertido por gravarmos mais na empolgação que de conhecimentos técnicos, de quebrarmos a cabeça em alguns momentos na edição, de aprender um pouco sobre essa arte de filmar um ao outro, de brincar poeticamente com esses registros. Bom, era nosso desejo juntar imagens e letras. Decidimos trabalhar esse texto meu com algumas fotografias dela e filmagens que fazíamos no calor da hora, filmando/testando, filmando novamente e vendo no que dava. Inverter imagens, usar montagens, modificar o tempo da cena, acelerar algumas coisas, quase congelar outras, foi assim que passamos os 4 ou 5 dias de gravações e as semanas subsequentes

de edição. É, portanto, um vídeo feito muito nessa empolgação de ir descobrindo os efeitos de filmarmos as cenas. E de como elas funcionariam em diálogo poético. (Anônimo, 02 de março de 2013)

Este relato revela aspectos importantes sobre a prática cinematográfica no PTC, como sua natureza colaborativa e íntima, muitas vezes realizados com recursos mínimos e impulsionados pela paixão e pelo desejo de experimentar. A descrição do processo de filmagem e edição sublinha a aprendizagem prática e experimental, elementos essenciais na formação de novos cineastas. Além disso, essa experiência compartilhada revela como a comunidade do PTC promove um ambiente de trocas de conhecimentos, experiências e incentivo mútuo, além de ser um espaço para esses cineastas exibirem suas obras.

Ainda na aba “Fórum”, temos uma aba especialmente interessante sobre diretores de cinema, também organizados por regiões do globo. No espaço dedicado a cineastas brasileiros, temos 2.113 tópicos com mais 50 mil respostas de interação. Na imagem abaixo, vemos os diretores que, recorrentemente, tiveram suas obras compartilhadas e comentadas pela comunidade, àqueles que possuem o nome com destaque em negrito receberam maior atenção no fórum, tendo parte substancial ou total de sua cinematografia disponibilizada pelo fórum.

Figura 9 – Relação dos principais cineastas brasileiros em discussão no Fórum PTC.

Brasileiros

Adirley Queirós, Agnaldo Siri Azevedo, **Alfredo Sternheim**, Alberto Pieralise, **Alberto Salvá**, Aloysio Raulino, Aly Muritiba, Amácio Mazzaropi, **Ana Carolina**, **André Klotzel**, André Luís de Oliveira, André Novais Oliveira, **Andrea Tonacci**, Andrucha Waddington, **Anna Muylaert**, **Anselmo Duarte**, **Antônio Calmon**, **Antonio Carlos Fontoura**, **Arnaldo Jabor**, Aurélio Teixeira, Bárbara Wagner & Benjamin de Burca, **Beto Brant**, Braz Chediak, Bruno Barreto, Bruno Safadi, Cao Guimarães, Carlos Alberto Prates Correa, Carlos Coimbra, **Carlos Diegues**, Carlos Gerbase, **Carlos Hugo Christensen**, Carlos Manga, Carlos Nader, **Carlos Reichenbach**, Cláudio Assis, Cláudio Cunha, Cristiano Burtan, Daniel Filho, **David Neves**, **Domingos de Oliveira**, **Eduardo Coutinho**, Eduardo Escorel, Eliane Caffé, Elyseu Visconti, Eryk Rocha, Eurípides Ramos, Fabio Barreto, Fauzi Mansur, Fernando de Barros, Fernando Meirelles, Flávio Tambellini, Francisco Cavalcanti, Francisco Ramalho Jr., Gabriel Mascaro, Geraldo Sarno, Geraldo Vietri, Gerson Tavares, **Glauber Rocha**, Guilherme de Almeida Prado, Hector Babenco, Heitor Dhalia, **Helena Ignez**, Helvécio Ratton, Hugo Carvana, Humberto Mauro, Ivan Cardoso, J. B. Tanko, Jairo Ferreira, Jean Garret, Jeca Valadão, João Batista Andrade, João Moreira Salles, **Joaquim Pedro De Andrade**, Jom Tob Azulay, Jorge Durán, **Jorge Furtado**, **José Carlos Burle**, José Eduardo Belmonte, José Joffily, **José Miziara**, José Mojica Marins, José Padilha, Juliana Rojas, **Júlio Bressane**, Karim Aïnouz, **Kleber Mendonça Filho**, **Leon Hirszman**, Lírio Ferreira, Lucia Murat, Luis Sergio Person, Luiz Carlos Lacerda, Luiz Rosemberg Filho, Marcelo Galvão, Marcelo Gomes, Marcelo Masagão, **Marcelo Pedroso**, Marco Altberg, Marcos Farias, Maria Augusta Ramos, Maurice Capovilla, Miguel Borges, Miguel Faria Jr., Murilo Salles, **Nelson Pereira dos Santos**, Neville de Almeida, Ody Fraga, Olney São Paulo, Osvaldo de Oliveira, Osvaldo Caldeira, **Ozualdo Candeias**, Paula Gaitán, **Paulo Cesar Saraceni**, Paulo Thiago, Pedro Carlos Rovai, Petrus Cariry, Reginaldo Faria, Renato Tapajós, Ricardo Alves Jr., Roberto Farias, Roberto Pires, Roberto Santos, **Rogério Sganzerla**, Rosemberg Cariry, Ruy Guerra, Sandra Kogut, Sandra Werneck, Sérgio Bianchi, Sérgio Rezende, Sérgio Ricardo, Silvio Tendler, **Sylvio Back**, Tata Amaral, Tom Payne, **Toni Venturi**, **Ugo Giorgetti**, Victor di Mello, Victor Lima, Vladimir Carvalho, Walter Carvalho, **Walter Hugo Khouri**, Walter Lima Jr., **Walter Salles**, **Watson Macedo**, Wolney Oliveira, Xavier de Oliveira, Zelito Viana

2113 tópicos
51604 respostas

Fonte: Site do FTC (elaboração da autora).

