

Plataformas digitais, cultura audiovisual e memória: os festivais de cinema do Norte e Nordeste do Brasil

(Digital platforms audiovisual culture and memory: the case of film festivals in the North and Northeast of Brazil)

Juliana Campos Lobo¹, Januária Oliveira Ramos², Maria João Antunes¹

¹Universidade de Aveiro, ²Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf

julianaclobo@ua.pt, jor.nota@gmail.com, mariajoao@ua.pt

Abstract

This paper aims at discussing the role of digital platforms in preserving memory and in recording information related to film festivals to users. The study is based on the systematization of film festivals that are held on a regular basis in the North and Northeast regions of Brazil and reviews the integrated digital platforms (websites, Facebook pages, blogs etc.) of each festival. Data analyzed was retrieved from the National Film Agency (ANCINE) and the Kinoforum Guide. Final sample mapped 66 film festivals or exhibitions in all nine states of the Northeast region and 12 events in six states of the North region. Netnography was used as a method to analyze digital environments that host information about the film festivals, considering for that purpose, four categories of analysis: updating content, search resources, types of interaction and elements of memory. The provision of online information demonstrated that digital media is still underutilized by festivals and cinema promoters, mainly due to an elementary use of digital platforms resources.

Keywords: *Digital platforms. Audiovisual culture. Memory. Film festivals.*

Resumo

Este artigo tem como objetivo discutir o papel das plataformas digitais na preservação da memória e no registro de informação ligada aos festivais de cinema para os utilizadores. O estudo baseia-se na sistematização de festivais de cinema realizados regularmente nas regiões Norte e Nordeste do Brasil e analisa as plataformas digitais integradas (sites, páginas do Facebook, blogs etc.) a cada festival. Os dados analisados foram extraídos da Agência Nacional de Cinema (ANCINE) e do Guia Kinoforum. A amostra final mapeou 66 festivais ou exposições de filmes em todos os nove estados da região Nordeste e 12 eventos em seis estados da região Norte. A netnografia foi utilizada como método para analisar ambientes digitais que hospedam informações sobre os festivais de cinema, considerando para esse fim quatro categorias de análise: atualização de conteúdo, mecanismos de busca, tipos de interação e elementos de memória. O fornecimento de informações on-line demonstrou que a mídia digital ainda é subutilizada por festivais e promotores de cinema, principalmente devido ao uso elementar dos recursos das plataformas digitais.

Palavras-chave: *Plataformas digitais. Cultura audiovisual. Memória. Festivais de cinema.*

1. Introdução

“O filme cinematográfico, em que de mil fotos se compõe uma cena e que, passado entre um foco luminoso e uma tela branca, faz se erguerem e andarem os mortos e os ausentes, essa simples fita de celuloide impressionada constitui não só um documento histórico, mas uma parcela da história, e da história que não desaparece, que não precisa de um gênio para ser ressuscitada” (Matuszewski, 2004), p. 12-13).

Os avanços na área das tecnologias de informação e comunicação e, conseqüentemente, na transmissão digital de dados trouxeram alternativas para o arquivamento e preservação da enorme variedade de produtos audiovisuais. No entanto, mesmo com esses avanços, ainda é possível constatar a desorganização e a falta de registo de informações, ligadas aos festivais de cinema, seja

em ambiente físico ou digital. Nesse último segmento, as plataformas digitais surgem como um meio habitado na *web*, que podem ser utilizadas, por exemplo, para o lançamento e arquivamento de conteúdo audiovisual.

Lagny (1997), em *Cine e Historia*, faz uma reflexão sobre os espaços de arquivamento de filmes, colocando-os como “organismos dedicados a la conservación y que también tienen como función poner los filmes a disposición de los investigadores, organizando proyecciones para dar a conocer el patrimonio cinematográfico” (p. 248). A partir desse direcionamento, os arquivos fílmicos, que também podem ser denominados de cinematecas ou filmotecas, são espaços que carregam as funções de recolher, conservar, documentar e difundir as obras audiovisuais. Contudo, a grande maioria desses espaços está subordinada a instituições governamentais, não sendo comum a criação de cinematecas atreladas aos festivais de cinema.

Se não há a criação de cinematecas ou de algum acervo fílmico ligado aos festivais de cinema, percebe-se ainda que nos ambientes digitais as informações estão dispersas, sem qualquer categorização. Essa dispersão e falta de registro dificultam o mecanismo da coleta de dados, a possibilidade de reutilização/reelaboração/reciclagem/rememoração da informação e de uma nova aplicabilidade a ela. A grande maioria dos festivais de cinema - especialmente aqueles das regiões Norte e Nordeste do Brasil - possui presença na *web*, mas não disponibiliza dados referentes às edições anteriores, dificultando o resgate de conteúdo e registro da memória.

