



# Festivais de cinema pós-Covid-19: impactos e perspectivas

*Post-Covid-19 film  
festivals: impacts and  
perspectives*



Nathan Nascimento Cirino<sup>1</sup>  
Kleyton Jorge Canuto<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Professor do curso de Bacharelado em Arte e Mídia, UFCG. Doutor em comunicação pela UFPE. Roteirista e cineasta. E-mail: nathancirino@yahoo.com.br

<sup>2</sup> Professor substituto do curso de Bacharelado em Jornalismo da UEPB. Doutor em Estudos da Mídia pela UFRN. Realizador audiovisual. Email: kleytonknuto@gmail.com

**Resumo:** Diante da pandemia de Covid-19, diversos festivais de cinema no Brasil e no mundo tiveram que se adaptar à situação de distanciamento social, o que reconfigurou parte dos eventos para ambientes virtuais. A importância dos festivais como criadores de público e janelas de exibição para obras com menor alcance de distribuição pode estar iniciando um caminho de diferentes fruições para o audiovisual, mais alinhado com a internet, as novas mídias e o consumo individual e residencial. O presente estudo faz um levantamento nos níveis internacional, nacional e regional das adaptações dos festivais de cinema em 2020, apontando a partir daí os possíveis novos rumos do audiovisual.

**Palavras-chave:** cinema; festivais de cinema; pandemia; coronavírus; novas mídias.

**Abstract:** Faced with the COVID-19 pandemic, several film festivals in Brazil and in the world had to adapt to the situation of social distance, which reconfigured part of the events for virtual environments. The importance of festivals as creators of audiences and as possibilities of exhibition for films with a lower distribution range may be starting a path of different fruition for audiovisual, more aligned with the internet, new media and individual and residential consumption. The present study surveys at the international, national and regional levels the adaptations of film festivals in 2020, pointing from there the possible new directions for audiovisual.

**Keywords:** cinema; film festivals; pandemic; coronavirus; new media.

## Introdução

Descoberto na China no final de 2019, o novo agente da família coronavírus, chamado de SARS-CoV-2, chegou ao Brasil em meados de março de 2020<sup>3</sup>. Assim como em diversos outros países do mundo, a escalada de contágio obrigou governos estaduais e municipais a decretarem *Lockdown* ou tomar medidas de distanciamento social durante os meses seguintes. Essa atitude, necessária para o achatamento da curva de contágio do vírus, gerou reflexos na economia de todos os países onde foi necessária. Dentre os setores da economia que mais sofreram com essa situação está o da economia criativa, que tanto precisa de aglomerações para suas produções e consumos. Clara Balbi (2020), em reportagem para a Folha de São Paulo, esclarece que a Cultura responde por 2,64% do PIB brasileiro e que os seus prejuízos com a pandemia de Covid-19 podem ultrapassar os R\$ 100 bilhões, de acordo com os estudos de João Luiz Figueiredo, coordenador do mestrado profissional em gestão de economia criativa da ESPM.

Ainda segundo Balbi (2020), no começo de abril 51,9% dos eventos culturais no Brasil para este ano já estavam cancelados ou em situação incerta. As consequências para a Cultura, portanto, foram desanimadoras, uma vez que o setor foi um dos últimos a retomar as atividades tais como eram pré-Covid-19, considerando toda a concentração de pessoas necessária para que um show, uma exposição, uma sessão de teatro, ou mesmo de cinema, aconteça.

Inserido no setor da economia criativa, o audiovisual brasileiro também sofreu as consequências da chegada do novo coronavírus. Não sendo essa uma situação exclusiva do país, pode-se dizer que o cinema mundial sofreu cancelamentos, atrasos e adiamentos, o que também acometeu nossa produção cinematográfica. Ana Paula Sousa (2020) destaca que o cinema está diante de uma era de mudanças bruscas, comparáveis ao que aconteceu depois da crise de 1929 e da Segunda Guerra Mundial. Nos EUA, a rede de cinemas CMX pediu falência e a segunda maior rede do mundo, a Cineworld, anunciou suspensão de suas atividades no Reino Unido e EUA a partir de outubro de 2020<sup>4</sup>. O próprio Oscar, pela primeira vez na sua história, anunciou que aceitaria entre seus indicados filmes que tivessem estreado em serviços de *streaming*, desprezando a clássica norma de que todos os filmes ali presentes deveriam passar

<sup>3</sup> Dados retirados do site do Ministério da Saúde do Governo Brasileiro. Disponível em: <https://coronavirus.saude.gov.br/sobre-a-doenca>. Acesso em 23 jun. 2020.

<sup>4</sup> Disponível em: <https://glo.bo/32SOCNh>

pelo menos uma semana em cartaz em Los Angeles<sup>5</sup>. Essa reconfiguração da exibição cinematográfica, dessa forma, passa por uma transição forçada para os serviços de VoD online, cujo processo se arrastava lento ao longo dos últimos anos. Nos EUA, o consumo de plataformas de *streaming* como Netflix, Hulu e Amazon Prime Video cresceu 85% em março de 2020 em relação ao mesmo mês do ano anterior, enquanto na Índia esse crescimento foi de mais de 100% no mesmo período (SOUSA, 2020).