É importante destacar que a rica diversidade cultural e histórica do cinema brasileiro, que desempenha um papel crucial na representação e preservação da memória social nacional, também está refletida nos compartilhamentos do fórum PTC. As discussões e postagens no PTC frequentemente abordam temas específicos do cinema brasileiro, desde análises de clássicos do Cinema Novo até a exploração de produções contemporâneas independentes. O espaço se verifica como local de debate sobre as produções nacionais, incentivando a valorização e a divulgação do cinema brasileiro.

De acordo com uma matéria publicada em novembro de 2021 por Patrick Fuentes, no Jornal da USP, o cinema foi severamente afetado pela pandemia de Covid-19, com interrupções globais nas produções, inclusive no Brasil. Carlos Augusto Calil, secretário municipal de Cultura de São Paulo, explica que, a pandemia interrompeu completamente as filmagens inicialmente, mas o setor foi gradualmente retomando com medidas sanitárias. A crise no cinema brasileiro, exacerbada pela pandemia, já existia devido à má gestão da Ancine em fomentar, regular e fiscalizar a indústria cinematográfica brasileira e à mudança nos hábitos de consumo do público. A Lei de Cotas garante espaço para produções nacionais nas salas de cinema, mas beneficia principalmente filmes de grande sucesso comercial, excluindo os pequenos produtores. A mudança de hábito dos expectadores agora mais inclinados a assistir filmes em casa via plataformas de *streaming* como a Netflix, também impactou o setor (Fuentes, 2021).

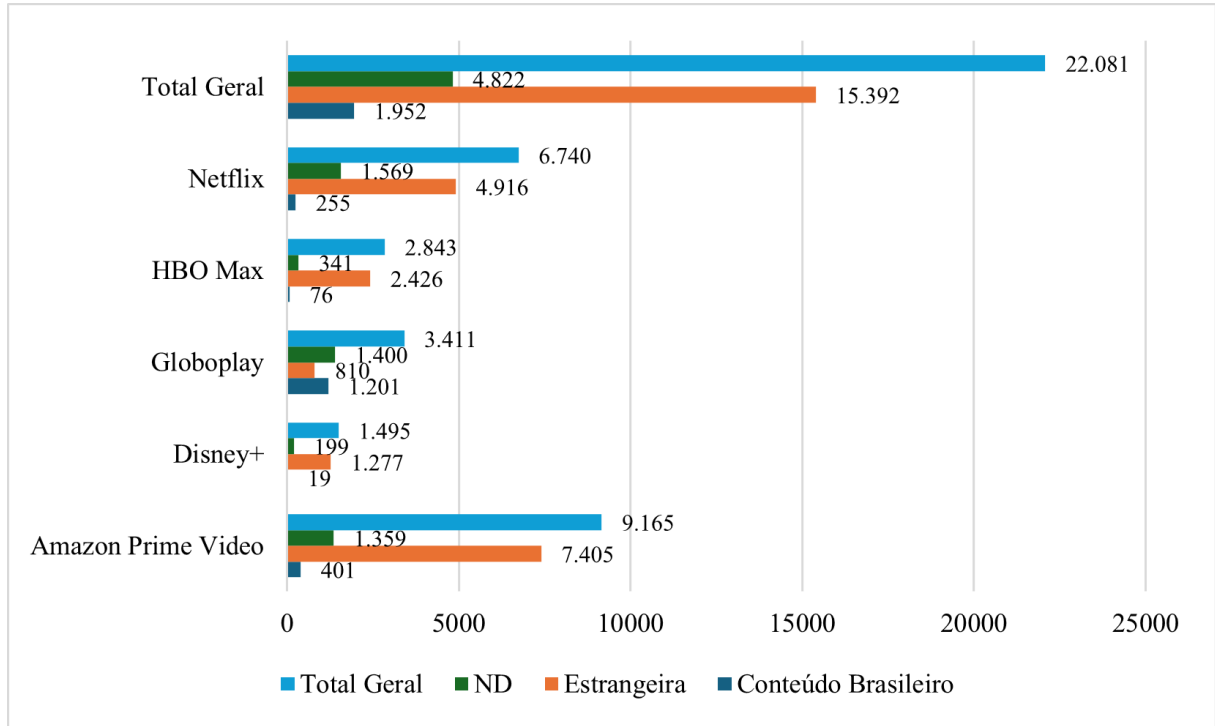
Conforme pesquisa realizada pela consultoria privada PwC⁴⁶, de 2021, a queda da receita do cinema brasileiro durante a pandemia contribuiu para o aumento do consumo de vídeos OTT (*over-the-top*) – referente a conteúdos de vídeo que são exibidos diretamente pela Internet, sem necessidade de passar por provedores tradicionais de TV a cabo ou via satélite, nesses serviços estão inclusos os canais de *streaming* – que cresceu em 29,4% no Brasil. De acordo com o Panorama do Mercado de Vídeo por Demanda no Brasil, de 2023, publicado pela Ancine e pelo Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual⁴⁷, os serviços de streaming com maior audiência no país são Amazon Prime Video, Disney+, Globoplay, HBO Max e Netflix.

⁴⁶ Pesquisa mostra aumento do consumo de streaming diante da crise no cinema, Disponível em < <https://containermedia.com.br/blog/?noticia=Pesquisa-mostra-aumento-do-consumo-de-streaming-diante-de-crise-no-cinema> > Acesso em 4 de ago. de 2024.