Neste artigo, a proposta é discutir, a partir de uma sistematização dos festivais de cinema que são realizados com alguma regularidade nas regiões Norte e Nordeste do Brasil, a preservação da memória e a difusão do conteúdo audiovisual para os utilizadores, considerando os ambientes digitais integrados (sites, páginas de Facebook, blogs etc.) a cada festival. Diante desse contexto, foi utilizada a netnografia, além de pesquisa bibliográfica, para subsidiar a análise dos ambientes digitais que hospedam as informações dos festivais de cinema, tendo em vista quatro categorias de análise: atualização de conteúdo, mecanismos de busca, tipos de interação e elementos de memória.

Ao todo, foram mapeados 66 festivais ou mostras de cinema nos nove estados do Nordeste e 12 eventos em 6 estados do Norte do Brasil, a partir da Agência Nacional do Cinema (ANCINE) e do Guia Kinoforum. Grande parte das plataformas digitais desses eventos possui informação fragmentada e frequente interrupção dos registros arquivados nesses ambientes.

2. A memória através das primeiras cinematecas

O reconhecimento do valor do conteúdo audiovisual, elemento que constitui a memória de uma sociedade, e a sua guarda em arquivos fílmicos são dinâmicas contemporâneas ao próprio surgimento do cinema. Boleslas Matuszewski, um cinegrafista polonês, empregado dos irmãos Lumière, propôs a criação do Depósito Cinematográfico Histórico, reconhecendo a importância de preservar o material filmado para a posteridade (Molinari Jr. & Mello, 2004).

Outras iniciativas ligadas à dimensão patrimonial do cinema se consolidaram durante a década de 1930, com o surgimento das primeiras cinematecas, instituições que salvaguardam a memória

audiovisual de seus espaços territoriais e que prezam pela sua preservação e difusão. Segundo Morettin (2014), Suécia (1933), Alemanha (1934), Inglaterra (1935), Estados Unidos (1935), Itália (1935), França (1936) e Rússia (1937) foram alguns dos países pioneiros na inauguração de cinematecas e centros de documentação audiovisual.

As mudanças em torno da preservação cinematográfica se acentuaram com a criação, em 1938, da Federação Internacional de Arquivos de Filmes (FIAF), que teve um papel fundamental na guarda exclusiva de películas e de materiais que gravitavam em torno do filme. Esse período marcou a função das cinematecas como instituições e a função do filme como patrimônio audiovisual.

No Brasil, no entanto, havia um descompasso entre o que era produzido e a noção de uma memória do cinema nacional. Como o cinema era visto como atividade marginal, antes da década de 1940 não havia uma conscientização em torno da salvaguarda da obra audiovisual, que também não constituía um tipo de patrimônio. Somente entre 1940 e 1960, Vinícius de Moraes, Adhemar Gonzaga, Paulo Emílio Salles Gomes, Alex Vianny tentaram resgatar, cada um a sua época, um histórico sobre as origens do cinema brasileiro (La Carreta, 2005).

Nesse contexto, a memória do cinema brasileiro se manteve, majoritariamente, através de iniciativas particulares, com a estruturação de acervos pessoais e relíquias de família. A Cinemateca Brasileira, por exemplo, hoje ligada ao Ministério da Cultura do Governo Federal, teve sua origem no Clube de Cinema de São Paulo, em 1940. O clube foi fundado por estudantes do curso de Filosofia da Universidade de São Paulo, entre eles Paulo Emílio Salles Gomes, Décio de Almeida Prado e Antonio Candido de Mello e Souza (La Carreta, 2005; Morettin, 2014). Mais tarde, o Clube de Cinema deu origem à Filмотeca do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP), que veio a se tornar Cinemateca Brasileira em 1956, com a separação do Museu de Arte Moderna (Butruce, 2003).

No entanto, sua história é marcada por dificuldades, por conta do período ditatorial vivido no Brasil, e sucessivas crises. Esses obstáculos impediram a constituição de um acervo mais robusto e mais representativo do que já havia sido produzido. Essa também foi a realidade da Cinemateca do Museu de Arte do Rio de Janeiro, que surgiu primeiramente como espaço de difusão, onde eram organizadas sessões de filmes.

Na história da preservação cinematográfica do Brasil, os maiores esforços em relação à implementação de políticas públicas para a salvaguarda do patrimônio audiovisual foram feitas nas últimas décadas. Por isso, é fundamental questionar o impacto desses eventos na concepção do cinema como patrimônio e do seu processo de preservação também digital. Nesse sentido, para Mattos e Leal (2009), a trajetória dos festivais de cinema está atrelada ao processo de criação das primeiras cinematecas e da valorização do cinema nacional.

Nos anos 2000, o crescimento do número de festivais de cinema foi bastante significativo. Na ocasião, apareceram diversos festivais que se destinavam a temáticas e formatos específicos, como cinema etnográfico, animação, direitos humanos, LGBT, entre outros.

