

## O FORMATO “FESTIVAL” EM QUESTÃO

Tânia Leão<sup>1</sup>

**Resumo:** A década de 80 ficou marcada pela mundialização dos festivais de cinema e, no final do século XX, alguns investigadores iniciaram a discussão sobre a *saturação de festivais* no circuito mundial, apoiando-se em termos como “festivalomania”, “festivalização” ou “eventização” da oferta de cinema (Peranson 2009) (De Valck, Kredell e Loist 2016). Em Portugal – que vive em permanente *décalage* no que toca aos efeitos da globalização (Abreu e Mantecón 2013) – só agora começaram a ser discutidas as consequências perversas da institucionalização dos festivais de cinema. A urgência em encontrar fontes de financiamento e a ditadura imposta pela obrigação de uma excelente performance *numérica* (consubstanciada no número de sessões, de estreias, de espectadores, de convidados, etc.) leva alguns festivais de maiores dimensões, por opção ou necessidade, a trilharem percursos questionáveis. A exibição de filmes que constituam verdadeiras alternativas ao circuito de exibição comercial, por exemplo, nem sempre é acautelada. As sessões programadas em catadupa, que visam capitalizar o sentimento de urgência criado pela efemeridade do “evento”, criam lógicas de consumo insustentáveis. Por fim, ignora-se que a procura de bens culturais é sempre *limitadamente elástica* e tem vindo a sofrer alterações profundas nos modos de consumir. Tendo por base algumas pistas avançadas pelos estudos de casos que temos desenvolvido, nos últimos anos, em festivais internacionais portugueses, propomo-nos refletir sobre o real papel dos festivais de cinema na contemporaneidade.

**Palavras-chave:** sociologia da cultura; festivais de cinema; difusão cultural; economia cultural; descentralização cultural; ludificação da cultura.

**Contacto:** tania.l.leao@gmail.com

### Introdução

A reflexão que aqui trazemos é fruto de uma pesquisa de doutoramento em Sociologia, desenvolvida, nos últimos anos, nos festivais de cinema portugueses Curtas Vila do Conde e IndieLisboa. A pesquisa, comparada e realizada com o apoio da Fundação para a Ciência e Tecnologia, implicou o regresso aos certames em diferentes edições e assentou numa metodologia que procurava combinar técnicas extensivas e intensivas. Das várias abordagens possíveis, optámos por analisar *os públicos* dos festivais e o modo como estes se relacionam com as múltiplas dimensões

---

<sup>1</sup> Socióloga (FLUP, 2000). Mestre em Comunicação, Cultura e Tecnologias da Informação (ISCTE, 2006). Doutoranda em Cidades e Culturas Urbanas (CES/FEUC) e bolsista individual de doutoramento FCT. Investigadora no IS-UP.

Leão, Tânia. 2017. “O formato ‘festival’ em questão”. In *Atas do VII Encontro Anual da AIM*, editado por Ana Balona de Oliveira, Catarina Maia e Madalena Oliveira, 63-73. Lisboa: AIM. ISBN 978-989-98215-8-3

em jogo. Isto, partindo do pressuposto de que uma análise aprofundada dos públicos é indissociável das inúmeras implicações daquele formato específico.

A presente comunicação pretende, mais concretamente, aflorar o debate em torno do receio da crescente banalização e ludificação deste género de projetos, além dos riscos resultantes da sua progressiva sujeição a ditames político-económicos.

É sabido que o cinema é um domínio cultural particularmente sensível à inovação, permeável às transformações na esfera económica (Bertini 2008; Creton 2005; Ethis 2001, 2005) e à instituição de políticas públicas, nacionais e europeias (Silva 2003). É ainda um setor onde prolifera a “forma” festival, facto que se aplica à realidade internacional, mas também a Portugal.