⁴⁷ Ancine divulga segundo panorama sobre serviços de Vídeo por Demanda. Disponível em < <https://www.gov.br/ancine/pt-br/assuntos/noticias/ancine-divulga-segundo-panorama-sobre-servicos-de-video-por-demanda> > Acesso em 04 de ago. de 2024.

No entanto, agregadas, essas plataformas oferecem apenas 8,5% de títulos brasileiros em seus catálogos, sendo 5,1% de obras brasileiras independentes (Ancine; OCA, 2024).

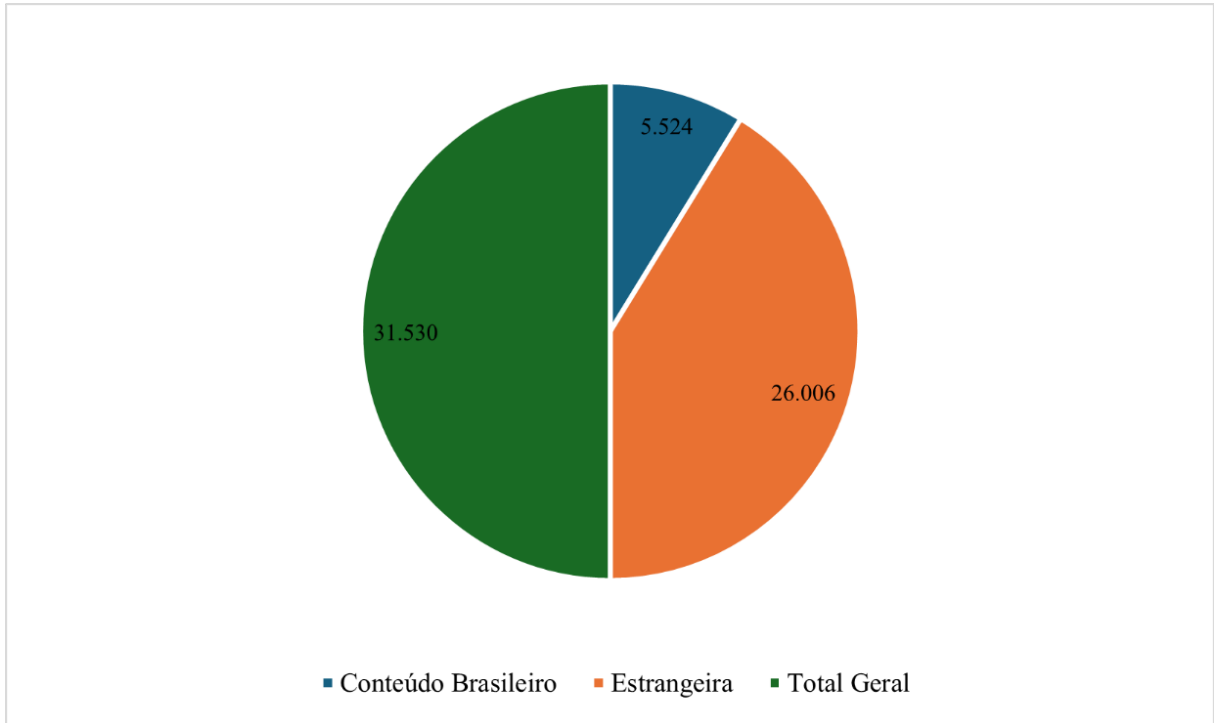
Gráfico 3 – Variáveis de obras cinematográficas brasileiras e estrangeiras nas principais plataformas de vídeo por demanda no Brasil.



Fonte: Panorama do Mercado de Vídeo por Demanda no Brasil 2023 (elaboração da autora).

É importante lembrar que as obras disponíveis em plataformas de vídeo por demanda permanecem por tempo determinado disponíveis em cada um desses serviços, podendo variar entre um ano ou mais, portanto são passíveis de flutuações anuais nesses dados. Enquanto isso, no Fórum PTC, a quantidade total de obras cinematográficas disponíveis para seus membros é de 31.530, sendo 17% deste número correspondente a produções ou coproduções brasileiras. No gráfico abaixo vemos a diferença no percentual de obras brasileiras e estrangeiras no PTC, que ultrapassa a plataforma Globoplay – a plataforma com o maior número de obras brasileiras segundo o estudo.

Gráfico 4 – Variáveis de obras cinematográficas brasileiras e estrangeiras no Fórum PTC.



Fonte: Site do FTC (elaboração da autora).

Como já acentuado anteriormente, o Fórum PTC tem o interesse não só no compartilhamento de obras cinematográficas, mas também no debate e formação de público entre seus membros. É muito comum que as postagens de filmes sejam acompanhadas por informações extras como uma crítica especializada em relação ao filme ou ao seu diretor. Na imagem abaixo, temos a postagem do filme brasileiro *O bandido da luz vermelha*, dirigido por Rogério Sganzerla em 1968, e postado no fórum em 17 de julho de 2020 junto com a crítica:

Figura 10 – Crítica que acompanha a postagem de *O bandido da luz vermelha* (1968, dir. Rogério Sganzerla).

Crítica

Direção de Rogério Sganzerla, 1968. Estética do Lixo. Maior representante do cinema marginal.

Estrelado por Paulo Villaça, perfeito no papel de um psicopata, o filme caiu como uma bomba no colo de uma intelectualidade que repetia feito papagaio o discurso pós-moderno de Michel Foucault e outros ideólogos que refletem sobre a ascensão dos discursos das minorias.