Não há dúvidas de que a preservação da memória audiovisual é indispensável para o fortalecimento da pesquisa histórica, da catalogação e da difusão, de modo que as obras de um determinado tempo

e espaço possam sobreviver. Essa sobrevivência não diz respeito apenas à lógica material, com salvaguarda em acervos bem estruturados, mas ao acesso renovado, com um utilizador cada vez mais autônomo.

Pensar o filme e tudo o que está em volta dele como memória pressupõe políticas sólidas para a sua preservação e difusão. Nessa medida, os acervos físicos, colocados à disposição dos utilizadores, aumentam os desafios já enfrentados pelas cinematecas e pelas universidades. São desafios teóricos e práticos, que agora também migram para o ambiente digital.

3. Os festivais de cinema

Nas últimas décadas, os festivais de cinema tornaram-se espaços fundamentais para troca e difusão de obras fílmicas, em um circuito global cada vez mais integrado. Parte dessa integração está relacionada ao suporte das plataformas digitais, que viabilizam diversos processos, entre eles a submissão de um conteúdo audiovisual ou candidatura a um festival de cinema e, até mesmo, a apresentação de comunicações orais por cineastas, atores, produtores.

Segundo Rocha e Vaccarini (2015), a história desse circuito pode ser atribuída ao primeiro festival na cidade de Mônaco, em 1898, ainda que o registro oficial do primeiro festival regularizado tenha sido o Festival de Veneza. Esse festival, na década de 1930, se associou à propaganda turística, distanciando da proposta de um festival de cinema. Por conta disso, o Festival de Cannes surgiu a partir de uma oposição e protesto à mudança de postura do Festival de Veneza.

Nas temáticas para realização de festivais, muitos delimitam os conteúdos que podem participar, assim como a duração ou o ineditismo. Um caso de delimitação pela temática é o Festival de Cinema de Alter do Chão, que se dedica ao recebimento e exibição de filmes ligados aos vários olhares do povo de Alter do Chão, cidade pertencente ao estado do Pará, região Norte do Brasil. Os vídeos produzidos por essa população retratam a Amazônia contada por seu próprio povo, incluindo referências à própria Vila, seus costumes, cultura, culinária, crença, música, dança, hábitos, lendas, histórias, povo e sua terra.

No Brasil, a trajetória dos festivais de cinema está ligada ao processo de criação das primeiras cinematecas e acervos físicos, além da valorização do cinema nacional, que ocorreu durante a década de 1950. Desde então, seminários, simpósios e congressos de cinema brasileiro, de natureza institucional ou não, eram organizados, concentrando-se na região Sudeste do país.

Historicamente, o primeiro festival de cinema realizado no Brasil, e sobre o qual se tem registros, é o Festival Internacional de Cinema do Brasil, que não teve caráter competitivo e ocorreu na cidade de São Paulo, em 1954 (Rocha & Vaccarini, 2015). O objetivo do evento era promover cursos de formação e incentivar as discussões acerca do mercado audiovisual brasileiro. A década seguinte, no entanto, não foi muito frutífera, tendo-se registro de poucos festivais que se destacaram no cenário nacional, entre eles o Festival Brasileiro de Cinema Amador (com realização de seis edições) e o Festival do Cinema Brasileiro, em Brasília (Rocha & Vaccarini, 2015).

Já na década de 1970, outros festivais, em diferentes regiões brasileiras, anunciavam uma consolidação da produção audiovisual. Dentre eles, recebe destaque o *I Festival Guarnicê de Cinema e Vídeo*, considerado o quarto festival de cinema mais antigo do Brasil e que ainda hoje é realizado na cidade de São Luís, pelo Departamento de Assuntos Culturais da Universidade Federal do Maranhão (DAC/UFMA) (Lobo, 2018).

Atualmente, não há dúvida de que já existem muitos festivais nacionais e internacionais de cinema, realizados em várias regiões do país, assim como há inúmeros eventos que acontecem em outros continentes, compondo também as possibilidades de exibição de filmes brasileiros no exterior. No entanto, a partir de uma pesquisa no site da Agência Nacional do Cinema (ANCINE), órgão federal criado em 2001 pela Medida Provisória 2228-1, responsável pelo fomento, regulação e fiscalização do mercado do cinema e do audiovisual no Brasil, o segmento de mostras e festivais é consideravelmente mais expressivo na região Sudeste do país (e.g., **Figura 1. Mapa de mostras e festivais de cinema do Brasil/2019**).

Em muitas cidades brasileiras, especialmente aquelas que não possuem salas de cinema, as mostras e festivais são a primeira porta de entrada de uma obra audiovisual, além de serem os principais canais de difusão do trabalho de novos realizadores, que vão desde curtas-metragens até produções nacionais e estrangeiras não exibidas em circuito comercial.