A constatação do valor estratégico da cultura e da sua repercussão ao nível do desenvolvimento económico, da inovação e da coesão social, contribuiu para a crescente permeabilidade entre os universos da cultura e economia. A banalização do conceito de “economia cultural” – e, no caso do cinema, das noções de “cadeia de valor” ou “fileira” do cinema e audiovisual –, fizeram-se acompanhar de uma nova forma de olhar o setor.

Os festivais de cinema beneficiaram desta nova perceção da “cultura” (aqui entendida no seu sentido estrito), passando a ser encarados como iniciativas com potencial para gerarem ganhos de natureza económica, além de facilitarem a permuta cultural e a agitação criativa que o fenómeno da globalização veio acentuar. Firmou-se a crença de que, a médio ou longo prazo, os festivais poderiam revelar-se instrumentos valiosos para a dinamização da economia de um dado território, através, por exemplo, do incremento do turismo cultural a eles associado, ou do aumento de postos de trabalho direta ou indiretamente relacionados com os eventos, entre outros aspetos (De Valck, Kredell e Loist 2016).

A possibilidade de *descentralização* contida neste género de iniciativas, resultante da dinamização de cidades de menores dimensões ou de localidades rurais, tem sido outro fator a motivar o seu sucesso. Quando eficaz, a descentralização cultural pode permitir ganhos financeiros importantes para as regiões que acolhem os eventos, possibilitando uma transformação mais abrangente. Várias cidades, muitas de média dimensão, investiram em estratégias de regeneração urbana assentes na produção e difusão de *logos* ou de *imagens de marca* associadas aos festivais de cinema que organizam, tendo granjeado reconhecimento e atenção mediática (e.g. Cannes, Locarno, Veneza, Park City, entre outras) (Langer 2000).

Por outro lado, além do seu potencial económico e de descentralização cultural, é sabido que os festivais são eventos que, pela sua especificidade, marcam a vida das cidades. São momentos de exceção, singulares, que proporcionam episódios festivos e fraturam o ritmo normal do quotidiano. Tornam-se, por isso mesmo, expressões paradigmáticas das cidades que os acolhem, símbolos de cosmopolitismo e rituais urbanos contemporâneos, que recriam, a cada ano, a sua própria identidade no espaço-tempo de reencontro com os seus públicos (Fabiani e Ethis 2003; Gomes 2000; Leão 2007).

A partir do momento em que passaram a ser amplamente encarados como instrumentos político-económicos valiosos, os festivais de cinema multiplicaram-se. E foi quando se atingiu um estado de saturação que se levantaram as primeiras vozes críticas. Desde acusações de serem expressões de uma forma de ludificação da cultura, estandardizada, espetacular e de gratificação instantânea – como descreveu Ritzer (2000) – ao recurso a expressões como “festivalomania”, “festivalização” ou “eventização” da oferta de cinema (Peranson 2009) (De Valck, Kredell e Loist 2016), o facto é que os festivais de cinema, a sua missão e utilidade passaram a ser fervorosamente escrutinados e questionados, a começar pelos profissionais do setor.

### **Breves notas sobre o conceito de “festival”**

Os festivais de cinema integram o conjunto mais vasto composto pelas entidades promotoras de exibição de cinema não comercial. Trata-se de um tipo de exibição que compreende um leque muito heterogéneo de agentes culturais: entidades públicas, associações culturais, cineclubes, escolas e entidades sem fins lucrativos.

Estes agentes podem, ou não, ser beneficiários do apoio financeiro do Estado e visam a promoção dos diferentes géneros representativos da cultura cinematográfica global (e, em particular, da cinematografia nacional e europeia), em alternativa aos conteúdos divulgados pelo circuito de exibição comercial. E podem funcionar em qualquer ponto do território nacional, existindo uma prioridade óbvia para as zonas geográficas do país onde a oferta de cinema é escassa.