Estamos vislumbrando, então, um cinema de salas de exibição que se fará cada vez mais rentável apenas para os grandes *blockbusters* que tanto exigem das telas gigantes, óculos 3D e sistemas superpotentes de som, relegando aos serviços de *streaming* o acesso a obras de menores valores de produção e menores investimentos de distribuição. O crítico e estudioso de cinema David Sterritt (2020, p. 2) menciona que esse percurso encontra, diante desta pandemia, o auge forçado de sua escalada:

Considerando a visão de longo prazo, podemos ver as mudanças abruptas forçadas pelos fechamentos do coronavírus como mais um passo na longa erosão da hegemonia do cinema que começou com a venda de bibliotecas de filmes de Hollywood para as redes de televisão, continuando com o advento da TV a cabo e serviços pay-per-view, escalonados com o aumento de fitas de vídeo, DVDs e Blu-rays, e chegando ao auge agora através de todas essas tecnologias, serviços de *streaming* de alta resolução e monitores de tela plana. (tradução nossa)

Esse cinema que se liberta das telas das salas de exibição e dos festivais enquanto eventos físicos é, portanto, o resultado de um longo percurso que vem sendo construído pelo audiovisual diante de todas as possibilidades de fruição cada vez mais caseiras e individuais. A tecnologia tem apontado para um consumo da sétima arte no conforto das casas da própria audiência ou mesmo nas ruas, em um consumo itinerante, *mobile*, através de aparelhos de celular e tablet. A situação da pandemia do novo coronavírus, desta forma, forçou a chegada a um limite há muito avistado, colocando em xeque as tradicionais estruturas de exibição e distribuição de filmes.

Podemos ver claramente esse fenômeno quando analisamos a situação dos festivais de cinema durante e depois da pandemia de Covid-19. Podemos dizer que todos os festivais aqui analisados, previamente marcados para o final do primeiro semestre de 2020, não foram realizados nas suas datas iniciais. Para eles, houve apenas três opções: 1) o cancelamento da edição; 2) o adiamento do evento físico; e 3) a migração para plataformas de *streaming*. Diante deste último, Sterritt (2020, p. 3) afirma ainda:

<sup>5</sup> Disponível em: <https://bit.ly/3sSrZmB>

Os festivais de cinema também estão se adaptando às novas condições. Distribuidores como HBO Docs, National Geographic, Participant Media e Apple TV estão fornecendo títulos para festivais online, e grandes players como Hulu, IFC Films, Neon e Showtime estão procurando filmes em festivais online que exijam limites de acesso dos espectadores. (tradução nossa)

Mais uma vez, é importante lembrar que a situação atual não se traduz como um fenômeno repentino e sem prévios flertes com as tecnologias de distribuição digital. Festivais de cinema já se utilizavam, há mais de uma década, de recursos como inscrições online e envio de cópias através de links privados para festivais ao redor do mundo. A situação atual, como disse Sterrit, é um apogeu forçado de um percurso mais antigo. Diante disto, é importante compreendermos que o chamado “novo normal” dos festivais de cinema passa impreterivelmente pela internet e pelas novas mídias, consolidando diversas novas perspectivas do cinema no século XXI. À revelia dos cineastas conservadores, as plataformas digitais prometem reconfigurar o cinema não apenas na sua produção – como já ocorre com o uso de câmeras digitais e edição em softwares –, mas também na sua distribuição e exibição. Os festivais, portanto, podem estar ditando as regras desse novo grande salto do consumo cinematográfico no mundo, atingindo esferas internacionais, nacionais e regionais.

### **Sobre festivais**

Para entendermos o papel dos festivais enquanto influenciadores no consumo de cinema no mundo, é necessária uma compreensão do seu papel mediador ao longo do tempo, bem como em que momento tal mediação afeta a cadeia produtiva do cinema, aqui incluso os próprios festivais. Compreender o papel dos festivais de cinema dentro de um panorama de mutação cultural ocasionado pelas tecnologias digitais – acrescidos dentro de um contexto de pandemia mundial – nos lança para um olhar sobre as características contidas nos festivais enquanto moduladores de hábitos de consumo e elementos de convergência multicultural.

O surgimento dos festivais de cinema na Europa, durante a década de 30 do século XX<sup>6</sup>, demarca uma etapa distinta no processo de circulação e difusão da obra cinematográfica no mundo. Com a consolidação da indústria cinematográfica enquanto

---

<sup>6</sup> Dentre os quais, cabe destacarmos o relevante Festival de Veneza, na Itália, que surge em 1932 e hoje é considerado o festival de cinema mais antigo em atividade no mundo. No Brasil, temos como marco significativo de fundação na área o I Festival Internacional de Cinema Amador, realizado em 1950 (FOSTER, 2016, p. 172).

entretenimento, as salas de cinema comerciais se tornaram espaços disputados e restritos às grandes empresas produtoras de cada país. Os festivais se consolidam nesse cenário enquanto momento de virem à tona obras com perfil mais artístico e experimental referentes às temáticas, narrativas e processos tecnológicos. Desempenhando um papel alternativo às salas de cinema, os festivais se configuraram, a priori, enquanto espaços de lançamentos de obras de diretores consagrados ou iniciantes, e se tornaram janelas de valoração artística para filmes, além de potencialmente comporem um forte indutor de mercado no campo do audiovisual para os chamados “filmes de nicho” e “filmes para exportação” (SILVA, 2010)<sup>7</sup>, e isto condicionou a eles um status importante.