Figura 1. Mapa de mostras e festivais de cinema do Brasil/2019. Fonte: ANCINE.

Assim como a quantidade de festivais de cinema aumentou, a produção cinematográfica brasileira também cresceu, fazendo com que a obra fílmica circule no campo mercadológico e cultural, em especial através dos festivais. Para Ribeiro (2002), os festivais de cinema são

“festa, pontos altos de manifestação ritual, encontro, celebração, recuperação da memória e da história do cinema, reunião da tribo (comunidade dos cineastas), espaço-tempo de iniciação, lugar ao debate e à reflexão, de expansão do interesse pelo cinema, de procura de novos públicos. Estendem-se para além das fronteiras do tempo de preparação e realização, do espaço localizado da sua área próxima

de influência. Repete-se ciclicamente gerindo as expectativas do público fiel ao acontecimento” (Ribeiro, 2002, p. 70).

Por serem espaços que favorecem a aproximação entre as pessoas, a troca de experiências e culturas, os festivais de cinema têm sido cada vez mais subsidiados pelo avanço tecnológico. Um movimento que tece identidades, com a criação de eventos que passam a fazer parte do calendário cultural das regiões onde ocorrem.

Os festivais de cinema permitem tanto um olhar específico quanto um olhar abrangente sobre a produção fílmica, a variação de temáticas, a riqueza cultural. Com efeito, o público tem acesso não somente ao entretenimento, mas à informação. É nessa perspectiva que se pode assumir que os festivais são plurais, pois propõem o acesso de filmes, a ações de formação, debates após as sessões, articulação política e dinâmica do mercado de filmes.

Submeter e exibir um filme em festivais de cinema, sejam eles nacionais ou internacionais, garante que a obra fílmica tenha vida longa e alcance o público para transmitir sua mensagem. A formação de plateias, o fomento de discussões, a instauração de rodas de negócios e a criação de novos modelos de exibição e salvaguarda são algumas das características que fazem dos festivais importantes aliados da cultura audiovisual.

4. A plataforma digital enquanto espaço de memória

A palavra *plataforma* pode assumir vários significados. Tecnicamente, ela pode ser parte de um processo operacional ou de um computador ou uma tecnologia fundamental para a base de um sistema de computador. Mas, quando acompanhada do termo *digital*, pode ser melhor entendida como:

“uma base tecnológica concebida e usada humana e socialmente para que produza, armazene, recupere, dissemine, comunique e transforme o fluxo informacional. A PD não se esgota, pois, num mero registro tecnológico, embora seja sinônimo ou equivalente ao sentido que se dá a um sistema informático, mas vai mais além, porque ganha sua plena inteligibilidade dentro do sistema de informação” (Passarelli et al., 2014, p. 116).

No entanto, para o uso corrente do termo no campo das Ciências da Comunicação e Informação (CCI), os mesmos autores propõem um conceito que corresponde a um “espaço de inscrição e transmissão da informação humana e social visível no écran do computador e gravada/inscrita no respectivo disco e memória, de forma que possa ser comunicada” (Passarelli et al., 2014, p. 116). Ou seja, é um espaço tecnológico onde há convergência de tecnologias e serviços, transformando-se em um instrumento de mediação infocomunicacional.

Por esse motivo e até a consolidação de um conceito mais social, as plataformas digitais surgem como uma projeção tecnológica para a inserção, produção e compartilhamento de conteúdo, diferentemente do que acontecia durante a vigência da *Web 1.0*. Elas emergem da própria primazia que os meios eletrônico e virtual possuem e da transversalidade que ocupam no dia a dia das pessoas.

Dentro de uma dimensão tecnológica, esses ambientes multimodais tornam-se ainda mais relevantes quando assumem a intermediação para o arquivamento, registro e preservação de informações, as quais, segundos depois, tornam-se memórias. Para Monteiro, Carelli e Pickler (2006):

“Os mecanismos de busca no ciberespaço têm grande importância [para a] memória, pois realizam ‘lembranças’ dos conteúdos que lá estão. Entretanto, eles não atuam na Internet ‘invisível’, onde grandes quantidades de dados não são acessíveis aos indivíduos. Para se ter uma ideia, o Google, hoje, é uma das maiores plataformas de processamento de dados do mundo, entretanto, seu objetivo é a busca e não a preservação dessa memória” (Monteiro et al., 2006, p. 11).