Jorge, enigmático assaltante de residências de São Paulo, apelidado pela imprensa como O Bandido da luz vermelha, desconcerta a polícia ao utilizar técnicas peculiares de ação. Sempre auxiliado por uma lanterna vermelha, possui vítimas, tem longos diálogos com elas e protagoniza fugas ousadas para depois gastar o fruto do roubo de maneira extravagante.

Na cidade de Santos se apaixona pela musa Janete Jane (Helena Ignez, a dama do cinema brasileiro), conhece outros assaltantes, um político corrupto e acaba sendo traído. Perseguido e encurralado, encontra somente uma saída para sua carreira de crimes: o suicídio.

Roteiro livremente baseado na história de Acácio Pereira da Costa, bandido catarinense que em 1967 atormentou a polícia paulista.

O filme é um intenso diálogo com o cinema, com o dado cultural em geral (quadrinhos, tv, música popular), com o Brasil em época de crise.

E na melhor descrição do próprio diretor: "O bandido da luz vermelha é um filme que tenta ser péssimo e não consegue. É um filme sujo contra a sujeira; revolucionário contra o golpe; estratégico contra a traição generalizada e despreza os limites impostos pelo cinema de autor, superando a falta de coragem, sensibilidade e talento autenticamente cinematográfico".

Clique para continuar lendo...

Fonte: Site do FTC (elaboração da autora).

Mostramos, assim, o papel educativo dos CTCs, que oferecem não apenas os filmes, mas a possibilidade de discutir sobre eles, de pesquisar por gêneros, diretores, países e épocas, mas também proporcionam um contexto amplo do universo cinematográfico. Isso inclui todos os tipos de conhecimentos relacionados ao tema, sejam eles aspectos de formação acadêmica, técnica ou, ainda, na formação pessoal e no cultivo do gosto e da apreciação estética e intelectual do cinema (Meili, 2015).

Tentamos demonstrar até aqui como a cibercinefilia propõe construir um espaço de troca de conhecimento e experiências entre seus membros. Este ambiente digital não só facilita o acesso a uma vasta gama de produções cinematográficas, mas também promove a discussão e apreciação crítica do cinema. Esses usuários demonstram um engajamento profundo com o universo cinematográfico, atuando em diferentes frentes. Essas dualidades entre as atividades cinéfilas *on-line* e *off-line* fortalece a cinefilia, criando uma comunidade coesa e interativa que valoriza tanto o consumo quanto a análise e a preservação do cinema.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esperamos que este trabalho contribua no entendimento da pirataria como prática necessária dentro da cultura de redes que é planetária, convivente, coletiva e colaborativa. A cibercinefilia atua no sentido de enriquecer o que temos de mais valioso: nossa inteligência e nosso capital cultural. Esses elementos, em sinergia através das redes com outras culturas, podem não apenas legitimar a identidade individual, mas também transformar culturas em um processo de enriquecimento cultural e fortalecimento de laços sociais e memórias coletivas locais (Lemos, 2004).

Considerando o que foi exposto até aqui, o direito à cultura se entrelaça às práticas coletivas em rede que visam dar acesso a obras e narrativas que são componentes históricos importantes para uma memória cultural e social brasileira. A prática pirata no contexto digital e o compartilhamento gratuito estão intrinsecamente ligados a uma ação que propõe uma brecha ao hegemonicamente imposto – seja por lei, ou suposta ordem social – e a uma disputa na forma de compreender a distribuição e o acesso à informação, à arte e à cultura sem ficar à mercê somente do Estado e/ou de instituições privadas.

Faz-se necessário, ainda, continuar a questionar o papel das instituições na atuação de garantia ao acesso à cultura e como a sociedade civil tem se utilizado das redes como meio de subversão artística e cultural. Sabemos que é uma questão ampla e delicada que se transforma junto ao desenvolvimento tecnológico. Ao analisarmos os fóruns de compartilhamento fílmico, fica evidente a importância desses espaços como pontos de convergência para aqueles que se interessam por cinema, proporcionando não apenas o acesso a uma vasta gama de produções, mas também a oportunidade de discussão e crítica. A pirataria, ainda que controversa, tem se mostrado ferramenta indispensável na distribuição de informações, arte e cultura, permitindo a circulação de obras que de outra forma estariam fora do alcance de muitos.

Além disso, são os fóruns de compartilhamento fílmico, como o PTC, que, em contraste aos monopólios culturais hegemônicos, propõem uma aproximação com os cinemas independentes, os subterrâneos, os filmes B e os documentários. É nesses espaços que têm lugar as experimentações, as raridades, os filmes perdidos e os marginais. Os novos cinemas, as contranarrativas e os esquecidos. É através dessas redes que a empolgação dos encontros em espaços cineclubistas, as buscas incessantes por tudo que ainda não foi visto ou que merece ser revisto, se ramifica do mundo lá de fora para o virtual. É nesses espaços que o novo e o velho

se encontram, e onde o debate e a crítica construtiva se renovam. Embora – em possíveis temas, assuntos e ética psicossocial – os barcos possam ser menores, houve a necessidade de navegar em busca de novas rotas e destinos a serem explorados sensivelmente.

Referências

AGÊNCIA NACIONAL DE CINEMA; OBSERVATÓRIO BRASILEIRO DO CINEMA E DO AUDIOVISUAL. **Panorama do Mercado de Vídeo por Demanda no Brasil 2023**. Brasília: OCA, 2024.

ALVAREZ, Daniel. Direitos culturais e diversidade cultural: o direito de acesso à cultura e os direitos autorais. In: MIGUEZ, Paulo; BARROS, José Márcio; KAUARK, Giuliana. **Dimensões e desafios políticos para a diversidade cultural**. Salvador: EDUFBA, 2014, p. 215-229.