Em contrapartida, o cinema teve seu desenvolvimento mais bem rastreado pelos festivais após a Segunda Guerra Mundial, visando identificar novas tendências e inserções no mercado. Segundo Dudley Andrew (2013), os próprios festivais sofreram mutações ao longo das décadas, não só se multiplicando, mas também adquirindo novas funções, ultrapassando a mera premissa de propagação e difusão artística.

Dentre estas novas funções adquiridas ao longo de tempo, encontramos motivações variadas que convergem interesses comerciais, econômicos, geopolíticos, culturais e sociais que estarão presentes em conjunto com a arte, propiciando espaços de ritualidades (MARTÍN-BARBERO, 2004) que operam em conformidade e conflito com novas práticas sociais e hábitos de consumo. Tetê Mattos (2013 p. 4) define que “os festivais também exercem um poderoso papel de protagonismo nos processos de transformação simbólica das sociedades na medida em que são pela sua própria natureza, muito ritualizados, midiaticizados e espetacularizados”.

É significativo ressaltarmos que, se entendermos a composição dos principais festivais de cinema do mundo, perceberemos um viés territorial geopolítico, no papel em que se promove não somente a cultura cinematográfica, mas também a economia, o turismo e o desenvolvimento regional, gerando o alcance mais amplo possível (FARANI, 2009). Tal assertiva fica evidenciada em festivais regionais e locais, de pequeno porte, em que a ação cultural se consolida pelo viés promocional da cultura e do cinema, enquanto evento de formação e acesso à cultura, com categoriais de mostras voltadas à produção local/regional, objetivando o estímulo à produção e o exercício do cinema enquanto via de consolidação de identidades culturais locais.

---

<sup>7</sup> Sobre o fato de festivais atuarem enquanto indutor de mercado, é válido ressaltarmos a falta de estudos aprofundados sobre o tema. No entanto, nossa assertiva tem por base os estudos sobre distribuição de Hadija Chalupe da Silva (2010, p. 88), que aponta casos de festivais e mostras nacionais e internacionais como parte estratégica de inserção de mercado de alguns filmes brasileiros, seja no intuito de atender demandas de produtoras estrangeiras coparticipantes ou de agregar valor crítico especializado, visando atrair um maior público dentro do circuito comercial.

No Brasil, segundo a pesquisadora Tetê Mattos (2013, p. 118), os festivais de cinema se configuram como iniciativas estruturadas “em mostras ou sessões capazes de promover o produto audiovisual brasileiro, respeitando-o como manifestação artística e disponibilizando-o à sociedade, com proposta de periodicidade regular” inseridos na chamada cadeia produtiva do audiovisual. Estão, portanto, associados ao campo da exibição/difusão, compreendendo um papel estratégico no escoamento e na circulação da produção independente.

Sendo janelas essenciais para a conexão entre a realização e o público receptor, os festivais atuam enquanto elemento de acesso à cultura, formação de público e como uma espécie de “catalisador crítico” que gera uma experiência máxima do alcance do audiovisual numa cultura local. Nos anos 1970, Miriam Alencar afirmava categoricamente a importância dos festivais em pelo menos três aspectos:

[...] a) pelo que pode e deve revelar de novos valores, novas ideias, novas culturas, através da participação ativa do maior número de países; b) pelo mercado de venda de filmes, que proporciona a comercialização do produto aos mais diversos países; c) porque permite o contato entre as pessoas, das mais diferentes regiões ou países, que trocam ideias entre si, que travam ou ampliam seu conhecimento do que está se passando no mundo cinematográfico. (ALENCAR, 1978, p. 5)

Estes aspectos nos permitem entender que os festivais e mostras de cinema possuem relevâncias de ordens distintas, nas quais os aspectos A e C possuem inclinações culturais, inferindo nas identidades e sociabilidades, enquanto o aspecto B está vinculado à premissa econômica da cultura. Tais aspectos nos balizam para um entendimento do papel dos festivais no emprego do audiovisual por um viés democrático e cidadão no campo da cultura. Tal balizamento é operado seja promovendo o acesso do público a essa cultura em localidades onde não existem aparelhos de exibição cinematográfica convencionais, seja proporcionando atividades de formação de novos realizadores e plateia, assim como a oferta de um conteúdo diversificado no que diz respeito a gêneros, durações, temáticas e obras fora do dito circuito comercial. Fato este que, por sua vez, provoca diálogos transversais entre emissores e receptores, como nos aponta Marijke de Valck:

Mais do que ter duas faces – olhando para o filme como cultura de um lado e como mercadoria de outro -, os festivais de cinema devem desenvolver uma habilidade camaleônica para servir uma ampla variedade de pessoas, instituições, empresas, cidades, regiões e países. Acima de tudo, deve-se concluir que os festivais de cinema, ao mesmo tempo em que garantem uma base firme

para se sustentar, celebram com sucesso a cultura cinematográfica como arte e promoção da diversidade. (2007, p. 234)

Sendo assim, os festivais adquirem uma postura ambígua, servindo a condições sociais e econômicas no campo da cultura. Se, por um lado, ele promove o acesso ao cinema para uma significativa parcela da população brasileira que não possui salas de cinema em suas localidades, por outro, as produtoras encontraram um circuito exibidor alternativo para a veiculação de seus produtos, aproveitando oportunidades singulares de avaliação do público receptor, cada vez mais distante do alcance do modelo convencional das salas de exibição (BERTINI, 2008).