Ao longo da história, o registro informacional era feito (e ainda é) em suportes de variados tipos (pedra, pergaminho, papiro, papel, película, etc.), com técnicas de registro também variadas (pintura, impressão, gravação, fotografia, etc.). Além disso, muitas informações e histórias estavam resguardadas por uma suposta tradição oral de grupos sociais e sujeitos anônimos. Mas, com a utilização dos meios eletrônicos e digitais, percebeu-se “a independência ontológica da informação relativamente ao seu suporte material, tornando óbvia a facilidade de reprodução/cópia que as novas tecnologias da informação e da comunicação (TIC) potenciaram” (Passarelli et al., 2014, p. 93).

Ao contrário de outras políticas de preservação da memória, a disseminação dos conteúdos, que originariamente estava restrita aos suportes materiais, passa a ser tão ampla com as plataformas digitais, que extrapola as perspectivas de sua utilização. Ou seja, os documentos ou informações restritas ao passado ganham novas possibilidades de interpretação e, por vezes, redirecionam outros processos de interação com o próprio material revisitado e com a História.

Contudo, outras questões pertinentes estão vinculadas aos processos de reapropriação e rememoração, que se sobressaem diante da “facilidade” que os recursos tecnológicos oferecem. Para muitas instituições de memória, ainda que a digitalização e a virtualização de informações e documentos sejam uma abertura e garantia de novos acessos, todo esse procedimento exige investimento financeiro e trabalho a longo prazo.

Por isso, indubitavelmente, há a seleção daquilo que será digitalizado e do que não será, concretizando dois polos de força, através de uma reelaboração do que é descarte e preservação, e esquecimento e lembrança. Ainda assim, aquilo que é digitalizado e alojado em bases de dados cria uma nova mediação com a sociedade local e com utilizadores remotos, “deslocando do esquecimento séries de documentos e obras raras antes praticamente inacessíveis ao público em geral” (Tavares, 2012, p. 10).

Agora, aquilo que antes podia estar restrito a uma consulta direta e localizada, consegue estar disponível de qualquer parte do mundo, guardada à devida proporção. Essa questão, na perspectiva de Castells (2002), associa o local e o global e assume um caráter intemporal. Em outras palavras, é como se o tempo se esvaziasse e a noção de lugar perdesse a significação no sentido de “não” ser um espaço social estruturado por referências simbólicas, construídas historicamente. Ainda assim, não se pode afirmar que há a extinção de uma experiência local, mas a predominância de novas relações econômicas e sociais.

Mesmo sendo possível reconhecer que as noções de tempo e espaço se alteraram e estão em processo de transformação, o presente na contemporaneidade se nutre de práticas cotidianas cada vez mais estruturadas pelas relações mediadas por tecnologias de informação (Castells, 2002). Diante da tendência do arquivamento digital de documentos e informações, torna-se oportuna a construção

crítica do olhar sobre esse material, que guarda uma memória no presente e que se desloca de suportes tradicionais para conjuntos de dados sustentados em sistemas informacionais (Le Goff, 1990). A partir disso,

“Relembrando que a leitura que as sociedades fazem do passado se circunscreve ao processo constitutivo da memória socialmente produzida, compreende-se que os documentos depositados em lugares de memória¹ podem, em razão de demandas sociais ou coletivas, retornar a contextos e universos simbólicos do presente, mas reconfigurados em suas significações” (Tavares, 2012, p. 14).

Portanto, esses novos meios de preservação e interação, onde convergem várias mídias digitais que podem ser interligadas e elaboradas conjuntamente, configuram uma nova linguagem e um novo espaço de comunicação entre os utilizadores, e, porque não, uma nova relação com as suas memórias.

5. Procedimentos metodológicos

Ao observar o cenário cinematográfico e da produção audiovisual de alguns países lusófonos, incluindo Brasil e Portugal, especialmente no que diz respeito aos festivais de cinema, observa-se, a partir de um levantamento preliminar de dados, uma desorganização e a falta de informação registrada desses festivais em ambientes digitais. Neste artigo, contudo, será priorizada a investigação feita em ambientes digitais ligados aos festivais de cinema realizados nas regiões Norte e Nordeste do Brasil. Portanto, tem-se como argumento-chave para a documentação dessa informação e preservação da sua respetiva memória cultural o contributo das plataformas digitais.

Com efeito, tomando como ponto de partida a preservação e a gestão da informação de festivais de cinema, em particular daqueles realizados com certa regularidade nas regiões Norte e Nordeste do Brasil, este estudo possui abordagem qualitativa e assume uma tendência interdisciplinar, envolvendo as ciências humanas e sociais. Quanto aos fins, classifica-se como estudo exploratório. Quanto aos meios, envolve pesquisa bibliográfica e netnografia.

Para Kozinets (2014), a netnografia é uma ferramenta metodológica que amplia os recursos oferecidos pela etnografia tradicional e se centra nos objetos, fenômenos e culturas que emergem do ciberespaço, considerando o desenvolvimento e a apropriação social das TIC. Neste estudo, que teve início com a sistematização dos festivais de cinema que obedecem uma periodicidade de realização no eixo Norte e Nordeste do Brasil, buscou-se por uma análise netnográfica, que considera não apenas o conteúdo digital dos sites e perfis de Facebook dos respectivos festivais de cinema, mas, também, os elementos que compõem esses ambientes digitais.