O seu papel seria – pelo menos, em teoria – o de preencher uma lacuna, numa lógica de *dupla reação*:

(i) reação à falta de estruturas de oferta de cinema, isto é, de equipamentos culturais apropriados para a exibição de cinema – salas de cinema tradicionais, cine-

estúdios, cineteatros e outros, que não estejam encerrados em grandes complexos multiplex – que se situem, preferencialmente, no interior do país;

(ii) e reação à escassez da oferta de conteúdos cinematográficos que funcionem como alternativa às grandes multinacionais de distribuição e exibição de cinema, os quais coexistem em regime de oligopólio e veiculam uma oferta tendencialmente estandardizada, globalizada e muito dominada pelo cinema comercial norte-americano.

Há, no entanto, uma questão que se impõe: qual será a diferença primordial entre os festivais de cinema e as restantes iniciativas de exibição que decorrem à margem do circuito comercial?

Para esta pergunta, não existe uma resposta simples. Os festivais de cinema são difíceis de delimitar teoricamente, como consequência da sua diversidade. São iniciativas que variam muito entre si, consoante fatores como a sua dimensão (pequena, média ou grande), o alcance (local, nacional ou internacional), o tipo de programação (generalista ou especializada), os espaços de exibição (tradicional, alternativos ou itinerantes), os dispositivos de projeção (tecnologias, formatos ou equipamentos utilizados), as entidades promotoras (entidades públicas ou associações sem fins lucrativos), o tipo de financiamento (público, público-privado), etc. (De Valck, Kredell e Loist 2016).

No entanto, é possível observar que os mesmos se distinguem dos demais eventos cinematográficos, como as mostras ou os ciclos de cinema, por apresentarem as seguintes características:

- (i) promoverem a exibição pública de cinema;
- (ii) terem a exibição pública de cinema como atividade principal;
- (iii) terem uma regularidade anual;
- (iv) estarem delimitados no espaço (circunscrição territorial) e no tempo (circunscrição temporal);
- (v) estarem assentes numa programação previamente definida;
- (vi) e terem, pelo menos, uma secção competitiva.

Os primeiros festivais nacionais terão coincidido com o esmorecimento do movimento cineclubista português (Monteiro 2000). Há memória de festivais de cinema realizados em Portugal desde meados da década de 60. Eram festivais nacionais ou internacionais de cinema amador, localizados em algumas das principais

idades do país, como Lisboa, Porto, Coimbra ou Guimarães (Cunha, 2012). É interessante verificar que a cidade de Lisboa conheceu festivais de cinema neste período, facto que só viria a repetir-se várias décadas mais tarde.

Todavia, o *processo de institucionalização dos festivais de cinema* dá-se apenas na primeira década do século XXI, com a entrada em vigor de uma regulamentação específica para este género de manifestações culturais. As mudanças legislativas impulsionaram a modernização e a profissionalização de muitas destas estruturas. Até então, as condições atrás enumeradas nem sempre se verificavam. Como consequência, é a partir desta altura que a capital se vê subitamente invadida por festivais de cinema.

Depois de 2010, são inúmeros os casos de novos festivais de cinema a surgir em Portugal. A maioria destes novos festivais não está contemplada nos dados oficiais disponibilizados pelo Instituto do Cinema e Audiovisual (ICA) porque não são apoiados pelo organismo público, e, quando assim é, o envio de informação por parte das estruturas é voluntário. Como não existem dados oficiais ou uma base de dados que colija esta informação, é difícil ter-se uma noção exata da quantidade de eventos a que nos referimos. No entanto, uma sua característica é dependerem muito da comunicação, pelo que uma simples pesquisa num motor de busca da internet nos permitirá ter uma ideia aproximada do peso que os eventos de cinema, a arrancar ou com poucas edições, assumem atualmente em território nacional (Barbosa 2015).

