

rebeca



Revista Brasileira  
de Estudos de  
**Cinema**  
e Audiovisual

## **Festivais de cinema e curadoria: uma abordagem contemporânea<sup>1</sup>**

Marcelo Ikeda<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Parte deste artigo baseia-se em uma versão apresentada no Congresso XIII Jornadas Cinemas em Português, organizada pela Universidade da Beira Interior (UBI), em Covilhã, Portugal, em novembro de 2020.

<sup>2</sup> Professor de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal do Ceará (UFC) e Doutor em Comunicação pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), com bolsa-sanduíche na Universidade de Reading (Inglaterra). Autor dos livros *Utopia da autossustentabilidade: impasses, desafios e conquistas da Ancine* (2021), *O cinema independente brasileiro contemporâneo em 50 filmes* (2020), *Fissuras e fronteiras: o Coletivo Alumbramento e o cinema contemporâneo brasileiro* (2019), entre outros.

Email: [marceloikeda@gmail.com](mailto:marceloikeda@gmail.com)

**Resumo**

O presente artigo busca apresentar um olhar panorâmico sobre a contribuição dos estudos contemporâneos dos festivais de cinema, utilizando abordagens interdisciplinares para considerá-los como um campo difuso, composto por agentes e dinâmicas heterogêneos. Em seguida, buscaremos mostrar como essas transformações abrem espaço para o curador como agente estratégico, que atua e interfere na conformação desse circuito. Por fim, vamos examinar essas questões por um panorama do circuito dos festivais de cinema no país, em especial sua consolidação a partir dos anos 1990, em termos de sua multiplicidade e heterogeneidade.

**Palavras-chave:** festivais de cinema; curadoria; nova história do cinema; cinema brasileiro contemporâneo

**Abstract**

This article presents a panoramic view of the contribution of contemporary film festival studies, using an interdisciplinary approach to consider them as a diffuse field, composed of heterogeneous agents and dynamics. Thereafter, the article analyses how, in this context, the curator becomes a strategic agent, who acts and interferes in the conformation of this circuit. Finally, the article presents an overview of the film festivals circuit in Brazil, from the 1990s on, in terms of its multiplicity and heterogeneity.

**Keywords:** film festivals; curatorship; new film history; contemporary Brazilian cinema



### 1 O campo dos *film festivals studies* integrado à nova história do cinema

Os enfoques tradicionalistas acerca da história do cinema tenderam a reduzi-la em torno do binômio obra-autor, como uma sucessão de obras-primas de exceção artística, realizadas por diretores-autores que concentram as decisões sobre o processo criativo, ainda que muitas dessas obras tenham sido uma produção colaborativa. Conforme afirma Elsaesser (1986), é preciso ver a história do cinema para além meramente de uma “história de filmes”. Esse artigo do autor, publicado na revista *Sight and Sound* de outono de 1986, é considerado o marco inicial de um debate revisionista, introduzindo outros postulados teóricos e metodológicos no campo da escrita historiográfica do cinema. A *nova história do cinema* (*new film history*) visa a alargar essa percepção, incluindo questões culturais, tecnológicas, sociais e institucionais, buscando também investigar as estruturas e os processos que dão forma às obras audiovisuais e suas relações com a sociedade. A história do cinema passa a ser vista, portanto, como uma complexa teia de inter-relações, aproximando os seus processos internos de produção com o contexto que envolve as circunstâncias históricas, sociais, tecnológicas que influenciam sua realização – e não apenas como uma relação de obras exemplares, que constituem um suposto cânone, que expressa as marcas representativas do estilo de diretores-autores ou da sucessão de fases ou “escolas” em que as obras são reunidas por uma suposta unidade, como o expressionismo alemão, o neorrealismo italiano, a *nouvelle vague* francesa, entre outras.<sup>3</sup>

Por sua vez, é preciso compreender que a *nova história do cinema* é derivada de uma transformação mais ampla, que envolve o próprio campo teórico-metodológico dos estudos da história, em especial com a contribuição da chamada *nova história*, conforme estabelecida pela terceira geração dos *Annales*, em que se destaca a participação de autores como Jacques Le Goff, Marc Ferro, Pierre Nora, entre outros. Para tanto, os *Annales* se abriram para outras categorias de problemas, abordagens e objetos, expandindo o campo de investigação da história para além dos métodos mais tradicionalistas ligados à história quantitativa e à formação de uma “história total”.<sup>4</sup> A geração de Le Goff buscou superar as leituras oriundas do historicismo positivista, questionando a objetividade da produção de conhecimento histórico e a produção da história com sua relação com a verdade e o real, bem como a teleologia da evolução e

<sup>3</sup> Para um amplo panorama de possibilidades metodológicas introduzidas pelo campo da *new film history*, ver a introdução do livro de Chapman, Glancy e Hardy (2007).

<sup>4</sup> Uma ampla revisão da contribuição dos *Annales* e da *nova história*, oferecendo as nuances e os debates da época, pode ser vista em Burke (1992) ou Dosse (2003).



do progresso. A interdisciplinaridade passa a receber maior atenção, com a aproximação de campos como a antropologia e a sociologia, ou mesmo a linguística e a literatura.

Nessa perspectiva, acompanhamos, nas últimas décadas, o aumento de estudos de cinema em campos para além da análise fílmica, com aspectos como a exibição cinematográfica e as salas de cinema, estudos de recepção, a política pública, a formação, as transformações tecnológicas, a preservação cinematográfica, a economia e o mercado audiovisuais, entre muitas outras questões. Entre elas, está o estudo sobre o papel dos festivais de cinema na conformação de um sentido mais ampliado acerca de cadeia produtiva do audiovisual, em especial do cinema. Um conjunto de estudos de autores como Harbord (2002), Turan (2002), De Valck (2007), Porton (2009) e Iordanova e Rhyne (2009), entre outros, estabeleceram outras perspectivas teóricas e metodológicas para uma compreensão mais densa sobre a contribuição desses eventos, conforme bem sistematizado por uma das destacadas pesquisadoras desse campo (VALLEJO, 2014). Esses estudos já formam uma tradição intitulada de *estudos de festivais de cinema (film festival studies)*.

Nesse sentido, o presente artigo busca apresentar um olhar panorâmico sobre a contribuição dos estudos contemporâneos dos festivais de cinema, para além das abordagens clássicas, apresentando-o como um campo difuso, que utiliza abordagens interdisciplinares para considerá-los como eventos compostos por agentes heterogêneos. Em seguida, buscaremos mostrar como essas transformações abrem espaço para o curador como agente estratégico, que atua e interfere na conformação desse circuito. Por fim, vamos examinar essas questões por meio de um panorama do circuito dos festivais de cinema no país, em especial sua consolidação a partir dos anos 1990, em termos de sua multiplicidade e heterogeneidade.

## **2 O papel dos festivais de cinema: uma abordagem contemporânea**

Por muito tempo, os festivais de cinema não foram objeto de maior atenção no campo dos estudos sobre cinema. Apenas a partir dos anos 2000 presenciamos uma maior ênfase em pesquisar, utilizando instrumentos analíticos mais sofisticados, sua crescente contribuição na formação de valor de uma obra cinematográfica.