Para tanto, considerando uma avaliação preliminar dos ambientes digitais onde os festivais de cinema estão hospedados, foram estruturadas quatro categorias de análise, entre elas: atualização de conteúdo, mecanismos de busca, tipos de interação e elementos de memória. Além disso, especifica-se o que há em comum entre esses ambientes e entre a gestão de informação dos festivais de cinema catalogados.

¹ Os lugares de memória seriam instituições arquivísticas, museus e bibliotecas.

6. Os festivais de cinema das regiões Norte e Nordeste do Brasil e seus processos de registo da informação

Nesta seção do trabalho tem lugar a análise netnográfica dos ambientes digitais dos festivais e mostras de cinema realizados nas regiões Norte e Nordeste do Brasil. Esses ambientes digitais dizem respeito a sites, blogs e redes sociais, especificamente perfis no Facebook dos referidos eventos em cinema. Tais dispositivos empregados no espaço virtual servem como apoio para o trabalho de divulgação analógica desses festivais e mostras e, no caso das redes sociais, completam com conteúdos audiovisuais outros materiais publicados em *homepage* ou blogosfera.

Na presente análise, busca-se identificar, a partir de quatro categorias - atualização de conteúdo, mecanismos de busca, tipos de interação e elementos de memória -, os elementos que compõem essa divulgação. Essas categorias foram definidas a partir do alinhamento com o corpus teórico e com os dados recolhidos durante o mapeamento dos eventos. Ao todo, foram mapeados 77 festivais ou mostras de cinema nas regiões Norte e Nordeste do Brasil, sendo que nos 9 estados do Nordeste estão cadastrados 66 festivais e nos 7 estados do Norte apenas 11 eventos. Os dados são da Agência Nacional do Cinema (ANCINE) e do Guia Kinoforum.

Quanto aos ambientes digitais vinculados os eventos de cinema, identificou-se que na Região Nordeste 77% festivais ou mostras possuem sites ou blogs, além de um perfil no Facebook. Quanto aos demais, 6% possuem somente site, 12% possuem somente perfis no Facebook e 3 não possuem nenhum ambiente digital cadastrado. Já na Região Norte, 63% festivais ou mostras possuem sites ou blogs, além de um perfil no Facebook; 27% possuem somente perfil no Facebook; e 9% não possuem nenhum ambiente digital cadastrado.

Em relação à primeira categoria de análise, denominada “atualização de conteúdo”, na Região Nordeste, 43% dos festivais ou mostras atualizam com frequência os seus sites e perfis no Facebook, enquanto 57% dos ambientes digitais não são atualizados. Por outro lado, na região Norte, 60% dos ambientes digitais são atualizados contra 40% que não são. Em ambas as regiões, a maior parte dos festivais ou mostras não atualiza seus ambientes digitais desde 2019. Esse dado pode estar relacionado às medidas sanitárias e restritivas de distanciamento social implementadas por conta da pandemia causada pelo vírus SARS-CoV-2, que obrigou o adiamento ou cancelamento de inúmeros eventos culturais, incluindo os festivais e mostras de cinema no Brasil.

Sobre a segunda categoria de análise, intitulada “mecanismos de busca”, todos os eventos com perfis nos Facebook possuem a lupa para a busca de conteúdo e fazem uso de hashtags. Nos sites, apenas dois festivais (um em cada região) possuem lupa para busca de conteúdo, além das seções que compõem esses ambientes, o que facilita a recuperação de determinada informação.

No que tange à terceira categoria de análise, que trata dos “tipos de interação”, todos os festivais e mostras com perfis no Facebook possuem recursos de reação aos posts, comentários e chat no Facebook. Os eventos que só possuem site disponibilizam apenas a seção “Fale conosco”, além de informação sobre correio eletrônico e, em alguns casos, contato telefônico.

Por fim, a última categoria, que corresponde aos “elementos de memória”, que tratam dos recursos utilizados para o arquivamento de conteúdo referente às edições anteriores dos festivais e mostras. Nesse sentido, os eventos presentes no Facebook mantêm em seus perfis o compartilhamento de conteúdo multimídia (texto, fotos, vídeos, páginas de eventos ou negócios e grupos temáticos), o qual complementa as informações publicadas em sites ou blogs. Já nos sites dos eventos da Região Nordeste, somente 25% deles possuem uma seção denominada “Edições anteriores” ou “Fotos”, na qual disponibilizam vídeos e fotos sobre edições passadas do festival ou mostra. Destes, 4 sites, apesar de manter a seção, não possui conteúdo disponibilizado.