BAECQUE, Antoine de. **Cinefilia: invenção de um olhar, história de uma cultura (1944-1968)**. Tradução de Telles, André. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

BEIGUELMAN, Giselle. Piratas: Os dissidentes da Nova Ordem. In: LINDEBERG, Beatriz; MENEZES, Tayná. **História de mapas, piratas e tesouros**. São Paulo: Itaú Cultural, 2010, p. 78-82.

BELISÁRIO, Adriano. Entrevista com Richard Stallman. In: TARIN, Bruno; BELISÁRIO, Adriano (org.). **Copyfight: pirataria & cultura livre**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2012, p. 69-73. Disponível em <<https://midiatatica.desarquivo.org/2010-2013/copyfight/>> Acesso em 25 de abr. de 2024.

_____. Sobre guerrilhas e cópias. In: TARIN, Bruno; BELISÁRIO, Adriano (org.). **Copyfight: pirataria & cultura livre**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2012, p. 69-73. Disponível em <<https://midiatatica.desarquivo.org/2010-2013/copyfight/>> Acesso em 25 de abr. de 2024.

BRASIL. Lei n. 9.610, de 19 de fevereiro de 1998. Altera, atualiza e consolida a legislação sobre direitos autorais e dá outras providências. **Diário Oficial da União**: seção 1, Brasília, DF, 20 fev. 1998.

CESAR, Daniel Jorge Teixeira. **Sob a Bandeira Pirata: Estudo sobre Identificação a partir da Prática do Compartilhamento de Arquivos**. Orientador: Guilherme José da Silva e Sá. Trabalho de conclusão de curso em Antropologia (Graduação) – Universidade de Brasília, Brasília, 2011. Disponível em <<https://bdm.unb.br/handle/10483/2860>> Acesso em 25 de abr. de 2024.

CHAUÍ, Marilena. Cidadania cultural: o direito à cultura. 2ª ed., São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2021. Disponível em <https://fpabramo.org.br/publicacoes/wp-content/uploads/sites/5/2021/08/chaui_web_compressed-1.pdf> Acesso em 24 de abr. de 2024.

CRITICAL ART ENSEMBLE. Plágio utópico, hipertextualidade e produção cultural eletrônica. In: CRITICAL ART ENSEMBLE. **Distúrbio Eletrônico**. São Paulo: Conrad Livros, 2001, p. 83-105.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Tradução Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DUARTE, Rodrigo. **Adorno/Horkheimer & a dialética do esclarecimento**. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

_____. **Indústria cultural**: uma introdução. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2010.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: FOUCAULT, Michel. **Estética**: literatura e pintura, música e cinema; tradução de Manoel Barros Motta. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009, p. 264-298.

FUENTES, Patrick. **Cinema nacional sofre com mudança de hábito do consumidor durante pandemia**. Jornal da USP, 19 de novembro de 2021. Disponível em < <https://jornal.usp.br/atualidades/cinema-nacional-sofre-com-mudanca-de-habito-do-consumidor-durante-pandemia/> > Acesso em 04 de agosto de 2024.

FURINI, Liana Gross. **Pirataria de audiovisual**: o protocolo BitTorrent como forma extraoficial de distribuição online de longa-metragens. Orientador: Roberto Tietzmann. Dissertação em Comunicação Social (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015. Disponível em < <https://tede2.pucrs.br/tede2/handle/tede/4605> > Acesso em 04 de jan. de 2024.

GARCÍA CANCLINI, Nestor. **A socialização da arte**: teoria e prática na América Latina. São Paulo: Cultrix, 1980.

_____. **Leitores, espectadores e internautas**; tradução de Ana Goldberger. São Paulo: Iluminuras, 2008.

GERALDES, Elen; CARVALHO, Milena Times de. Políticas culturais de acesso ao cinema brasileiro: trajetórias e desafios. **Revista Comunicação Midiática**, v. 9, n.2, maio./ago. 2014, p. 82-97. Disponível em < <https://www2.faac.unesp.br/comunicacaomidiatica/index.php/CM/article/view/187/188> > Acesso em 28 de nov. de 2023.

GERBASE, Carlos. Enxugando gelo: pirataria e direitos autorais de obras audiovisuais na era das redes. **E-Compós**, v. 10, 2007. Disponível em < <https://www.e-compos.org.br/e-compos/article/view/193> > Acesso em 05 de jul. de 2023.

KLEINER, Dmytri. Copyfarleft e copyjustright. In: **Copyfight**: pirataria & cultura livre. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2012, p. 167-176. Disponível em < <https://midiatatica.desarquivo.org/2010-2013/copyfight/> > Acesso em 25 de abr. de 2024.

LACERDA, Alice Pires de. Democratização da Cultura x democracia Cultural: os pontos de cultura enquanto política cultural de formação de público. In: **Seminário Internacional de Políticas Culturais**: Teoria e Práxis, 2010, Rio de Janeiro. Anais [...]. Rio de Janeiro, 2010, p. 1-13.

LEMONS, André. Arte eletrônica e cibercultura. **Revista Famecos**, n. 6, jun. de 1997, p. 21-31.

_____. Cibercultura, cultura e identidade: em direção a uma “cultura *copyleft*”? **Contemporânea**, v. 2, n. 2, dez. de 2004, p. 9-22.

LÉVY, Pierre. **Cibercultura**; tradução de Carlos Irineu da Costa. São Paulo: Editora 34, 2010.

MACHADO, Arlindo. **Máquina e imaginário**. São Paulo: Edusp, 1996.