### **Espaços de exibição em ambiência digital**

Os anos 2000 marcam o processo de digitalização do audiovisual brasileiro e isso afeta diretamente os festivais de cinema. Em um primeiro momento, teremos a substituição gradativa das bitolas de filmagem (8, 16 e 36mm) pelos formatos digitais em suas exibições; reflexo que também chega aos parques exibidores. Essa mudança de ordem tecnológica acaba afetando positivamente o processo de democratização da produção e exibição de filmes duplamente. Primeiro, facilitando alcance de parte de produções deslocadas do eixo produtivo central, permitindo uma circulação mais heterogênea da cinematografia brasileira, e em segundo ponto, modificando o cenário dos próprios festivais, que se multiplicam em quantidade e diversidade temática, abarcando uma heterogeneidade produtiva em espaços de nicho regionalizados e experimentais. O próprio espaço de exibição é redimensionado, e a sala de cinema divide a vitrine com outros espaços físicos (praças, parques, teatros, salões comunitários etc.) e virtuais (portais, redes sociais, canais de streaming etc.). Como nos atesta Dudley Andrew (2013, p. 40), “há milhares de festivais hoje. Eles servem cada vez mais como semicondutores pelos quais os filmes passam como elétrons através de treliças de átomos carregadas, sendo amplificados no processo”.

O ambiente digital permite iniciativas inovadoras de exibição e difusão do audiovisual. No mundo inteiro surgem festivais de cinema de exibição exclusiva pela internet, seja provocando o circuito independente a ocupar novas janelas, seja estimulando o surgimento de narrativas que tem por base o ambiente virtual<sup>8</sup>. Nascida em 2000 como Brasil Digital – Festival Brasileiro de Cinema na Internet,

---

<sup>8</sup> Podemos citar como exemplos os festivais Fifi – Festival Du Film Del’Internet (França/1999), Anima Mundi Web (2000), Senef Online Festival (Coréia do Sul/ 2000) e Yahoo Online Festival (EUA/ 2000). Ver PERGOLA, 2004.



o Fluxus foi o pioneiro<sup>9</sup> em mostra exclusiva pela Internet no Brasil, abrindo uma nova possibilidade de circulação de audiovisual no país. Essa modalidade se destacou como um canalizador de cinematografias do mundo inteiro, operando enquanto via de acesso fora do circuito consolidado de festivais no mundo. Segundo Pêrgola (2004, p. 12), o Fluxus veio com a proposta de “discutir o cruzamento entre mídias (cinema, vídeo, Internet), suportes, linguagens e gêneros, apresentando em sua competição documentários, animações, filmes e vídeos de narrativa ficcional e experimental”. O festival fica em atividade até o ano de 2014.

Em conjunto com os festivais, surgem os repositórios de filmes, como o Porta Curtas<sup>10</sup>, espaço virtual criado em 2002 como repositório para apreciação e difusão de curtas-metragens, produto audiovisual presente na maioria dos festivais e mostras, mas sem espaço de circulação nas demais janelas de exibição (salas do circuito exibidor privado, emissoras de televisão aberta e a cabo<sup>11</sup>, vídeo doméstico etc.).

Inicialmente o Porta Curtas contava com o apoio da estatal Petrobras, e foi uma das primeiras iniciativas a figurar parcerias com festivais de cinema, com exibições online de títulos que concorriam nas mostras presenciais, co-premiando obras na categoria Júri Popular. O site ainda continua na ativa, sendo patrocinado pelo canal de Tv a cabo Curta! e se destaca como um dos lugares para votação de Grande Prêmio do Cinema Brasileiro.

Outra iniciativa que merece atenção é a Mostra do Filme Livre<sup>12</sup>, também criada em 2002 e que se tornou o maior propagador do cinema independente brasileiro. Emanado por iniciativa coletiva independente, a Mostra esteve em vias de interrupção após ficar sem financiamento em 2019, no entanto, o contexto da pandemia de Covid-19 fez com que uma edição inteiramente online surgisse no ano de 2020, ampliando o potencial democratizante já inerente da MFL.

Estes espaços virtuais desempenham papel de junção de um tecido diversificado no qual está inserido o audiovisual brasileiro. Cada festival possui suas redes sociais, que atuam em diversas funções, interligando produtores, realizadores, público e mercado. Operam tanto como plataformas de inscrição

<sup>9</sup> Disponível em: <http://www.usp.br/espacoaberto/?p=9799>. Acesso em: 27 abr. 2021.