Essas seções, por sua vez, representam um recurso importante por elaborar uma certa linha do tempo, oferecendo ao público e à organização do evento um recorte temporal dos trabalhos realizados anteriormente. Esse elemento serve, notoriamente, de arquivo digital para textos, fotos e vídeos acerca dos festivais e mostras de cinema.

De modo geral, o volume de informações, assim como o design gráfico desenvolvido no site ou blog dos festivais e mostras são, tendencialmente, mais qualitativos de acordo com o porte do evento. Nota-se que o armazenamento das informações em dispositivos digitais ocorreu de forma mais ordenada em cidades mais desenvolvidas, a exemplo de capitais - o que, entretanto, não as coloca em situação ideal no quesito da documentação e memória em meio digital. Esse é o caso dos festivais e mostras realizados em Recife/PE, Salvador/BA, São Luís/MA, Aracaju/SE e Fortaleza/CE.

Também foi observado poucos sites ou blogs listados no mapeamento feito oferecem a opção de uma versão do conteúdo em língua estrangeira. Mesmo alguns festivais, nomeadamente os internacionais, não têm tradução para outro idioma, como o *Festival Ibero-americano de cinema Cine Ceará*. Exceções surgem, entre os poucos exemplos disponíveis, no blog do *Bahia Independent Cinema Festival*, com versão em inglês, e no site do festival *Curta O Gênero*, disponível em inglês e espanhol.

As seções de informações contidas no *layout* dos sites ou blogs variam conforme o perfil do evento, mas alguns tópicos se repetem na maioria dos casos, como a rubrica “Apresentação”, que descreve o objetivo e as características do festival ou mostra de filmes realizado naquela localidade. Comumente, os sites e blogs listados no mapeamento apresentam lacunas na linearidade dos eventos arquivados. A descontinuidade temporal no registo online traz imprecisão do registo histórico desses eventos, apesar do esforço em conservar a memória dos mesmos.

Verifica-se que o conteúdo do site ou blog dos festivais da Região Nordeste não relacionam, de uma maneira geral ou direta, o evento com o local em que é realizado, sem apresentar os moradores e a história do lugar ao público, o qual vem de fora para participar do festival/mostra. Tal associação com o espaço físico e/ou histórico surge com mais frequência na Região Norte, com destaque para o site do *Festival Curta Bragança*, cuja seção “A cidade” apresenta Bragança em texto, com passagens importantes sobre a história do local e um vídeo complementar, e o *Festival de Cinema de Alter do Chão*, que paralelamente faz a promoção da cidade Alter do Chão como destino turístico. Ambos exibem os locais de realização do evento como atrativos naturais para o turismo ecológico.

Constata-se que um dos aspectos evidentes e que dificultam a consolidação dos festivais e mostras de filmes como aparato importante para a memória do cinema, na sua posição de patrimônio imaterial, é a descontinuidade na organização dos arquivos em torno desses eventos. A publicação em formato online, possibilitada pela internet e popularizada com o advento das redes sociais, auxilia a documentação de dados, que antes era feita por dispositivos em formato analógico. Porém, a digitalização adotada pelos eventos aqui pesquisados, verificada, sobretudo, pelo uso de sites, blogs e redes sociais, especificamente perfil de Facebook, revelam a quebra na linearidade com que os conteúdos são publicados, havendo, assim, frequente interrupção na sucessão das informações arquivadas em plataformas digitais.

Preponderantemente, não há o registro completo de todas as edições dos festivais ou mostras. Por outro lado, o conteúdo das edições que foram documentadas surgem em tópicos reduzidos, com informações fragmentadas, mas que poderiam ser desenvolvidas com o fim de elaborar uma linha constante de dados, com a construção de uma memória temporal, histórica e afetiva desses eventos.

7. Considerações finais

Os avanços tecnológicos observados nos últimos anos e o surgimento de novos papéis para os atores sociais, enquanto utilizadores do ciberespaço, promoveram novas perspectivas e abordagens no que tange ao campo da informação e da memória. Consequentemente, a abordagem em torno da organização da informação e da representação da memória, a partir das plataformas digitais, está relacionada a essas transformações sociais e tecnológicas, que atingem o conceito de presença, copresença e de contemporaneidade.

Como dito na introdução deste artigo, a dispersão e a falta de informação registrada sobre os festivais de cinema da região Norte e Nordeste do Brasil passaram a ser uma problemática que merecia um olhar mais aprofundado. Por meio de um levantamento prévio em torno dos festivais de cinema que ocorrem regularmente em cidades da região Norte e Nordeste do Brasil, bem como das categorias de análise elencadas, tem-se que a maioria possui presença online, ainda que rudimentar, e a intensa publicação em redes sociais indica que a importância dos meios virtuais já foi compreendida pelos utilizadores. Essas ferramentas estão sendo procuradas na estratégia de divulgação em massa dos festivais e mostras de filmes.