Este fenómeno confluiu com um outro: o da *deslocação do consumo de cinema para a esfera doméstica*. Ou seja, a proliferação de formatos e plataformas de distribuição e exibição de cinema, tem conduzido à crescente privatização do consumo cinematográfico. Porém, a transposição do consumo para a esfera domiciliar não significa que se veja menos cinema; apenas que se está a passar de um paradigma mais convencional dos modos de consumir cinema para um outro, cujo principal traço distintivo é a possibilidade de combinar diferentes modalidades de consumo. Ou seja, esta prática tende a ser cumulativa, a compreender múltiplos ecrãs (salas de cinema, televisão, computador ou outros) e diferentes formatos (cinema tradicional, cinema na televisão pública, em operadoras privadas de televisão, em DVD, Blu-Ray, *streaming*, *downloads* da internet, etc.), o que possibilita uma maior interatividade e a personalização dos consumos (Espanha 2007).

Com efeito, a nova conjuntura comporta um desafio gigantesco para os festivais de cinema contemporâneos: o de se manterem permanentemente *atualizados, relevantes e atrativos*.

### **Alguns paradoxos e constrangimentos contemporâneos do formato “festival de cinema”**

O cenário que aqui traçamos sucintamente tem levado os festivais de cinema, os seus promotores e entidades financiadoras a adotarem um conjunto de medidas que têm abalado profundamente o impacto destas estruturas. Destacaremos algumas delas neste subponto.

(i) *A concentração de festivais de cinema na região de Lisboa, após a viragem do século e, sobretudo, a partir de 2010*

Estas iniciativas têm vindo a perder um dos seus principais atrativos do ponto de vista do *justo* acesso ao consumo cultural. Ou seja, o potencial de descentralização na exibição de cinema alternativo, num país marcado por fortíssimas assimetrias, geográficas e culturais, tem vindo a desaparecer. Aliás, o próprio acesso às salas que exibem cinema comercial tem sido penalizado pela saída das grandes distribuidoras / exibidoras do interior do país (Abreu e Mantecón 2013). Logo, a concentração de festivais de cinema na capital e nos maiores centros urbanos do litoral do país (com o apoio financeiro do Estado), acaba por ser uma subversão da lógica democratizadora.

(ii) *Constrangimentos inerentes ao ato de programação dos festivais*

O papel dos programadores dos festivais de cinema enquanto mediadores culturais contemporâneos – os “novos intermediários culturais” ou “novos notáveis” pressentidos anos atrás (Bovone 2001) (Madeira 2002) – tem vindo a sedimentar-se. São eles que, eventualmente auxiliados por comités de seleção, efetuam a triagem da produção cinematográfica mais recente e que, ao fazê-lo, têm o poder simbólico (e efetivo) de decidir o percurso de um filme. Porém, como salienta Ruoff (2012), o ato de programar não deve ser reduzido a algo tão simples como um dado Comité de Seleção escolher os filmes que *deseja* mostrar a um público. Nos festivais – ou, pelo menos, nos festivais de maiores dimensões ou nos mais profissionais – os

programadores estão reféns de um conjunto de complexas negociações com realizadores, distribuidoras e mesmo outros festivais de cinema, para poderem assegurar os direitos às estreias de novos trabalhos. De resto, no caso dos festivais de média ou pequena dimensão, não são sequer os programadores os principais responsáveis pelas seleções que são realizadas, mas sim os agentes e os distribuidores dos filmes.

(iii) *A missão cultural dos festivais: qual é ela, afinal?*

Citando o crítico de cinema Augusto M. Seabra num artigo de opinião do jornal *Público*, importa perguntar se “os festivais existem por causa de filmes – para lhes dar oportunidade e visibilidade – ou se são os filmes o pretexto para servir os interesses de um festival?” (Seabra 2016). Esses interesses podem variar, dependendo do próprio festival de cinema, mas as estratégias utilizadas para os alcançar são semelhantes: (i) a “corrida” ao anúncio de antestreias (nomeadamente de obras com estreia prevista para o circuito comercial!), garantindo, desse modo, uma maior afluência de público e repercussão mediática; (ii) a programação de homenagens ou retrospectivas de autores que, embora quase sempre relevantes, são conhecidos do grande público; ou (iii) a ponte com a cultura popular, através do investimento noutros géneros artísticos (onde se destaca a *música*, com a súbita banalização dos filmes-concerto, por exemplo – sem que haja a garantia de que existe uma transferência dos públicos dessas sessões para as sessões de cinema propriamente ditas), etc. A esta evolução houve quem chamasse, pejorativamente, de “aburguesamento dos festivais de cinema” (De Valck, Kredell e Loist 2016).