MACHADO, Jorge. Sonho pirata ou realidade 2.0? In: TARIN, Bruno; BELISÁRIO, Adriano (org.). **Copyfight: pirataria & cultura livre**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2012, p. 31-39. Disponível em <<https://midiatatica.desarquivo.org/2010-2013/copyfight/>> Acesso em 25 de abr. de 2024.

MARQUES, Susana Lourenço. **Cópia e apropriação da obra de arte na modernidade**. Orientadora: Maria Teresa Cruz. Dissertação em Ciências da Comunicação (Mestrado) – Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2007. Disponível em <<https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/13366>> Acesso em 09 de jan. de 2024.

MARTINS, Beatriz Cintra. Repensando a autoria na era das redes. In: TARIN, Bruno; BELISÁRIO, Adriano (org.). **Copyfight: pirataria & cultura livre**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2012, p. 93-97. Disponível em <<https://midiatatica.desarquivo.org/2010-2013/copyfight/>> Acesso em 25 de abr. de 2024.

MEILI, Angela Maria. **Cinema na internet: espaços informais de circulação, pirataria e cinefilia**. Orientador: João Guilherme Barone Reis e Silva. Tese em Comunicação Social (Doutorado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015. Disponível em <<http://hdl.handle.net/10923/7433>> Acesso em 25 de abr. de 2024.

MIRANDA, Wagner Rodrigues. **Produzir e ver o audiovisual na cibercultura: novos hábitos na contemporaneidade**. Orientador: Luíz Nazario. Dissertação em Artes (Mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017. Disponível em <<https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/BUBD-APEPYS>> Acesso em 08 de jul. de 2024.

OFEMANN, Rafael José Oliveira. **Cultura participativa na cibercinefilia: produção e consumo cinéfilo na internet**. Orientadora: Gisela G. S. Castro. Dissertação em Comunicação e Práticas de Consumo (Mestrado) – Escola Superior de Propaganda e Marketing, São Paulo, 2017. Disponível em <<http://tede2.espm.br/handle/tede/253>> Acesso em 22 de jul. de 2024.

OLIVEIRA E SILVA, Francisco de. O direito autoral no Brasil. **Revista de Jurisprudência do Tribunal de Justiça do Estado da Guanabara**, v. 2, n. 5, p. 9-14, 1963b. Disponível em <https://www.mprj.mp.br/documents/20184/1758575/Francisco_De_Oliveira_E_Silva_1.pdf> Acesso em 29 de jul. de 2024.

PASQUINELLI, Matteo. A ideologia da cultura livre e a gramática da sabotagem. In: TARIN, Bruno; BELISÁRIO, Adriano (org.). **Copyfight: pirataria & cultura livre**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2012, p. 51-68. Disponível em <<https://midiatatica.desarquivo.org/2010-2013/copyfight/>> Acesso em 25 de abr. de 2024.

SANTOS, José Luiz dos. **O que é Cultura**. 11ª ed., São Paulo: Editora Brasiliense, 1992.

SILVA, Francine Nunes da. **Prática do dizer, prática do fazer: cineclubismo, imagens e política**. Orientadora: Maria Catarina Chitolina Zanini. Dissertação em Ciências Sociais (Mestrado) – Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2011. Disponível em <<http://repositorio.ufsm.br/handle/1/6221>> Acesso em 22 de jul. de 2024.

SILVA, Veruska Anacirema Santos da. Cinema e cineclubismo como processo de significação social. **Domínios da Imagem**, v. 2, n. 4, p. 137-148. Disponível em <<https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/dominiosdaimagem/article/view/19320>> Acesso em 23 de jul. de 2024.

TOZI, Fábio. Pirataria, piratarias: imbricações entre espaço e técnica na contemporaneidade. **Ecopolítica**, n. 8, jan./abr. 2014, p. 41-61. Disponível em

<<https://revistas.pucsp.br/index.php/ecopolitica/article/view/19463>> Acesso em 25 de abr. de 2024.

VASCONCELLOS, Willian Silva de. **Adorno e o cinema**: possibilidades de uma arte autônoma. Orientador: Rodrigo Antonio de Paiva Duarte. Dissertação em Filosofia (Mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2022.

VIANNA, Túlio Lima. A ideologia da propriedade intelectual: a inconstitucionalidade da tutela penal dos direitos patrimoniais de autor. **Revista da Escola da Magistratura do Estado do Rio de Janeiro**, Rio de Janeiro, v. 30, p. 89-108, 2005. Disponível em <<https://dspace.almg.gov.br/handle/11037/28968>> Acesso em 29 de jul. de 2024.

Anexo – REGRAS DO FÓRUM PTC

1. PROPOSTA DO SITE

Compartilhar filmes raros, antigos, alternativos, fora do circuito comercial e documentários relevantes, primando pela qualidade. Além de atender ao público com esse tipo de exigência, que não costuma encontrar filmes do tipo na cena torrent brasileira, queremos despertar em outras pessoas o interesse pelos produtos de boa qualidade no cinema, sem com isso desprezar excelentes filmes já produzidos em países de tradição cinematográfica, como são os EUA.