As visões mais tradicionalistas ligadas ao circuito dos festivais tendem a considerá-los como redutos da cinefilia, ou seja, defensores da tradição do cinema como “forma de arte”. Foram os festivais que, a partir do cinema moderno, revelaram as novas tendências estéticas do cinema mundial, formando cânones e revelando autores como Federico Fellini, Michelangelo Antonioni, Akira Kurosawa, Ingmar Bergman; bem como movimentos ou “escolas”, como a *nouvelle vague* francesa (Jean-Luc Godard, Eric



Rohmer, Jacques Rivette), o *novo cinema alemão* (Rainer Werner Fassbinder, Werner Herzog, Wim Wenders); ou ainda, autores de países considerados periféricos, como Glauber Rocha (Brasil), Satyajit Ray (Índia); e “novas ondas” mais contemporâneas, como a chinesa (Chen Kaige, Zhang Yimou), a iraniana (Abbas Kiarostami, Jafar Panahi) ou romena (Cristian Mungiu, Cristi Puiu). Os festivais estariam integrados à escritura de uma “historiografia clássica do cinema”<sup>5</sup> por serem um espaço de formação de filmes-cânones e de revelação de diretores-autores.

Com uma origem eminentemente europeia e consolidada no período pós-Segunda Guerra – o primeiro grande festival é o de Veneza, em 1932, mas outros festivais de destaque, como Cannes e Berlim, foram criados a partir da segunda metade da década de 1940 –, os festivais se estruturariam, segundo essa visão, como espelho de um confronto entre o cinema europeu e o cinema hollywoodiano, de modo que os festivais funcionariam como reduto de resistência do cinema autoral-artístico contra o domínio do cinema comercial.

No entanto, os estudos das últimas duas décadas, indiretamente integrados à lógica revisionista das metodologias de análise da *nova história*, têm proposto outras ferramentas para analisar a constituição e o papel dos festivais de cinema. Os festivais passam a ser vistos não como um bloco homogêneo, mas como uma rede difusa em que os interesses de diversos agentes se encontram, muitas vezes de formas conflitantes. Desse modo, arte e comércio, cultura e turismo, política governamental e publicidade privada, cinema e sociedade se entrecruzam como parte formadora dessa rede.

Assim, os estudos dos festivais de cinema foram abandonando os pressupostos de pretensa transparência ou neutralidade no funcionamento desses eventos e passaram a mergulhar na complexidade das diversas estratégias de seus múltiplos agentes. Ou seja, os festivais deixaram de ser vistos apenas sob a ótica da valoração das obras, mas sobretudo em termos das dinâmicas de poder e das interações entre seus componentes. Segundo essa perspectiva, o livro seminal de De Valck (2007) analisa esses agenciamentos por meio de quatro componentes: geopolíticos, econômicos, midiáticos e culturais.

Em conexão com as transformações do capitalismo pós-fordista, em que a informação e a circulação passaram a ser os elementos-chave em relação à produção de bens, a economia do cinema estruturou-se tendo a distribuição como o mais robusto elo da cadeia produtiva. As próprias *majors*, desde os anos 1970, reduziram o número

<sup>5</sup> Utilizo a expressão do livro homônimo de Bernardet (1995), em que problematiza a formação de “mitos” em torno da escritura da história do cinema brasileiro, especialmente em seus primórdios.



de obras produzidas diretamente pelos estúdios e passaram a se associar a empresas produtoras independentes, mas assegurando o controle do escoamento desses produtos, agora em escala mundial. Com a *internet*, que multiplicou a velocidade e a intensidade dos fluxos – sejam informacionais, sejam financeiros –, as *majors* consolidaram seus domínios com lançamentos quase simultâneos em escala global. A distribuição, dessa forma, revela-se, cada vez mais, como elo estratégico da economia do audiovisual.

De forma análoga, os festivais de cinema assumem similar importância no sistema do cinema internacional. O circuito de festivais revela-se não apenas como instância de discussões e debates sobre a forma cinematográfica, mas como parte da engrenagem da indústria cinematográfica enquanto mecanismo de apoio à distribuição. Os festivais não apenas exibem filmes, mas são um ponto de encontro entre formadores de opinião. Dessa forma, os filmes passam a ter uma primeira formação de valor para seu futuro lançamento comercial no primeiro segmento de mercado, o de salas de exibição. Assim, a importância desses eventos reside em não só exibir filmes, mas estimular que os filmes sejam reverberados por formadores de opinião. Assim, os debates sobre as questões estéticas acabam tendo repercussões em aspectos comerciais, visto que os filmes de maior repercussão no evento têm maior probabilidade de serem escoados para um maior número de mercados. Além disso, nas últimas décadas, os festivais têm contado com seções especialmente voltadas para a comercialização dos filmes – produtores em busca de financiamento, agentes de venda ou distribuidores regionais vendendo e comprando filmes, etc –, cristalizadas nas “feiras de negócio”, como o *Marché du Film* ou o *European Film Market* (associados aos festivais de Cannes e Berlim, respectivamente), entre outros.

Os festivais de cinema se desenvolvem como um elo estratégico de uma grande rede, em que se encontram – nesse caso o encontro é mesmo presencial, algo nada desprezível – diferentes agentes: cineastas, produtores, atores, demais técnicos, jornalistas, críticos de cinema, curadores, distribuidores, patrocinadores, governos, entre outros.

Stringer (2001) aponta que se torna imprescindível para um entendimento mais amplo do cinema contemporâneo examinar as dinâmicas de poder estabelecidas pelo circuito dos festivais internacionais de cinema. Além de um espaço de mediação, onde grupos atuam com interesses específicos, os festivais internacionais tornaram-se elementos centrais para a escritura da história do cinema. Nesse cenário, um festival não está somente ocupado com questões próprias do campo estético cinematográfico, mas é permeado por um conjunto de outras agendas, refletindo o entrecruzamento de



interesses – políticos, econômicos, sociais – que influenciam sua realização. Pela grande presença da mídia, entre jornalistas e formadores de opinião, os festivais podem funcionar como pontos de atenção para questões sociopolíticas que transcendem o campo cinematográfico. Assim, questões sociais como as políticas de imigração, o desemprego, a exploração do trabalho ou da prostituição infantil, o comércio clandestino de drogas ou armas se tornam pontos de discussão nesses eventos (JENKINS, 2018).

As questões geopolíticas sempre estiveram presentes como agenda desde a formação dos festivais (STRINGER, 2001; TURAN, 2002). A própria escolha das cidades como sede dos festivais responde a aspectos que envolvem questões históricas, políticas e ideológicas. Stringer (op. cit.) afirma que a criação do festival de Berlim deve ser considerada como parte da estratégia cultural da Guerra Fria, planejada como vitrine de glamour e efervescência da parte ocidental da Alemanha, como forma de provocação à Berlim Oriental. Da mesma forma, o festival de Pusan<sup>6</sup> foi criado como uma espécie de resposta ou contraponto ao Hong Kong International Film Festival (HKIFF), um dos mais antigos festivais asiáticos de cinema, sediado em Hong Kong, com a intenção de sinalização da recuperação da vitalidade da indústria cinematográfica sul-coreana.