No entanto, os ambientes digitais analisados indicam que a informação lá registrada pode até ser considerada um tipo memória, em particular quando vista como marca de um determinado tempo-espaço, mas, a efemeridade desses ambientes *web*, já que muitos festivais não têm como mantê-los ativos, coloca essa informação como memória de passagem, pois, em algum momento, ela se perde.

Ainda assim, quando geridas com planejamento, as plataformas digitais, enquanto repositórios de informação e memória, trazem vantagens, entre elas:

- Possibilitam a reunião, em uma mesma interface, de vários recursos disponíveis de comunicação e interação;

- Tornam-se potenciais modelos que auxiliam na reflexão e interlocução entre os utilizadores e o seu presente/passado;

- Não substituem outros suportes de organização da informação e registro da memória, mas complementam e ressignificam os usos e consumos;

- Oferecem uma nova dimensão espacial ao conteúdo, pois, aquilo que antes podia estar restrito a uma consulta direta e localizada, consegue estar disponível de qualquer parte do mundo, guardada à devida proporção.

Investigar os ambientes digitais de festivais de cinema realizados nas regiões Norte e Nordeste do Brasil, por meio de sites, blogs e redes sociais a eles vinculados, representa em desafio metodológico, pois a carência de dados e, em alguns casos, a ausência total de fonte centralizada, com a disposição de informações online, demonstra que a oferta dos meios digitais ainda é subutilizada. Seus recursos são empregados de forma elementar pelos promotores dos festivais e mostras de cinema no Norte e Nordeste do país.

Recomenda-se, então, que uma medida eficiente seja investir na qualificação dos agentes que atuam diretamente na divulgação online. O resultado seria, conseqüentemente, o avanço na qualidade do conteúdo oferecido ao público e do material arquivado digitalmente para a posteridade.

Referências

- Butruce, D. (2003). Cineclubismo no Brasil: esboço de uma história. *Acervo*, 16(1), 117–124.
- Castells, M. (2002). *A sociedade em rede* (6th ed.). Paz e Terra.
- Kozinets, R. v. (2014). *Netnografia: realizando pesquisa etnográfica online*. Penso.
- la Carreta, M. L. da C. (2005). *Cinema: memória audiovisual do mundo*.
- Lagny, M. (1997). *Cine e historia: problemas y métodos en la investigación cinematográfica*. Bosch.
- le Goff, J. (1990). *História e Memória*. Editora da Unicamp.
- Lobo, J. (2018). *A preservação da memória cultural: prototipagem de uma plataforma digital colaborativa para o Festival Guarnicê de Cinema*.
- Mattos, T., & Leal, A. (2009). Festivais audiovisuais brasileiros: um diagnóstico do setor. In L. Calabre (Ed.), *Políticas culturais: reflexões e ações* (pp. 201–223). Itaú Cultural; Fundação Casa de Rui Barbosa.
- Matuszewski, B. (2004). Nasce uma ideia. *Recine - Revista Do Festival Internacional de Cinema de Arquivo*, 1, 12–13.
- Molinari Jr., C., & Mello, M. (2004). *RECINE - Revista do Festival Internacional de Cinema de Arquivo*.
- Monteiro, S., Carelli, A., & Pickler, M. E. (2006). Representação e memória no ciberespaço. *Ciência Da Informação*, 35(3), 115–123. <https://doi.org/10.1590/S0100-19652006000300011>
- Morettin, E. V. (2014). Acervos cinematográficos e pesquisa histórica: questões de método. *Esboços - Revista Do Programa de Pós-Graduação Em História Da UFSC*, 21(31), 50. <https://doi.org/10.5007/2175-7976.2014v21n31p50>
- Passarelli, B., Ribeiro, F., Oliveira, L., & Mealha, Ó. (2014). Identidade conceitual e cruzamentos disciplinares. In B. Passarelli, A. Malheiro, & F. Ramos (Eds.), *e-Infocomunicação: estratégias e aplicações* (pp. 79–121). Senac.
- Ribeiro, J. da S. (2002). *Passagem dos rituais de Festival do Filme Científico ao desenvolvimento da cultura científica, cinematográfica e tecnológica na escola*.
- Rocha, A. M., & Vaccarini, E. D. (2015). A difusão do cinema brasileiro e o Cine Festival Inconfidentes: o audiovisual verde amarelo conquistando o interior de Minas Gerais. *Experiência. Revista Científica de Extensão*, 1(1). <https://doi.org/10.5902/17982>
- Tavares, M. de F. D. (2012). Preservação digital: entre a memória e a história. *Ci. Inf.*, 41(1), 9–21.

Submitted: 1st May 2020.

Accepted: 10th July 2020.