<sup>10</sup> Disponível em: [www.portacurtas.org.br](http://www.portacurtas.org.br). Acesso em: 27 abr. 2021.

<sup>11</sup> Em se tratando da modalidade TV a cabo, haverá uma mudança significativa com a implementação da Lei do Cabo, possibilitando a criação de canais de exibição exclusiva de curtas-metragens, bem como a ocorrência de uma abertura maior da grade de canais de cinema para os curtas.

<sup>12</sup> Disponível em: <https://www.mostralivre.com/>. Acesso em: 27 abr. 2021

de filmes quanto ponto de contato com suas mídias regionais e locais, fornecendo informações sobre etapas e programação dos eventos. Por meio destas estratégias, temos a aproximação destes eventos entre si, formando uma rede como nos afirma Gusmão e Vieira (2017, p. 40):

A rede constituída por mostras e festivais de cinema e audiovisual tornou-se, com o decorrer do tempo, um circuito estratégico, de ampla cobertura nacional, que atrai um público superior a 2,8 milhões de espectadores por ano e cumpre o indispensável papel de levar o cinema para significativas parcelas populacionais no país.

Sendo assim, a Internet e sua potencialidade agregadora e distributiva, a partir dos anos 2000 se consolidou como terreno fértil no abrigo de um circuito independente, servindo de porta de entrada e janela de divulgação e efetivação de festivais e mostras circunscritos no Brasil inteiro.

#### **A situação dos Festivais durante a pandemia do novo coronavírus**

Diante dos avanços na relação entre festivais de cinema e ambientes virtuais online, podemos afirmar que uma integração entre eles, portanto, já se desenhava desde os anos 2000, embora fosse perceptível a resistência de alguns festivais mais antigos e conservadores. Com a situação do distanciamento social imposta pela pandemia de Covid-19 no ano de 2020, essa relação teve um agente catalisador que impôs poucas outras saídas à realização destes eventos que não fosse a migração para plataformas digitais. Em análise de alguns relevantes festivais internacionais, dispostos em ordem decrescente de tempo de existência, temos a seguinte tabela:

Embora não possamos falar em um padrão entre tradição e resistência a ambientes online, é perceptível o impacto da pandemia na alteração dos formatos planejados para o referido ano. Ora por simples adiamentos, ora por cancelamentos totais das edições ou mesmo pela redução da capacidade de público nas salas de exibição dos festivais que retomaram suas atividades no segundo semestre. A análise mostra que várias soluções adaptaram os grandes festivais internacionais. Soluções como migração para ambiente virtual e até mesmo exibições em cine *drive-in* e coletivo de festivais para exibição online foram realizadas. Repetindo a mesma análise para alguns relevantes festivais nacionais, a insistência nos formatos de evento físico *in loco* parece não ser tão grande quanto na análise de festivais internacionais.

Tabela 1: Situação de Festivais Internacionais em 2020

Nome do Festival	Edição 2020	Data planejada	Situação / Nova data
Festival Internacional de Cinema de Veneza (Itália)	77	2 a 12 de setembro	Edição física e datas mantidas. Edição 2020 com um número menor de filmes.
Festival de Cannes (França)	73	12 a 23 de maio	Edição física cancelada. Exibições em outros festivais, sem premiações.
Festival Internacional de Cine de Cartagena de Indias – FICCI (Colômbia)	60	11 a 16 de março	Edição cancelada no dia 13 de março, dois dias depois do seu início presencial.
South by Southwest (SXSW) (Austin, EUA)	34	13 a 22 de março	Edição cancelada.
Festival de Málaga (Espanha)	23	13 a 22 de março	Edição física adiada. 21 a 30 de agosto
Festival de Cinema de Tribeca (Nova York, EUA)	19	15 a 26 de abril	Edição online de 17 a 26 de abril. Algumas categorias abertas ao público, outras apenas ao Júri. Criou o “We are One”, união de vários festivais online – incluindo Cannes e Veneza – e exibiu filmes em Drive-ins em Nova York.
IndieLisboa – Festival Internacional de Cinema (Portugal)	17	30 de abril	Edição física adiada. 25 de agosto a 5 de setembro
Prêmios Platino XCaret do Cinema Ibero-americano (México)	7	3 de maio	Edição Online. 29 de junho.

Fonte: Pesquisa realizada em diversos sites de notícias e sites oficiais dos festivais em questão, entre julho de 2020 e março de 2021.