Por outro lado, os festivais funcionam como uma rede, formando um circuito em si, com uma série de eventos interconectados, de forma a agregar valor para sua própria conformação (IORDANOVA, 2013). Harbord (2002) aponta que o circuito de festivais possui uma implícita organização. Por exemplo, os festivais possuem uma periodicidade, em geral anual, e são estruturados segundo um calendário, com nuances nacionais e regionais, que permite uma sequenciação dos eventos ao longo do ano, de modo que não se choquem – o Festival de Berlim acontece em fevereiro de cada ano; Cannes, em maio; Veneza, em agosto, etc. Além disso, os festivais obedecem a uma hierarquia informal, dividindo-os em níveis (“A”, “B”, etc.), de modo que os eventos de hierarquia menor acabam sofrendo uma influência dos maiores, visto que os que optam pelo ineditismo têm sua seleção de filmes mais restrita, e outros optam por reverberar as opções dos primeiros, selecionando filmes que se destacaram nos eventos principais. Ou seja, se, por um lado, os festivais competem entre si, disputando espaços de visibilidade, a presença de filmes e personalidades, ou mesmo acessos a financiamentos, ao mesmo tempo formam uma rede coesa, com regras implícitas, desenvolvendo estratégias negociais para que essa competição se harmonize em termos que levem ao fortalecimento dessa rede, e não ao seu esfacelamento.

---

<sup>6</sup> Pusan International Film Festival (PIFF), atualmente denominado de Busan International Film Festival (BIFF).



Esses aspectos fazem com que os festivais, ainda que compostos por um conjunto de forças heterogêneas – expressas por meio de uma micropolítica em que os agentes podem ter posições inclusive mutuamente conflitantes –, assumam uma feição razoavelmente homogênea, formando uma rede interconectada, por meio da adoção de critérios, procedimentos e linguagens uniformes, compondo um sistema, em que os eventos se multiplicam num cenário de complementaridade e não de concorrência predatória.

Alguns autores propõem uma análise crítica do papel desempenhado pelos festivais no contexto da maior circulação de produtos, como parte do processo de globalização (HING-YUK, 2011; PALIS, 2015). Por trás de suas diferenças, os festivais contribuem para a consolidação de uma estética global, por meio de filmes que expressam os valores de um *world cinema*, com valores universais que facilitem seu trânsito entre os mercados de todo o mundo. Elsaesser (2005) faz uma provocação dizendo que a repercussão nesses festivais, por meio das premiações e estimulada pelo “buzz” da mídia e pela especulação financeira dos agentes de venda internacionais, transforma alguns dos filmes em “*indie blockbusters*”, como é o caso das obras de cineastas como Quentin Tarantino, Pedro Almodóvar, Lars von Trier e alguns outros, que são exibidas nas salas de cinema do “circuito independente” em todo o mundo, com uma exposição massiva que não se diferencia muito das estratégias utilizadas pelas *majors* com seus *blockbusters*. Assim, se a visão tradicionalista dos festivais os considerava como “redutos da cinefilia”, módulos de resistência da pluralidade de outras abordagens estéticas, esses autores veem um risco nas transformações no circuito dos festivais: o de contribuir, paradoxalmente, para uma certa homogeneização dos padrões estéticos, em torno de valores que autoafirmam as escolhas de um circuito endógeno e que estimulam a formação de um “mercado de filmes artísticos” que, em última instância, não entra em direto conflito, mas que meramente complementa a lógica de circulação dos produtos comerciais das *majors*.

Em suma, a partir desse conjunto de apontamentos, extraídos no recente campo de estudos dos festivais em âmbito mais acadêmico, busca-se sinalizar que os festivais são eventos com interesses e discursos heterogêneos, aderindo a uma abordagem contemporânea dos estudos dos festivais de cinema que visa a problematizar sua construção clássica como meros redutos de cinefilia, e que, na verdade, constituem-se como o ponto nodal de uma outra lógica de circulação, para além dos *blockbusters* lançados nos *multiplexes* em escala global. Os festivais de cinema formam uma rede heterogênea, mas interconectada, em que diversas agendas – políticas, econômicas, sociais, governamentais – disputam um espaço de poder.





### 3 As transformações do papel do curador

A consolidação dessa rede de festivais de cinema trouxe consigo uma transformação dos métodos e do papel do curador. O curador passou a se estabelecer como elemento estratégico na estruturação de uma rede em torno da qual os festivais se posicionam. Em geral, a seleção de filmes costumava a ser realizada por meio de uma “comissão de seleção”, formada por agentes de destaque em seu campo cultural (críticos, produtores culturais, gestores, professores, eventualmente realizadores ou produtores), que selecionava as obras segundo o consenso entre suas posições pessoais, segundo metodologias subjetivas e até certo ponto arbitrárias. Ou seja, a seleção era o consenso possível entre as subjetividades dos membros que compunham a comissão de seleção, baseada na seleção dos “melhores” ou “mais representativos” filmes entre os inscritos.

A nova dinâmica dos festivais de cinema complexificou o processo de seleção, incorporando outras abordagens. Nesse processo, estabeleceu-se a institucionalização da figura do curador – um agente com características específicas –, responsável pela formulação e implantação de um *conceito curatorial*, a partir do qual todas as atividades do festival se desenrolam – entre elas, a seleção das obras em suas diversas seções. Ou seja, se o modelo anterior era calcado no papel do selecionador/programador, agora estabelecia-se um novo perfil, cristalizado na figura do *curador*.

Ainda que a curadoria possa ser realizada por uma equipe, como uma comissão, as decisões passam a ser estabelecidas não propriamente por critérios individualmente eleitos por seus membros, mas os esforços são coordenados em torno de um projeto comum, ou seja, de um recorte curatorial, que confere ao evento o estabelecimento de um perfil particular, uma marca distintiva, que permite que se diferencie e se posicione estrategicamente entre os demais eventos no seu campo. O curador é o nó górdio que dispara agenciamentos que produzem a natureza própria de um festival de cinema, a partir da transmissão potencial de energia por meio de sua conexão em rede.

A institucionalização do papel do curador transformou a dinâmica dos festivais de cinema. Elsaesser (2005) aponta para uma importante mudança no critério de inscrição dos filmes para os grandes festivais internacionais. No princípio, os filmes eram inscritos por órgãos representativos de cada país. No entanto, na década de 1970, houve a mudança para que os próprios diretores e produtores pudessem diretamente inscrever sua obra, havendo um diretor artístico responsável pela seleção das obras que integrariam o evento. Essa mudança de critérios foi uma forma de escapar às pressões



políticas que faziam com que os órgãos de cada país muitas vezes não selecionassem filmes que se chocavam com a visão política dos governos. Essa mudança acabou, de outro lado, coroando a presença do curador como agente estratégico na programação dos eventos. É o caso, por exemplo, do papel de Gilles Jacob para o Festival de Cannes, estabelecendo seções como *Un certain regard* e o prêmio *Camera d'or*, como forma de revelar novos talentos, e transformando o festival num grande evento midiático a nível mundial.