Para diminuir quaisquer dúvidas sobre a postagem de filmes, foram criadas os seguintes parâmetros:

NÃO SERÃO ACEITOS:

- Filmes produzidos por grandes estúdios, até pelo menos 3 meses depois do lançamento do filme no circuito comercial brasileiro ou a partir de 3 meses do lançamento do mesmo em DVD e/ou blu-ray no mercado brasileiro.
- Filmes produzidos por grandes estúdios com orçamento superior a 50 milhões de dólares, até pelo menos 1 ano depois do lançamento no mercado brasileiro ou a partir de 6 meses do lançamento do mesmo em DVD e/ou blu-ray.
- Filmes produzidos por grandes estúdios com orçamento superior a 100 milhões de dólares, até pelo menos 2 anos depois do lançamento no mercado brasileiro ou a partir de 9 meses do lançamento do mesmo em DVD e/ou blu-ray.
- Filmes produzidos por grandes estúdios com orçamento superior a 150 milhões de dólares, até pelo menos 3 anos depois do lançamento no mercado brasileiro ou 12 meses depois do lançamento em DVD e/ou blu-ray.
- Qualquer coisa que tenha o selo Globo, até pelo menos 3 meses depois de lançado comercialmente no Brasil ou a partir do lançamento do DVD e/ou blu-ray no mercado brasileiro.
- Para todos os casos descritos acima, se o filme teve sua estreia através de serviços de streaming, pode ser postado.
- Filmes que geraram franquias - outros filmes, produtos, vídeo-games, etc - ou que estejam vinculados a marcas, produtos, parques temáticos, etc.
- Filmes pornográficos (Classificação "Adult" no IMDb)
- Filmes que tenham conteúdo pedófilo
- Filmes de propaganda comercial
- Séries

SUJEITOS A CONSULTA

- Filmes que tenham sido lançados no circuito comercial brasileiro há menos de 3 meses, independentemente da distribuidora. Se existir versão em streaming o filme pode ser lançado, desde que não esteja em exibição nos cinemas.

- Filmes não lançados cuja estreia no Brasil em circuito comercial já tenha sido anunciada
- Filmes de super heróis.
- Qualquer filme de Bollywood.
- Documentários feitos para a TV ou para distribuição exclusivamente por mídia digital
- Minisséries
- Shows
- Filmes que possam representar um risco à continuidade do PTC, a critério da Administração

2. POSTANDO FILMES

É obrigatório o uso do [Gerador de Códigos](#). O próprio Gerador determina os campos de preenchimento obrigatório e sem preenchê-los você não consegue gerar a postagem. Filmes postados fora deste formato serão ocultados e o responsável será avisado para que resolva o problema. Há também o [Gerador de Códigos Online](#).

2.1. Os títulos dos tópicos deverão ser padronizados segundo o formato abaixo:

FILMES:

Título no Brasil / Título Original (Ano)

Ex: O Quarto Do Filho / La Stanza Del Figlio (2001)

FILMES EM ALTA DEFINIÇÃO:

[Hidef] Título no Brasil / Título Original (Ano)

Ex: [Hidef] Se Meu Apartamento Falasse / The Apartment (1960)

TRILHAS SONORAS:

[Ost] Título no Brasil / Título Original (Ano)

Ex: [Ost] Na Natureza Selvagem / Into The Wild (2007)

2.1.1. Os títulos, sempre que fora desse padrão, poderão ser editados pela moderação.

2.2. A forma padrão de postagem de filmes é através de torrents. Links para download direto serão permitidos de maneira isolada para arquivos de até 200mb; para filmes maiores isso, deverá sempre existir o torrent junto com o link.

2.2.1. Sempre que trazer um torrent de um site brasileiro para cá, deixe de forma bem clara no seu post o nome ou apelido de quem o postou no site original.

2.3. Antes de postar um filme, faça uma busca pelo fórum e veja se ele já foi postado antes por outra pessoa. A forma mais precisa de encontrar um filme é pesquisá-lo através do seu código IMDB ex.: tt012345. No caso de postagens duplicadas, a mais antiga será mantida e a mais recente será ocultada.

2.3.1 Verifique **sempre** se o seu torrent possui seeds. Não poste torrents sem seeds. Lembre-se que, ao postar, a obrigação é sua de semear ao menos até que outras pessoas consigam completar o download e, então, substituam você na tarefa de semear.

2.4. SCREENSHOTS:

É obrigatório o uso de screenshots extraídas do próprio arquivo postado e no formato PNG. Vários reprodutores possuem essa função. Aconselhamos o VLC 2.2.1 que pode ser baixado no [Link](#). Dúvidas? Clique [aqui](#).

2.4.1. São permitidos numa postagem até 8 screenshots. Em casos excepcionais, e mediante aprovação prévia, é permitido um número maior que 8 screenshots por postagem.

2.4.2. Os formatos de imagem deverão ser obrigatoriamente PNG.

2.4.3. Filmes com problemas envolvendo as screenshots serão enviados para a quarentena e permanecerão lá até as questões apontadas serem corrigidas.

2.5. QUALIDADE DOS RELEASES POSTADOS

Não é permitida a postagem de releases pre-retail (DVDScreener, CAM, TS, TC, R5, DVDScr, HDRip, VODRip ou derivados) ou rips de baixa qualidade (aXXo, CM8, YIFY, STUTTERSHIT, ou similares). Filmes com essas características serão imediatamente ocultados pela equipe de moderação e assim ficarão por até 48 horas, quando serão deletados, ou até que o autor do tópico ou outro membro disponibilize novo arquivo para substituição.

2.5.1. DVDRip e BDRip são os formatos desejados, porém VHSRip, TVRip, HDTVrip, BRRip, WEB-DL, DVDFull e Remuxes são permitidos.

2.5.1.1. Apenas os formatos MKV, DVD e AVI são aceitos. Outros formatos de qualidade inferior serão enviados para a quarentena e o torrent retirado até que seja trocado por um container permitido.

2.5.1.2. Não é permitida a postagem de torrents que contenham arquivos compactados ou arquivos executáveis (a menos que o executável seja comprovadamente inofensivo). O filme principal deverá estar no formato original mas poderá estar segmentado em mais de uma parte.

Dúvidas? Leia o tutorial e entenda as diferenças: [clique aqui](#).