Vale salientar que, para que houvesse a construção das tabelas a seguir, com festivais nacionais e regionais, foram elencados os seguintes critérios: para a Tabela 2, prezou-se pela amostragem de eventos com diferentes épocas de origem ou número de edições, partindo de festivais mais tradicionais a festivais mais novos, embora todos possuam reconhecimento em nível nacional, funcionando como referência para todo o país. Alguns deles, como o *É Tudo Verdade*, possuem caráter internacional quanto à exibição de obras, mas estão aqui inseridos na análise de festivais com impacto nacional devido à sua importância para todo o Brasil enquanto evento criado e mantido neste país. Por outro lado, na amostragem de festivais regionais (Tabela 3), prezou-se por uma janela temporal menor, uma vez que estes festivais tendem a mais instabilidades que os consolidados nacionalmente, entretanto, ainda prezando pelo fator influência e reconhecimento em suas localidades. Foram selecionados representantes do eixo Rio/São Paulo, da região Norte e, principalmente, do Nordeste, representada pelos estados de Pernambuco, importante polo do cinema na região, e Paraíba, pela proximidade dos autores do estudo. Para ambos os recortes, no entanto,

foi também importante o fator acessibilidade quanto às informações disponíveis na internet. Dito isto, temos:

Tabela 2: Situação de Festivais nacionais em 2020

Nome do Festival	Edição 2020	Data planejada	Situação / Nova data
Festival de Brasília do Cinema Brasileiro (festbrasil)	53	--	Edição online ( <i>streamings</i> do Canal Brasil e canais Globo) Nova data: 15 a 20 de dezembro.
Festival de Cinema de Gramado	48	Agosto	Edição online e em rede de TV. Nova data: 18 a 26 de setembro.
Guarnicê Festival de Cinema	43	5 a 11 de junho	Edição online. Nova data: 14 a 26 de outubro.
É Tudo Verdade – Festival Internacional de documentários	25	26 de março (SP) 31 de março (RJ)	Edição online. Nova data: 23 de setembro a 4 de outubro.
Goiânia Mostra Curtas	20	Outubro	Edição cancelada.
Mostra de Cinema e Direitos Humanos	13	De maio a setembro de 2020	Edição cancelada.
Olhar de Cinema – Festival Internacional de Curitiba	9	3 a 11 de junho	Edição online. Nova data: 7 a 15 de outubro.
Festival Internacional de Brasília (BIFF)	7	--	Edição Online. Gratuita. Novas datas: 21 a 26 de abril.

Fonte: Pesquisa realizada em diversos sites de notícias e sites oficiais dos festivais em questão, entre julho de 2020 e março de 2021.

Diante destas duas esferas de realizações de festivais, é preciso salientar que na data da coleta dos dados – entre julho de 2020 e março de 2021 – o Brasil estava em situação pandêmica diferente de outros países do mundo. Enquanto muitos viam abertura de comércio e retorno à normalidade ainda nos meses de junho e julho, neste mesmo período o Brasil estava no platô da curva de novos casos, com medidas iniciais de abertura de comércio e retorno às atividades. É compreensível, portanto, que festivais do segundo semestre se mostrem mais aptos a ambientes virtuais no Brasil que em outros países do mundo, os quais já haviam passado da fase crítica da pandemia. De toda forma, é notável a aproximação do formato virtual em todos os casos aqui analisados no cenário nacional, desconsiderando, obviamente, os festivais que cancelaram suas edições 2020.

Se olharmos, por fim, para a esfera regional, com foco em festivais de relevância local, iremos também agregar dados importantes a esta análise. As informações, coletadas entre os meses de julho de 2020 e março de 2021, são as apresentadas da Tabela 3.

Tabela 3: Situação de Festivais locais em 2020

Nome do Festival	Edição 2020	Data planejada	Situação / Nova data
Curta Taquary (Taquaritinga do Norte, PE)	13	22 a 25 de abril	Edição online. Realização na data original.
Semana da Imagem e do Som – SeIS (São Carlos, SP)	10	4 a 9 de maio	Edição online. Apenas realização de lives no Instagram durante os meses de junho e julho.
Vercine – Festival de Cinema da Baixada Fluminense (Rio de Janeiro, RJ)	8	26 de maio a 6 de junho	Edição adiada. Sem data.
Cine Jardim – Festival Latino-Americano de Cinema de Belo Jardim (Belo Jardim, PE)	6	25 a 30 de maio	Edição adiada. Sem data.
Cine Paraíso – Festival de Cinema de Juripiranga (Juripiranga, PB)	4	21 e 22 de abril	Edição online. Realização na data original.
Olhar do Norte – Festival de Cinema (Manaus, AM)	3	12 a 15 de junho	Edição online. Nova data: 5 a 7 de dezembro.
Curta Caicó (Caicó, PB)	3	Junho	Edição Online. Nova data: 8 a 16 de agosto.

Fonte: Pesquisa realizada em diversos sites de notícias e sites oficiais dos festivais em questão, entre julho de 2020 e março de 2021.

Em festivais menores, como os mencionados na Tabela 3, o formato online parece também prevalecer, considerando que as duas situações pendentes de adiamento não possuíam datas ou formatos definidos durante o período de coleta de dados. Ressaltamos que este estudo traz uma amostragem da situação de festivais que deveriam ocorrer no período de distanciamento social da pandemia de Covid-19 no Brasil, ou seja, com datas iniciais previstas para o primeiro semestre de 2020.

É possível que a tendência à virtualização dos festivais, aqui representada por uma parcela significativa de nossa amostragem, seja uma nova fase para as futuras edições de eventos do gênero. Vale lembrar que mudanças semelhantes foram já sentidas através das inscrições de filmes por envio de links e preenchimento de formulários online, ou mesmo na transmissão de cópias digitais de filmes para salas de exibição. Se o compartilhamento do material fílmico já havia encontrado espaço nos caminhos digitais, a sua exibição e consumo seria uma última e importante etapa nessa relação do cinema com as novas mídias.