(iv) *Obras que são privadas de ir ao encontro dos seus públicos*

A imposição, que existe nos festivais de maiores dimensões e com secções competitivas, para se programarem novos trabalhos e se descobrirem novos autores, acaba por levar a que, muitas vezes, obras recentes e de qualidade sejam preteridas pelo simples facto de já terem sido exibidas ou terem a sua estreia prevista noutros festivais nacionais. Esta opção tem como efeito privar os públicos do acesso a filmes importantes, cuja exibição (raramente comercializada), fica restringida ao circuito de



festivais internacionais, aos cineclubes ou a outras iniciativas pontuais, ou, ainda, a outros suportes (DVD, televisão, internet, entre outros).

(v) *Concentração, no tempo, de uma quantidade massiva de filmes e sessões*

Este é um dos traços identificativos de um festival de cinema. Um festival é uma celebração. Mas serve também para criar um sentimento de urgência nos espectadores (o do acontecimento, da experiência efémera e imperdível), indissociável do ambiente festivo. No entanto, a concentração da oferta em poucos dias cria constrangimentos aos públicos, sejam ele profissionais (jornalistas e críticos de cinema, programadores culturais e outros), públicos cinéfilos (que embarcam em consumos cumulativos, maratonas cansativas e desenfreadas, para nada perder de relevante) ou as restantes falanges dos públicos, mais generalistas, para os quais a multiplicação conduz à dispersão e a uma escolha que tende a ser angustiante, ou, então, pouco ou nada criteriosa e informada. Citando novamente Augusto M. Seabra, a propósito da retrospectiva sobre Godard no LEFFEST, composta por 60 filmes e que gerou tanto entusiasmo entre os fãs do realizador francês (e, claro, a desejável atenção mediática): “não perceberão esses fãs que 60 filmes em 10 dias se torna uma impossibilidade nos modos de ver e como tal um desperdício?” (Seabra 2016).

### **Festivais de cinema: que futuro?**

Em reação à “crise” do formato festival de cinema – por vezes, na sua sequência – têm sido erigidas outras iniciativas que visam colmatar algumas lacunas que atrás identificámos. É o caso do aumento da oferta de exibição regular de cinema, pela mão de diversas associações culturais sem fins lucrativos (as entidades que compõem a “Agenda de Cinema Independente no Porto” são disso exemplo); a reativação da atividade de cineclubes locais (como o Cineclube do Porto) e a manutenção do fulgor de outros cineclubes (o Cineclube de Joane ou o de Guimarães); a reabertura de salas de cinema históricas nas principais cidades do país (o caso do Cinema Ideal, em Lisboa, ou, mais recentemente, do Cinema Trindade, no Porto), o surgimento de iniciativas que, sem eliminarem por completo a vertente de evento cinematográfico, rejeitam liminarmente a competição e apostam na discussão alargada e multidisciplinar entre públicos generalistas, cinéfilos, estudantes e professores,



académicos, programadores, críticos e diferentes profissionais do setor do cinema, procurando recentrar a atenção nas obras cinematográficas e no debate em torno das mesmas (é o caso do Doc's Kingdom – Seminário Internacional de Cinema Documental, dos Encontros Cinematográficos do Fundão, ou do Close Up – Observatório de Cinema, realizado na Casa das Artes de Famalicão).