2.5.2. Filmes dublados - salvo no caso de filme raro que não tenha uma versão com áudio original disponível - não serão permitidos. Para casos excepcionais consulte a moderação.

2.5.3. Tópicos de filmes sem as informações técnicas do release serão enviados para a quarentena até que seja corrigido.

2.5.4. Rips em ALTA DEFINIÇÃO devem ser postados em container MKV utilizando codec H.264/MPEG-4 AVC (conhecido como "x264") e ter no mínimo 2200 Kbps de bitrate de vídeo nas versões 720p e 5000 Kbps nas versões 1080p. Serão tolerados rips abaixo desses valores mínimos quando se tratar de capturas de TV e WEB, desde que a qualidade seja razoável. Qualquer versão que tenha largura maior que 1024 ou altura maior que 576 é uma versão em ALTA DEFINIÇÃO.

2.5.5. DVDs postados sem compressão devem estar nos formatos VOB_IFO ou remuxados em container MKV (vídeo e áudio originais do DVD inseridos em MKV sem alteração na qualidade). Blu-rays na estrutura original não podem ser postados; para postar um blu-ray sem perda de qualidade é necessário remuxá-lo em container MKV.

2.5.6. O codec de vídeo HEVC, também conhecido como H265 ou X265, ainda não é permitido para nenhuma forma de rip. Por ser um codec relativamente novo apresenta baixa compatibilidade com dispositivos.

Filmes com claros defeitos visuais de codificação, bem como versões julgadas de qualidade abaixo do mínimo estabelecido pela moderação, serão enviados para a quarentena e terão seu torrent retirado até que se encontre uma solução para os problemas; caso estes persistam, o post será deletado.

3. LEGENDAS:

É obrigatório a presença de legendas em português e, de preferência, do Brasil. Postagens de filmes sem legendas serão ocultadas e o autor comunicado para que providencie as legendas. Também é importante dar o crédito das legendas a quem as ripou ou traduziu.

3.1. A legenda deve estar sincronizada com o release. Postagens com legendas com problemas de sincronia serão enviadas para a quarentena até a correção.

3.1.1. É recomendável a revisão ortográfica da legenda antes da postagem. Aconselha-se o corretor do Microsoft Word ou similares.

3.2. A menos que as legendas estejam gravadas na imagem do vídeo, **todas as postagens deverão incluir a legenda separadamente**, mesmo que ela esteja incluída no torrent ou embutida no filme. Isso garante seu acesso mesmo quando o torrent não estiver semeado.

3.2.1. Postagens de filmes com legendas comprovadamente problemáticas serão ocultadas e o autor comunicado para que providencie os acertos. Se não houver entendimento, a postagem ficará suspensa e em seguida será excluída.

4. Apenas é permitida a postagem de filmes, legendas e trilhas sonoras (no [subfórum específico](#)).

4.1. Não é permitido incluir links para download direto, torrents ou legendas soltos nos comentários de nenhum tópico, mesmo que se trate de um filme sem seeds. Denunciem à moderação e envie o torrent ou o(s) link(s) para que seja(m) adicionado(s) ao tópico principal, evitando assim a desorganização. Posts encontrados desta forma serão editados ou sumariamente deletados pela equipe de moderação.

5. TORRENTS SEM SEEDS

A melhor coisa a se fazer nesses casos é solicitar no próprio tópico do filme que alguém volte a semear. Enviar uma MP para o postador também é uma opção, mas solicitar no post é mais fácil para se conseguir seeds, pois mais pessoas verão o seu problema. Muitas delas já terão terminado o download e poderão voltar a semear.

6. SEMEIE SEMPRE

Nem todos são postadores, e isso é absolutamente normal. No entanto, TODOS têm a obrigação de semear. Esse é o espírito do compartilhamento e dos adeptos do livre acesso à cultura. Se você baixou um filme, deixe-o semeando até pelo menos duas vezes o tamanho do arquivo. Essa é a sua contribuição para a comunidade, para que outras pessoas também tenham acesso.

7. Assinaturas

7.1. Não são permitidas assinaturas com links para sites pornográficos.

7.2. Não são permitidas assinaturas com links para sites comerciais.

Assinaturas fora das regras **serão excluídas sem aviso prévio.**

8. VÍDEOS EM POSTAGENS

Apenas é permitido anexar trailers, teasers ou trechos do filme postado através de sites de hospedagens de vídeo, como o Youtube ou Vimeo. Para tanto, basta incluir no código gerado pelo Gerador a seguinte linha:

[media]<http://www.youtube.com/watch?v=d-5OnxlzS40>[/media]

8.1. Vídeos que não se enquadrarem na regra 8 serão sumariamente deletados.

9. CONVITES:

Os convites serão distribuídos no início de cada mês, a partir da seguinte divisão por grupo:

Agitadores - 1 convite a cada dois meses, com limite de 2 convites

Projetores - 1 convite mensal, com limite de 4 convites

Tradutores - 1 convite mensal, com limite de 4 convites

Conselheiros - 2 convites mensais, com limite de 4 convites

9.1. Os demais membros não terão acesso a convites enquanto não forem promovidos a algum grupo, salvo decisão pontual da administração.

9.2. Membros que fizerem uso indevido dos convites (contas duplicadas, vendas, etc...) serão banidos.

9.3. Membros que convidarem membros que já foram banidos do fórum serão igualmente banidos.

10. Encare este fórum como um benefício, não como um direito. Ele é mantido por pessoas que dedicam boa parte de seu tempo livre a ele e nada recebem em troca disso. Não nos trate como seus funcionários, pois isso acarretará em banimento. Além disso, trate todos os outros membros com respeito. Nenhum tipo de assédio, sexismo, racismo ou discurso de ódio será tolerado.