Compreendem-se aqui as Novas Mídias como um campo vasto de estudos irmãos dos desenvolvidos por Pierre Lévy (2010) na década de 1990, a cibercultura, e por Henry Jenkins (2009) nos anos 2000, a convergência. Seu maior representante, Lev Manovich (2005, p. 27) sintetiza afirmando que “a cibercultura concentra-se

no social e na rede; as novas mídias concentram-se no cultural e na computação”. Com seu estudo sobre as novas plataformas digitais e suas implicações culturais, Manovich ressalta que as novas mídias estão no cerne de toda uma nova lógica midiática no século XXI, resultante da chegada dos computadores pessoais nos anos 1990. Para o autor, as novas mídias obedecem a cinco princípios, sendo eles a representação numérica, a modularidade, a variabilidade, a automação e a transcodificação (MANOVICH, 2001). Embora os quatro primeiros princípios versem sobre características inerentes ao dispositivo digital – tais como informações modulares compostas por zeros e uns, ou informações passíveis de variações, modificações e automações –, o quinto e último princípio adentra o campo da influência cultural. A transcodificação diz respeito a todas as modificações, reinterpretações e ressignificações que as mídias clássicas sofrem ao passarem para plataformas de novas mídias. A fotografia, por exemplo, ganha outros contornos sociais a partir do momento em que está disponível nos smartphones conectados à internet e não mais em rolos de 36 poses na película. Toda nova mídia, portanto, traz consigo uma reestruturação de sua própria essência perante a sociedade. Sobre essa mudança, Manovich (2005, p. 31) afirma que, “portanto, se me pedissem para definir as diferenças entre mídias e novas mídias em uma expressão, eu diria que estamos nos movendo da ‘mídia para o software’”.

Encarar as novas mídias com essa base da computação nos faz trazer para a análise termos como: interatividade, programação e dados. O cinema, inserido nesse novo contexto, também se vê diante desses novos parâmetros e, por isso, alcança experiências que muitas vezes foram consideradas como à parte da sua experiência clássica. Filmes interativos, filmes em Realidade Virtual e filmes exibidos em redes sociais online são grandes exemplos. O cinema que agora passa por cabos e redes wireless, é também uma nova mídia e, por isso, está também coeso às ideias dos princípios de Manovich, o que pode apontar para uma verdadeira nova era não só dos seus festivais online, mas também para diversas outras possibilidades de fruição que se desenrolam a partir desse fenômeno.

### **Considerações finais**

Analisadas as esferas internacional, nacional e local, com festivais de diversas regiões do mundo e do Brasil, prezamos por observar tanto festivais tradicionais, com décadas de existência, quanto festivais criados há poucos anos. Dadas as informações, não é possível determinar uma resistência ao ambiente virtual nos festivais mais tradicionais, ou, em contraponto, a fácil adesão ao formato online em festivais mais novos.

Devemos considerar a importância do formato presencial para festivais de menor porte, uma vez que ele agrega elementos preponderantes para além da exibição, como fatores ligados ao estímulo à microeconomia local e o acesso à arte e cultura de parte de uma população que está submetida a uma lógica escassa em relação ao alcance de bens culturais, e embora a virtualização ainda permita esse acesso, o presencial detém um capital simbólico e político de caráter estratégico, seja pelos seus organizadores ou pelos seus financiadores – em grande parte, a iniciativa pública.

As conclusões mais relevantes para este estudo, retiradas dos dados supracitados, são a não realização geral de festivais *in loco* nas datas previamente destinadas a tal, bem como a maior tendência a assumir edições online/virtuais em festivais menores. É perceptível, também, que a relação festivais/ambiente virtual se tornou uma saída comum para a grande maioria das edições 2020, em qualquer esfera analisada. A reinvenção dos festivais de cinema diante da pandemia do novo coronavírus, portanto, passa pelo hibridismo entre as novas mídias e métodos antigos de exibição como os cine *drive-ins* e programações de TV.

Diante desse formato virtual predominante nos festivais de cinema durante a pandemia de Covid-19, diversas possibilidades de fruição do audiovisual se abrem na esteira das novas mídias, da internet e do consumo da obra em computadores. Apontamos, por exemplo, para os filmes interativos, filmes em realidade virtual ou mesmo filmes com realidade aumentada e demais experimentações do cinema expandido. Trata-se de gêneros que até então estavam renegados à margem dos grandes eventos de cinema, mas que agora podem vislumbrar algum espaço em festivais ao redor do mundo. Em 2020, o festival de Tribeca, em Nova York, apresentou a terceira edição de sua mostra de filmes em realidade virtual, chamada Cinema360<sup>13</sup>. Em sua versão totalmente online, devido à pandemia do coronavírus, a mostra trouxe quinze títulos para as casas dos espectadores, que puderam imergir nos filmes com seus próprios óculos de Realidade Virtual.