O curador desenvolve seu trabalho junto a uma instituição (o festival de cinema), mas muitas vezes acaba tendo uma existência autônoma, de modo que seu “passe” acabe sendo disputado entre eventos de maior ou menor hierarquia segundo seu potencial em estimular as conexões dessa rede. O trabalho do curador acaba sendo avaliado, portanto, não propriamente a partir da repercussão artística dos filmes exibidos, mas sobretudo a partir do impacto potencial que suas ações, que extrapolam o processo de seleção de filmes, provocam nas dinâmicas de poder desse próprio circuito. Desse modo, sua contribuição na conformação dessa rede pode ser tão expressiva que alguns autores começam a apontar os riscos do excesso de tamanha exposição do curador, transformando-o algumas vezes em instância mais central à dos próprios artistas ou das obras exibidas no evento.

Com isso, busco trazer para esse debate a expressão *curadoria autoral*, cunhada por Gabriel Menotti Gonring (2012), transpondo para o campo do cinema contemporâneo um debate herdado das artes visuais. As artes visuais no contexto contemporâneo também sofrem as pressões e as contradições da formação de um circuito em que “arte” e “comércio” se confundem por meio de valoração de obras artísticas, em que a posição do curador surge como estratégica quanto à contaminação entre esses campos.

Segundo o autor, os processos contemporâneos de curadoria tendem a exibir obras não como fenômenos isolados que merecem destaque por suas características intrínsecas de originalidade, mas o papel do curador é justamente estabelecer relações entre obras distintas apontando para um contexto, propiciando aproximações não apenas entre as obras e o público, mas também entre diferentes agentes, de natureza heterogênea.

Dessa forma, o papel da curadoria é formar uma grande rede, estruturada a partir de um agenciamento dos próprios sentidos da produção artística contemporânea, em que a formação de valor se desloca muitas vezes da própria obra em si para o estabelecimento de relações que apontam para um contexto. Ou seja, em termos de uma “estética relacional”, a arte muitas vezes não se concentra propriamente na



produção dos objetos, ou nos objetos em si, mas se desloca para o estabelecimento de relações entre as pessoas e o mundo. Assim, é possível pensar num festival de cinema como uma obra de arte, no sentido em que um festival cria um espaço de conexão entre diferentes agentes que aponta para uma reconfiguração das relações e dos fluxos disponíveis. Com isso, é possível pensar não apenas a obra como rede, mas a própria rede como obra. O produto final, a grande obra a ser vista, isto é, a principal resultante dos festivais de cinema, passa a ser a própria conformação da rede, por meio da ativação de seus múltiplos pontos de conexão.

Segundo essa abordagem, os festivais de cinema, como pontos nodais dessa rede de conexões, não são vistos como meros canais neutros a partir dos quais os filmes percorrem seus nódulos ao serem exibidos, mas são conformados pela própria natureza desses canais. Como mediadores, os festivais de cinema transformam os filmes ao carregá-los, distorcendo, modificando, alterando sua natureza. Nesse contexto, a obra de arte (o filme) não deve ser vista apenas em si mesma, mas como a resultante desse conjunto de inter-relações e de disputas, em torno de estratégias discursivas de poder entre o artista, o público e as instituições.

Por isso, Gongring incorpora as teorias e conceitos de Nicolas Bourriaud (estética relacional), Cecília Almeida Salles (processos de criação) e Bruno Latour (teoria do ator-rede) para embasar suas conclusões, pois são exemplos de teorias que transcendem a análise da obra em si para considerar perspectivas relacionais, aspectos do entorno que influenciam e transformam a própria natureza das obras. A obra em exposição não é mais a mera representação da vontade do artista, nem mesmo uma expressão direta do seu ambiente de criação, mas sim uma produção de sentidos compartilhada, em que diversos agenciamentos influem e interferem na exposição da obra.

O conceito clássico de curadoria estava ligado às ideias de interpretação e experiência. A função do curador, segundo essa primeira abordagem mais tradicionalista, seria a de simplesmente apresentar a obra ao público, como se disponibilizasse um produto numa prateleira. O curador seria o agente que possibilita a experiência do público, de modo que o evento é uma espécie de canal neutro para que o público possa mergulhar na obra em si, como a fruição de um espetáculo (DITZLER, 2015). Ou seja, o curador seria um mero mediador neutro que simplesmente disponibiliza para o público o acesso das obras em si.

Já a curadoria contemporânea propõe uma ideia de *contaminação* entre os diferentes agentes, com distintos interesses e agenciamentos, como um espaço não de mera transferência, mas de formação relacional de uma instância de valoração e de visibilidade. O curador não apenas exhibe as obras e traduz para o público o universo



concebido pelo autor da obra, mas especialmente *inventa* mundos possíveis, por meio da proposição de recortes e de conceitos curatoriais que reconfiguram a própria natureza das obras. Para a curadoria contemporânea, a principal questão não é exatamente o que as obras são, mas o que elas *podem* (GONRING, 2015).

Assim, a função principal de um festival se transforma: não é propriamente a de possibilitar que algumas obras (de exceção) selecionadas sejam vistas, mas o de promover agenciamentos entre os objetos de arte e seus agentes (curadores, críticos, gestores, distribuidores, público, governos, etc.), estimulando a formação de um circuito de legitimação, a partir de um desenho curatorial.

Nesse contexto, a obra em si depende de sua aderência a um contexto institucional, isto é, sua valoração é medida não apenas em si, por meio de seus aspectos estilísticos intrínsecos, mas em função de sua adequação a um campo de forças. Para exemplificar esse fato, Gonring (2012) analisa o famoso exemplo da fonte de Duchamps. Ao ser recusado para exposição, Duchamps sintetiza o conflito entre o artista e as instituições. O artista não foi capaz, por sua única decisão, de transformar uma peça do cotidiano em arte. Ele precisava do aval de um comitê de especialistas (uma comissão de seleção) para legitimar seu gesto como processo artístico relevante. O impacto dessa obra de Duchamps, portanto, não está diretamente relacionado à obra em si, pois sequer foi exposta – o que temos é uma foto de um *readymade* publicado num artigo questionando a recusa da exposição (a peça nunca foi exibida de fato). Mas sua relevância está na forma como a recusa acabou por problematizar a própria conformação dessa rede. Ou seja, se a obra é potencializada pela rede, é preciso atentar que as instituições, assim como podem atuar a favor do artista, podem também se voltar conta ele.