Não perfilhamos, de facto, de uma visão pessimista sobre o futuro dos festivais de cinema, embora consideremos que o formato deva ser pensado criticamente e atualizado. Tudo indica que os festivais de cinema não vão deixar de ser instituições basilares para a circulação e divulgação de cinematografias alternativas, representando as cinematografias nacionais, e substituindo-se ao Estado nessa função, como tem vindo a ser hábito. Irão, ainda, continuar a acumular capital simbólico, atuando como espaços de legitimação cultural que conferem *valor* aos filmes por si exibidos (ou seja, dificilmente deixarão de ser uma espécie de mercado ou indústria alternativa) (De Valck, Kredell e Loist 2016).

Creemos que é a coerência do projeto cultural e da sua *identidade* artística que pode ditar a respetiva longevidade. No caso dos festivais de cinema, é fundamental que a sétima arte seja a manifestação artística central, evitando-se dispersões desnecessárias (e redundantes, se atendermos à atual proliferação de eventos de toda a espécie) e investindo no afunilamento das atividades paralelas desenvolvidas, para que estas se emparelhem, de forma consistente, com a programação de cinema.

A fórmula para o sucesso do formato consistirá, assim, em não descuidar a programação de cinema, em ter um conhecimento aprofundado do público do certame e um conhecimento realista / fundamentado do seu público-alvo, em investir numa comunicação correta e eficaz do festival (tendo por base esse conhecimento do público) e em apostar na formação de novos públicos (de preferência, locais), através do investimento em ações educativas sistemáticas junto de jovens em idade escolar.

Donde, para rematar, defendemos que é fundamental uma tomada de posição em duas vertentes. É importante que, por um lado, os responsáveis pelos festivais não descurem o seu papel de divulgadores de qualidade, sendo, para isso, elementar que repensem a sua aproximação à feição *mainstream* da distribuição e exibição de cinema: o que mais não é do que a perversão completa do seu papel. E que, por outro lado, as instâncias do poder político, nacionais e supranacionais, respeitem e reconheçam a importância do trabalho executado pelos festivais de cinema, a sua

difícil autossustentabilidade, e os apoiem com base na pertinência dos projetos, restando, na medida do possível, critérios puramente quantitativos ou economicistas.