O cinema interativo também encontra nesse novo formato a sua chance de se tornar mais conhecido do grande público. Salas de exibição para centenas de pessoas, na grande maioria das vezes, não permitem ou não valorizam a experiência da escolha individual. O iCinema é um formato muito mais pessoal, construído na relação indivíduo-filme de uma maneira física, através de um mouse, um teclado ou um controle remoto. A obra interativa da Netflix *Black Mirror: Bandersnatch* fez história em 2019 ao ser o primeiro filme interativo a ganhar o Emmy de Melhor

<sup>13</sup> Disponível em: <https://tribecafilm.com/festival/immersive/cinema360>. Acesso em: 26 jun. 2020.

Telefilme. Uma segunda premiação do Emmy também foi conferida a *Bandersnatch*: Excelência na realização criativa em meios interativos dentro de um programa roteirizado (do inglês “*Outstanding Creative Achievement In Interactive Media Within A Scripted Program*”)<sup>14</sup>. O Emmy, desde 2002, premia obras com teor interativo, reconhecendo iniciativas, muitas vezes publicitárias, para a internet. Pela primeira vez o prêmio de realização criativa em meios interativos foi para um filme interativo que também recebeu a premiação de Telefilme, colocando *Bandersnatch* em uma fronteira muitas vezes abominável para os cineastas conservadores.

Entre a TV, a tela do cinema e os equipamentos de videogame está um limbo onde o audiovisual se encasula para uma nova geração. A migração para as novas mídias que agora chega aos festivais pode sim ser sintomática desses novos tempos. O cinema, como tem feito ao longo de suas breves décadas de vida, flerta com o novo na promessa de uma eterna revitalização.

## Referências

ALENCAR, M. *O cinema em festivais e os caminhos do curta-metragem no Brasil*. Rio de Janeiro: Artenova, 1978.

ANDREW, D. “An atlas of world cinema”. In: DENNISON, S.; LIM, S. H. (org.). *Remapping world cinema: identity, culture and politics in film*. London: Wallflower, 2006.

BALBI, C. “Impacto do coronavírus na cultura será de mais de R\$ 100 bilhões, diz especialista”. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 2020. Disponível em: <https://bit.ly/3vr6POS>. Acesso em: 23 jun. 2020.

BERTINI, A. *Economia da cultura: a indústria do entretenimento e o audiovisual no Brasil*. São Paulo: Saraiva, 2008.

DE VALCK, Marijke. “As várias faces dos festivais de cinema europeus”. In: MELEIRO, A. (org.). *Cinema no mundo: indústria, política e mercado – Europa v. V*. São Paulo: Escrituras, 2007.

FARANI, M. “Cinema e política: a política externa e a promoção do cinema brasileiro no mercado internacional”. In: MELEIRO, A. (org.). *Cinema e economia política*. São Paulo: Escrituras, 2009.

FOSTER, Lila Silva. *Cinema amador brasileiro: história, discursos e práticas (1926-1959)*. 2016. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais)

<sup>14</sup> Disponível em: <https://www.emmys.com/shows/bandersnatch-black-mirror>. Acesso em: 26 jun. 2020.



– Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016. doi:10.11606/T.27.2017.tde-10032017-164617. Acesso em: 2021-03-02.

GUSMÃO, M. S.; VIEIRA, M. “O mercado audiovisual brasileiro, o circuito alternativo de exibição, as mostras e festivais de cinema na Bahia contemporânea”. *Ciências Sociais Unisinos*, São Leopoldo, v. 53, n. 1, p. 36-45, 2017.

JENKINS, H. *Cultura da convergência*. 2. ed. Tradução de Susana Alexandria. São Paulo: Aleph, 2009.

LÉVY, P. *Cibercultura*. 3. ed. Tradução de Carlos Irineu da Costa. São Paulo: 34, 2010.

MANOVICH, L. *The language of new media*. Cambridge: The MIT Press, 2001.

MANOVICH, L. “Novas mídias como tecnologia e ideia: dez definições”. In: LEÃO, L. (org.). *O chip e o caleidoscópio*. São Paulo: Editora Senac, 2005.

MARTÍN-BARBERO, J. *Ofício de cartógrafo – travessias latino-americanas da comunicação na cultura*. Tradução de Fidelina Gonzáles. São Paulo: Loyola, 2004.

MATTOS, T. “Festivais pra quê? Um estudo crítico sobre festivais audiovisuais brasileiros”. In: BAMBA, M. (org.). *A recepção cinematográfica: teoria e estudos de caso*. Salvador: Edufba, 2013.

PERGOLA, A. C. *O cinema e a produção audiovisual: um estudo preliminar sobre as novas formas de distribuição na Internet*. Covilhã: Bocc, 2004. Disponível em: <https://bit.ly/2RZUvWG>. Acesso em: 22 set. 2020.

SOUSA, A. P. “Coronavírus vai marcar o fim de uma era no cinema”. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 2020. Disponível em: <https://bit.ly/3eyurcZ>. Acesso em: 23 jun. 2020.

STERRITT, D. “Virtual Cinema”. *Quarterly Review of Film and Video*, Abingdon, v. 37, p. 505-507, 2020.

submetido em: 19 out. 2020 | aprovado em: 15 abr. 2021