Se o curador é também visto como artista, ou ainda, se a curadoria é parte indissolúvel do processo de criação, até que ponto o trabalho do curador não interfere nos princípios estruturantes da própria obra? No campo da arte contemporânea, diversos autores passam a alertar para o risco de que os grandes eventos, como feiras de arte e bienais, passem a ser conformados como exposições de curadores, e não de artistas. O curador passa a ser um agente de *marketing*, empacotando de forma sedutora uma produção eminentemente vazia e promovendo o artista como grife. Sua função é criadora de valor e sentido, mas de forma publicitária. Segundo Gonring (2012), Lisette Lagnado, de forma provocativa, chamou a documenta de Kassel de 2007 como uma obra de Buerger – o curador. É como se os trabalhos em exposição tivessem sido reduzidos a meras pinceladas na enorme pintura planejada pelo curador.



O risco desse processo de autonomização do trabalho do curador é seu excesso. A contaminação deixa de ser saudável, e passa a sofrer o avesso de sua influência. O curador passa a invadir o espaço do artista, a ponto em que deixa de ser um mediador entre o artista e o público, para, por meio de uma mescla entre autor e autoridade, passar a mobilizar as obras como elementos na composição do discurso pessoal do curador e acumular os louros do processo. Os festivais de cinema contemporâneos, ao conformar um campo de legitimação para os novos valores de uma geração de realizadores, talvez tenham incorrido em alguns desses excessos em torno da concentração de poder na figura do curador, de modo a priorizar a seleção de obras e de questões que se adequem a um discurso de legitimação de seu próprio campo discursivo, mais do que abrir potenciais linhas de fuga para um maior arejamento e reflexão sobre os próprios limites desse campo.

Ainda que haja muito espaço para avançar, o campo da curadoria vem adquirindo maior profissionalização no Brasil, especialmente na última década. Ainda que possam ser citados como de grande importância os trabalhos realizados por curadores pioneiros, como Fabiano Canosa (em Nova Iorque) e José Carlos Avellar (no Festival de Berlim), nos últimos anos cabe destaque a curadores brasileiros que realizaram importantes trabalhos de curadoria em festivais internacionais, como o de Gustavo Beck (Festival de Rotterdam e Viennale) e de Eduardo Valente (Festival de Berlim). Destacam-se também por assinarem curadorias de importantes eventos estrangeiros, fomentando a circulação de filmes brasileiros no exterior, o caso de Janaína Oliveira, curadora do Festival de Roterdã (2019) e do Flaherty Seminar (2021) e de Lucas Murari e Gabriel Bogossian, apresentando programas dedicados ao cinema experimental brasileiro no Videoex – International Experimental Film & Video Festival Zurich (2019).

#### 4 Os festivais de cinema no Brasil a partir dos anos 1990

Os festivais de cinema no Brasil já possuem mais de meio século de tradição.<sup>7</sup> O primeiro festival de cinema no país – o *Festival Internacional de Cinema do Brasil* – foi realizado em 1954, em São Paulo, mas teve uma única edição. Os dois mais longevos festivais de cinema de filmes brasileiros a manter sua continuidade anual – o *Festival de Brasília* e o de Gramado – tiveram suas primeiras edições, respectivamente, em 1965<sup>8</sup>

<sup>7</sup> Para uma síntese sobre as questões bibliográficas e historiográficas sobre os festivais de cinema no Brasil, ver Mager (2019).

<sup>8</sup> O evento surgiu em 1965 como Semana do Cinema Brasileiro. Apenas em 1967 passou a se denominar como *Festival de Brasília* do Cinema Brasileiro. O festival foi interrompido entre 1972 e 1974 devido à ditadura militar. Ver Mager (2019) e, para mais detalhes, Caetano (2007).



e 1973. Já os dois principais festivais internacionais de cinema no país – a *Mostra Internacional de Cinema de São Paulo* e o *Festival do Rio*<sup>9</sup> – iniciaram suas atividades em 1977 e 1985.

No entanto, foi a partir dos anos 1990 que o número de festivais de cinema realizados no país cresceu consideravelmente<sup>10</sup>. A redemocratização contribuiu para uma reorganização dos eventos e atividades culturais ao longo de todo o país. Além disso, a Lei Rouanet (Lei 8.313/91), em conjunto com outros instrumentos estaduais e municipais que surgiam nesse período, tornou-se uma fonte de financiamento sólida para os eventos culturais. Nesse momento, os festivais de cinema deixaram de ter uma influência isolada e formaram um circuito. Em abril de 2000, foi criado o *Fórum dos Festivais*, uma associação de organizadores de eventos audiovisuais com o intuito de “fortalecer o circuito brasileiro de eventos audiovisuais, lutar pela melhoria das suas condições de viabilidade, estimular a busca pela excelência na execução dos projetos, promover ações de divulgação da importância dos festivais e interagir com todos os segmentos da chamada cadeia produtiva audiovisual” (LEAL E MATTOS, 2008). Assim, nos anos 1990 começaram a se estabelecer no circuito dos festivais eventos em cidades como Recife (*Cine PE*), Ceará (*Cine Ceará*), Teresina (*Festival de Vídeo de Teresina*), Natal (*Festival de Cinema e Vídeo de Natal*), Cuiabá (*Festival de Cinema e Vídeo de Cuiabá*, atual *CINEMATO*), Vitória (*Vitória Cine Vídeo*, atual *Festival de Cinema de Vitória*), Florianópolis (*Florianópolis Audiovisual Mercosul – FAM*), Tiradentes (*Mostra de Cinema de Tiradentes*), entre outras. Nesse caso, em conjunção com uma tendência mundial (Berlim, Cannes, Veneza), como já comentamos, as cidades (ou estados) estavam presentes no próprio título do festival.

Além disso, começaram a surgir festivais segmentados, com características específicas, como os dedicados a gêneros cinematográficos, como a animação (*Anima*

<sup>9</sup> O Festival do Rio nasceu da junção entre dois eventos, a *Mostra Rio – Mostra Internacional do Filme* e o *Rio Cine Festival*, ocorrida em 1999. Os antecedentes do evento, no entanto, podem ser identificados na *Mostra Banco Nacional de Cinema*, organizada por Adhemar Oliveira e a equipe do Grupo Estação entre 1989 e 1995, que passou a se chamar *Mostra Rio*. Já o *Rio Cine Festival* começou em 1985, organizado por Walkíria Barbosa. Considerei, portanto, a origem do *Festival do Rio* o ano de 1985, ainda que o evento tenha assumido este nome apenas em 1999. Para mais detalhes sobre o *Festival do Rio*, ver Mattos (2018).

<sup>10</sup> Conforme a abordagem apresentada em Leal e Mattos (2008) e Corrêa (2020), considera-se como festivais de cinema, neste estudo, eventos que exibem obras cinematográficas de curta, média ou longa-metragem, com ou sem cobrança de ingressos, com duração em tempo restrito, em geral em dias contínuos, com periodicidade definida (em geral, anual), e com mostras competitivas, abertos para a inscrição de filmes concluídos há até doze meses da data de realização do evento, previamente ao lançamento comercial, no caso das longas-metragens. Dessa forma, ainda que as conclusões gerais aqui apresentadas possam ser extrapoladas para outros tipos de eventos audiovisuais, nesta seção não se consideram eventos como cineclubes ou mostras de cinema, como as realizadas com temas ou realizadores específicos, tais como os sediados em centros culturais como o Centro Cultural Banco do Brasil, a Caixa Cultural ou o Sesc, entre diversos outros. Segundo essa definição, eventos que se intitulam como “mostras”, como a Mostra de Cinema de Tiradentes, ou a Mostra de São Paulo, foram considerados como festivais de cinema, por possuírem as características acima elencadas.