## BIBLIOGRAFIA

- Abreu, Paula; Mantecón, Ana R. 2013. “A Reorganização da Exibição Cinematográfica no México e em Portugal” in Fortuna, Carlos; Leite, Rogério P. (orgs.) *Diálogos Urbanos: Territórios, Culturas, Patrimónios*. Coimbra: Almedina, 201-231.
- Barbosa, Ana L. M. 2015 *Mapeamento e Caracterização dos Agentes Culturais de Exibição Não Comercial de Cinema em Portugal: Construção de um Dispositivo Metodológico*. Tese de mestrado em Sociologia. Faculdade de Letras da Universidade do Porto. <http://hdl.handle.net/10216/81527> [Consultado em 16/11/2016].
- Bertini, Alfredo. 2008. *Economia da Cultura. A indústria do entretenimento e o audiovisual no Brasil*. São Paulo: Editora Saraiva.
- Bovone, Laura. 2001. “Os Novos Intermediários Culturais – Considerações sobre a cultura pós-moderna” in Fortuna, Carlos (ed.) *Cidade, Cultura e Globalização*. Lisboa: Celta, 105-120.
- Creton, Laurent. 2005. *L'Économie du Cinéma*. Paris: Armand Colin.
- Cunha, Paulo. 2012. “Os festivais de cinema na internacionalização do Novo Cinema Português (1949-80)” in Lopes, Frederico (org.) *Cinema em Português – IV Jornadas*. Covilhã: LABCOM.IFP, 187-199. [http://www.labcom-ifp.ubi.pt/ficheiros/20120830-cinema\\_em\\_portugues\\_iv\\_jornadas\\_2011.pdf](http://www.labcom-ifp.ubi.pt/ficheiros/20120830-cinema_em_portugues_iv_jornadas_2011.pdf) [Consultado em 14/11/2016].
- De Valck, Marijke; Kredell, Brendan; Loist, Skadi (eds.). 2016. *Film Festivals: History, Theory, Method, Practice*. London, New York: Routledge
- Espanha, Rita. (coord.) 2007. “Cinema em Ecrãs Privados, Múltiplos e Personalizados. Transformação nos Consumos Cinematográficos”. *Research Report – OberCom*, <https://obercom.pt/cinema-em-ecras-privados-multiplos-e-personalizados-transformacao-nos-consumos-cinematograficos-dez2007/> [Consultado em 16/11/2016]
- Fabiani, Jean-Louis; Ethis, Emmanuel. 2003. “O Festival e a cidade: o exemplo de Avignon”. *Revista Crítica de Ciências Sociais*. 67. 7-30. [Consultado em 14/11/2016]
- Gomes, Rui T. (ed.); Lourenço, Vanda; Neves, João G. 2000. *Públicos do Festival de Almada*. Coleção OBS – Pesquisas 8. Lisboa: Observatório das Atividades Culturais.
- Madeira, Cláudia. 2002. *Novos Notáveis: Os Programadores Culturais*. Oeiras: Celta.
- Ethis, Emmanuel (ed.) 2005. *Sociologie du Cinéma et de Ses Publics*. Paris: Armand Colin.
- Ethis, Emmanuel (ed.) 2001. *Aux Marches du Palais – Le Festival de Cannes Sous le Regard des Sciences Sociales*. Paris: La Documentation Française.
- Ferreira, Claudino. 2004. “Grandes eventos e revitalização cultural das cidades. Um ensaio problematizante a propósito das experiências da Expo’98 e da Porto 2001” *Territórios de Turismo*. <http://www.ces.uc.pt/nucleos/neccurb/media/territoriosdoturismo.pdf>. [Consultado em 15/11/2016]

- Langer, Adam. 2000. *The film festival guide: for filmmakers, film buffs and industry professionals*. Chicago: Chicago Review Press.
- Natálio, Carlos. 2016. “Close Up ao Cinema em Famalicão”. *À Pala de Walsh*. <http://www.apaladewalsh.com/2016/10/close-up-ao-cinema-em-famalicao/>. [Consultado em 14/11/2016]
- Leão, Tânia. 2007. “O(s) Público(s) do Fantasporto: Perfis-tipo de Modalidades de Apropriação Ritualista do Festival Internacional de Cinema do Porto” *Trajectos*. 11, 31-44.
- Monteiro, Paulo Filipe. 2000. “Uma margem no centro: a arte e o poder do ‘novo cinema’” in Torgal, Luís R. (org.) *O Cinema sob o Olhar de Salazar*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- Peranson, Mark. 2009. “First you get the power, then you get the money: two models of film festivals” in Porton, Richard (ed.) *Dekalog 3: On Film Festivals*. London: Wallflower Press.
- Ritzer, George. 2000. *The McDonaldization of Society*. USA: New Century Edition.
- Ruoff, Jeffrey (Ed.) 2012. *Coming Soon To a Festival Near You: Programming Film Festivals*, Great Britain, St. Andrews Film Studies.
- Seabra, Augusto M. 2016. “Ética e festivais”. *Ípsilon* – Suplemento do jornal Público. 11 de Novembro de 2016.
- Silva, Augusto Santos. 2003. “Como classificar as políticas culturais? Uma nota de pesquisa”, in *OBS 12*. Lisboa: Observatório das Actividades Culturais, 10-20.
- Taillibert, Christel. 2009. *Tribulation Festivalières. Les festivals de cinema et audiovisuel en France*. Paris: L’Harmattan.
- Wong, Cindy H. 2011. *Film Festivals – Culture, People and Power on the Global Screen*. New Brunswick: Rutgers University Press.