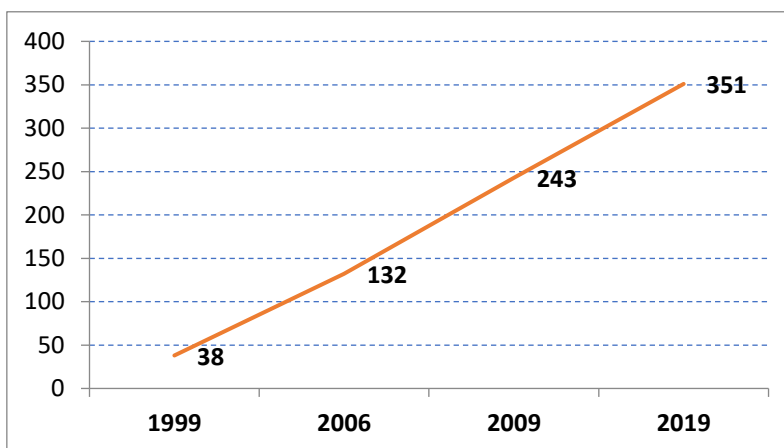


*Mundi*) e o documentário (*É tudo verdade*), além de nichos, com recortes específicos, como o *Mix Brasil (Festival Mix Brasil de Cinema e Vídeo da Diversidade Sexual)*, o *Festival Brasileiro de Cinema Universitário (FBCU)*, o *Festival Internacional de Cinema e Vídeo Ambiental (FICA)*, ou ainda, os especialmente dedicados ao formato do curta-metragem, como o *Festival Internacional de Curtas do Rio de Janeiro (Curta Cinema)* e o *Festival Internacional de Curtas-Metragens de São Paulo (Kinoforum)*.

Mattos (2013) aponta para o cenário de diversificação na natureza dos festivais de cinema no Brasil ao longo de década de 2000. Os festivais não são exclusivamente espaços de exibição, promoção e difusão de filmes, formando novas plateias para o cinema brasileiro, mas também incorporam outras ações, como as de formação (qualificando profissionais do setor, especialmente em regiões que não contam com cursos formais ou escolas de cinema) e de preservação (viabilizando a restauração de filmes ou despertando a atenção para tais questões). Os festivais também desenvolvem ações ligadas à reflexão (com a realização de debates ou de publicações) ou à articulação política (promovendo encontros com entidades do audiovisual e organismos públicos). Ou ainda, na formação de mercados, na compra e venda de filmes e realização de negócios de coprodução ou outros arranjos de financiamento.

Assim, segundo a autora, os festivais se diferenciariam por seus perfis (temático, universitário, infantil, ambiental, documentário, etc.), por seus objetivos (reflexão, difusão, mercado, turismo, questões sociais, etc.), por sua organização (produtores independentes, empresários do setor cultural, organizações não governamentais, prefeituras, governos estaduais, etc.), pelas formas de financiamento (públicas, privadas, internacionais), pela programação (obras inéditas, obras brasileiras, obras internacionais, curtas-metragens, etc.), entre diversas outras categorias possíveis.

O circuito de mostras e festivais de cinema no Brasil permanece em contínuo crescimento. Segundo Leal e Mattos (2008), enquanto em 1999 foram realizados apenas 38 eventos, o número cresceu para 132 eventos em 2006, sendo 22 deles em sua primeira edição e apenas 30 eventos em pelo menos sua décima edição. Entre 2006 e 2009, a rede de festivais quase dobrou (de 132 para 243 eventos). Corrêa (2020), em importante estudo que realiza um extensivo mapeamento dos festivais de cinema no Brasil, totaliza dados sobre a realização de 351 eventos em 2019, sendo 46 deles em sua primeira edição.



**Gráfico 1:** Festivais de cinema por ano de realização (1999-2019).

Fonte: Leal e Mattos (2008); Corrêa (2020).

A tendência de crescimento talvez tenha se interrompido após 2019. Segundo o mesmo autor em estudo posterior (CORRÊA, 2020), em 2020 foram realizados 239 festivais de cinema no país, o que representa uma redução de quase 1/3 (32%) em relação ao ano anterior. A princípio, trata-se de um ano atípico em função da pandemia, que provocou o cancelamento de diversos eventos. Por outro lado, a crise econômica e o corte drástico no orçamento das políticas públicas federais com o governo Bolsonaro também impactaram diretamente o setor. Desse modo, somente após o fim da pandemia teremos melhores condições de avaliar se 2020 e 2021 foram apenas anos de exceção, ou se seus efeitos serão mais duradouros, manifestando não apenas uma reversão conjuntural de uma tendência de crescimento, mas também a expressão de novos hábitos de consumo por parte do espectador, especialmente com as plataformas de *streaming* e os eventos remotos, inserindo novos desafios para o circuito dos festivais de cinema.

Nos anos 1990, os festivais de cinema no Brasil viviam um momento de expansão e amadurecimento, formando um circuito bastante amplo e diverso. Esses festivais funcionavam como uma espécie de circuito, integrando um papel decisivo para a legitimação do então chamado “*cinema da retomada*”. Em muitas medidas, o circuito dos festivais oferecia-se como complementar ao circuito exibidor, que sofria transformações que dificultavam ainda mais a penetração do filme brasileiro independente. O número de salas de cinema comerciais no país reduziu consideravelmente entre as décadas de 1970 e 1990. Em 1995, eram apenas 1.033 salas, número 2/3 inferior ao registrado vinte anos antes (ALMEIDA e BUTCHER, 2003). A partir de meados dos anos 1990, o número de salas no país começou a aumentar





progressivamente, mas num outro modelo. Os cinemas de rua passavam a ceder espaço aos *multiplexes* em *shopping centers*, com ingressos mais caros e outro modelo de programação, tornando mais difícil a exibição de filmes brasileiros, em especial os de distribuidoras independentes.

Como o mercado exibidor tornava-se pequeno e concentrado, com amplo domínio das *majors*, as mostras e festivais de cinema acabavam se tornando o principal veículo de visibilidade de parte expressiva do cinema brasileiro. Ainda, como o custo de publicidade havia se elevado substancialmente no período, em especial os anúncios na televisão aberta, a mídia espontânea adquirida nos festivais de cinema revelava-se a possibilidade para a obra chegar ao circuito comercial com uma referência artística prévia. Para os chamados “filmes médios”, que não dispunham de recursos expressivos de propaganda para o seu lançamento, ou que não contavam com atores perfeitamente integrados ao modelo do *star system*, os festivais de cinema eram um ponto estratégico para que essas obras se tornassem mais conhecidas pelo público, como apoio prévio às campanhas de lançamento comercial.

Essa estratégia também dependia da ação de outro elo complementar: o jornalismo cultural. Era a grande mídia, com suas matérias, entrevistas e notícias, a responsável por ampliar o alcance do festival para o público em geral, para além da cidade em que o evento era sediado. Dessa forma, a sustentação de valores do *cinema da retomada* ocorreu por esse tripé: a *política pública*, que financiava obras de empresas produtoras que representavam um equilíbrio conciliatório entre participação de mercado e relevância cultural do cinema brasileiro; os *festivais de cinema*, que sustentavam a valoração do prestígio artístico e a suposta diversidade do cinema brasileiro; e o *jornalismo cultural*, que legitimava os valores desse modelo, amplificando o impacto desses eventos e mostrando que o cinema brasileiro estava se reconstituindo e que precisava existir, pois cumpria uma função social. Como afirma Garrett (2020: p. 32), “defendia-se o cinema brasileiro, e não um recorte entre os *vários* cinemas brasileiros existentes”.

Nos anos 2000, o aumento do número de festivais de cinema possibilitou a ampliação das características desse circuito. As transformações com o impacto do digital no processo de realização de filmes acarretou num crescimento exponencial de filmes inscritos nos eventos. Com isso, os filmes tornaram-se mais diversos, refletindo outros modos de produção e outros valores do cinema brasileiro da virada do século. Incorporando questões oriundas do campo do vídeo, como o hibridismo de bitolas e processos, a indiscernibilidade de fronteiras entre a ficção e o documentário, as estéticas do amador, do acaso e do improvisado, as dramaturgias do comum, a realização de filmes-



ensaio e de arquivo, entre vários outros aspectos, uma nova geração no cinema brasileiro começou a despontar seus valores, nomeada como *novíssimo cinema brasileiro* (VALENTE E KOGAN, 2009), *cinema de garagem* (IKEDA E LIMA, 2011), ou *cinema pós-industrial* (MIGLIORIN, 2011).

Dessa forma, outros festivais de cinema foram criados, ampliando o debate em torno dessas produções de baixo orçamento, com outros modos de fazer e de ser, para além dos artifícios mais característicos do *cinema da retomada*. Esses festivais trouxeram, portanto, um debate sobre a conformação desse circuito, com novos recortes curatoriais, que privilegiavam outros objetos e outras abordagens. Entre esses eventos, destacam-se dois eventos pioneiros criados na primeira metade dos anos 2000, oriundos do movimento cineclubista: a *Mostra do Filme Livre* (RJ) e o *CineEsquemaNovo* (RS). No entanto, a consolidação desse circuito começou a se aprofundar com as transformações na *Mostra de Cinema de Tiradentes* após 2007, quando Cleber Eduardo e Eduardo Valente, dois críticos de cinema da *Revista Cinética*, assumiram a curadoria do evento. Outros eventos, como a *Semana dos Realizadores* (RJ), *Janela Internacional do Cinema* (PE), *Olhar de Cinema* (PR) e o *Panorama Internacional Coisa de Cinema* (BA), entre outros, contribuíram para o alargamento dessa rede, incorporando outras questões curatoriais.<sup>11</sup>

Por sua vez, em paralelo a esse movimento, cresce o número de festivais de cinema que propõem outros valores curatoriais acerca de um debate sobre as questões identitárias, num movimento inclusivo de aspectos geralmente desconsiderados nas curadorias hegemônicas, quanto à participação de filmes produzidos por negros, mulheres, indígenas, e corpos *trans*, *queer* e *cuir*, entre outros grupos identitários. Esses festivais partem da constatação de que os contextos consolidados excluem a experiência de outras subjetividades e corpos, engajando-se num movimento de reincorporação dessas trajetórias e olhares nos circuitos de circulação cinematográfica. Nesse sentido, eventos como o *Mix Brasil*, o *Femina* e o *Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul: Brasil, África, Caribe e Outras Diásporas* são pioneiros nesse debate, que se encontra reverberado em diversos outros eventos em todo o país, como a *EGBÉ-Mostra de Cinema Negro de Sergipe*, o *FIMCINE - Festival Internacional de Mulheres no Cinema*, o *For Rainbow - Festival de Cinema e Cultura da Diversidade Sexual e de Gênero*, entre muitos outros.

Nos últimos anos, os festivais de cinema vêm enfrentando novos desafios com a possibilidade de realização em ambiente virtual online, fora das salas de exibição. Esses desafios, suscitados por autores como De Valck e Damiens (2020) ou Hanzlík e

<sup>11</sup> Para um aprofundamento das características específicas desses eventos, ver Ikeda (2019).



Mazierska (2021), vão para além do escopo deste estudo, mas envolvem a extrapolação do conceito de festival ao âmbito da sala de cinema como espaço físico e da própria relação com a economia das cidades. Com um público mais heterogêneo, os festivais online oferecem desafios para delimitar seu público-alvo, de modo que alguns eventos têm circunscrito o acesso à sua programação regionalmente, por meio de recursos como o *geoblocking*. Ainda que o número de eventos online tenha crescido exponencialmente em decorrência da pandemia da COVID-19, que provocou o fechamento das salas de cinema, é preciso observar que esse fenômeno reflete, em última instância, uma tendência para além das restrições da pandemia, e que envolvem as transformações dos hábitos de consumo dos espectadores para as obras audiovisuais, como fruto da difusão das tecnologias de informação e comunicação, e da expansão dos serviços de vídeo sob demanda, em especial as plataformas de *streaming*.

Como forma de responder a essas tendências, os festivais têm adotado um conjunto múltiplo de alternativas: alguns deles mantiveram a exclusividade da programação de forma presencial, cancelando integralmente sua edição em decorrência da COVID-19 (Festival de Cannes 2020); outros, realizaram edições exclusivamente online (Festival de Berlim 2020); e, outros, optaram por edições híbridas, com parte da programação presencial, e outra parte, online (Festival de Rotterdam 2021). No caso brasileiro, o tradicional Festival de Cinema de Brasília optou por realizar uma edição exclusivamente online em 2020. Já o Festival de Gramado optou por um formato inovador: exibiu parte da programação numa plataforma de vídeo sob demanda (GloboPlay), enquanto a seção competitiva principal foi exibida em um canal de televisão por assinatura (Canal Brasil). De todo modo, como é um fenômeno recente, a extensão e o impacto das exibições online no perfil dos eventos e na conformação das curadorias deverão ser melhor observados ao longo dos próximos anos, uma vez que certamente deixarão impactos que se prolongarão no contexto pós-pandemia, mesmo com a reabertura plena das salas de exibição.

Dessa forma, o circuito dos festivais de cinema no país encontra-se em estágio consolidado de estruturação, no entanto, sofre constantes movimentos de mudanças, em maior ou menor grau, em sua conformação, à medida que os próprios debates sobre o cinema e a sociedade no Brasil ganham outras proporções. Este artigo não possui a pretensão de oferecer um panorama conclusivo sobre essas possibilidades, mas oferecer alguns apontamentos, como ponto de partida, para contribuir para uma reflexão sobre a importância e o papel dos festivais de cinema na conformação do campo cinematográfico na contemporaneidade.



### Referências

- ALMEIDA, Paulo Sérgio; BUTCHER, Pedro. *Cinema, desenvolvimento e mercado*. Rio de Janeiro: BNDES/Filme B, 2003.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Historiografia clássica do cinema brasileiro: metodologia e pedagogia*. São Paulo: Annablume, 1995.
- BURKE, Peter. *A revolução francesa da historiografia: a Escola dos Annales (1929-1989)*. São Paulo: Ed. UNESP, 1992.
- CAETANO, Maria do Rosário. *Festival de Brasília 40 anos: a hora e a vez do filme brasileiro*. Brasília: Secretaria da Cultura, 2007.
- CHAPMAN, James; GLANCY, Mark; HARPER, Sue (orgs.). *The new film history: sources, methods, approaches*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2007.
- CORRÊA, Paulo Vitor Luz. *Os Festivais Audiovisuais em 2019: Geografia e Virtualização*. Santos: Associação Cultural Kinoforum, Guia Kinoforum de Festivais Audiovisuais, 2020.
- DE VALCK, Marijke. *Film festivals: From European geopolitics to global cinephilia*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2007.
- DE VALCK, Marine; DAMIENS, Antoine. "Film festivals and the first wave of COVID-19: challenges, opportunities, and reflections on festivals' relations to crises". *NECSUS*, vol. 9, n. 2, Autumn 2020, p. 299–302. Disponível em: <https://necsus-ejms.org/film-festivals-and-the-first-wave-of-covid-19-challenges-opportunities-and-reflections-on-festivals-relations-to-crises/>. Acesso em: 31/05/2022.
- DITZLER, Andy. *Curation and Cinema*. 2015. Tese (PhD em Artes) – Graduate Institute of the Liberal Arts, Emory Laney Graduate School, Georgia, Estados Unidos.
- DOSSE, François. *A História em migalhas: dos Annales à Nova História*. Bauru: EDUSC, 2003.
- ELSAESSER, Thomas. "The New Film History". *Sight and Sound*, vol. 55, n. 4, 1986, p. 246-251.
- \_\_\_\_\_. "Film festivals networks". In: ELSAESSER, Thomas. *European cinema: Face to face with Hollywood*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005.
- GARRETT, Adriano Ramalho. *A curadoria em cinema no Brasil contemporâneo: festivais de cinema e o caso da Mostra Aurora (2008-2012)*. 2020. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Programa de Pós-graduação em Comunicação, Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo.
- GONRING, Gabriel Menotti. *Curadoria autoral – o papel dos arranjos expositivos na comunicação do trabalho de arte*. 2012. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Programa de pós-graduação em Comunicação e Semiótica, PUC-SP, São Paulo.
- \_\_\_\_\_. "(O que) pode a curadoria inventar?". *Galáxia*, n. 29, 2015, p. 276-288. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/1982-25542015119480>. Acesso em: 31/05/2022.



\_\_\_\_\_. (org). *Curadoria, cinema e outros modos de dar a ver*. Vitória: EdUFES, 2019.

HANZLÍK, Jan e MAZIERSKA, Ewa. Eastern European film festivals: streaming through the covid-19 pandemic. *Studies in Eastern European Cinema*, ago 2021. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/2040350X.2021.1964218> . Acesso em: 31/05/2022.

HARBORD, Janet. *Film cultures*. London: SAGE Publications, 2002.

HING-YUK, Cindy. *Film festivals: Culture, people, and power on the global screen*. New Jersey: Rutgers University Press, 2011.

IKEDA, Marcelo e LIMA, Dellani. *Cinema de garagem: um inventário afetivo sobre o jovem cinema brasileiro do século XXI*. Fortaleza/Belo Horizonte: Suburbana Co., 2011.

IKEDA, Marcelo. "Novos desafios na curadoria e na programação no cinema brasileiro no século XXI". In: GONRING, Gabriel Menotti (org). *Curadoria, cinema e outros modos de dar a ver*. Vitória: EdUFES, 2019. p. 107-116.

IORDANOVA, Dina; RHYNE, Ragan (orgs.). *Film Festival Yearbook n. 1: The Festival Circuit*. St Andrews: St Andrews Film Studies, 2009.

IORDANOVA, Dina. *The Film Festival Reader*. St Andrews: St Andrews Film Studies, 2013.

JENKINS, Tricia (org.). *International Film Festivals: contemporary cultures and history beyond Venice and Cannes*. London/New York: I.B. Tauris, 2018.

LEAL, Antonio; MATTOS, Tetê. *Festivais audiovisuais: diagnóstico setorial 2007: indicadores 2006*. Rio de Janeiro: Fórum dos Festivais, 2008.

MAGER, Juliana Muylaert. *É tudo verdade: cinema, memória e usos públicos da história*. 2019. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal Fluminense, Niterói.

MATTOS, Maria Teresa (Tetê). "Festivais para quê? Um estudo crítico sobre festivais audiovisuais brasileiros". In: BAMBA, Mahomed. *A recepção cinematográfica: teoria e estudos de casos*. Salvador: Edufba, 2013. p. 115-130.

\_\_\_\_\_. *O Festival do Rio e as configurações da cidade do Rio de Janeiro*. 2018. Tese (Doutorado em Comunicação) – Programa de Pós Graduação em Comunicação, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

MIGLIORIN, Cezar. "Por um cinema pós-industrial: Notas para um debate". *Cinética*, fev 2011. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/cinemaposindustrial.htm>. Acesso em: 31/05/2022.

PALIS, Joseph. "Film Festivals, The globalization of images and post-national cinephilia". *Pennsylvania Geographer*, v. 53, n. 2, 2015, p. 35-47.

PORTON, Richard. *Dekalog 3: On Film Festivals*. Londres: Wallflower Press, 2009.



STRINGER, Julian. "Global Cities and the International Film Festival Economy". In: SHIEL, Mark, and FITZMAURICE, Tony (orgs.). *Cinema and the city: film and urban societies in a global context*. Oxford: Blackwell Publishers, 2001. p.134-144.

TURAN, Kenneth. *Sundance to Sarajevo: Film festivals and the world they made*. Los Angeles and Berkeley: University of California Press, 2002.

VALENTE, Eduardo; KOGAN, Lis. "O que é o Novíssimo Cinema Brasileiro?". In: *Novíssimo Cinema Brasileiro*, 20 jul 2009. Disponível em: [http://novissimocinemabrasileiro.blogspot.com/2009/07/sessao-inaugural\\_19.html](http://novissimocinemabrasileiro.blogspot.com/2009/07/sessao-inaugural_19.html). Acesso em: 31/05/2022.

VALLEJO, Aida. "Festivales cinematográficos: en el punto de mira de la historiografía fílmica". *Secuencias*. n. 39, primer semestre 2014. Disponível em: <https://revistas.uam.es/secuencias/article/view/5838>. Acesso em: 31/05/2022.