

Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa
Departamento de Sociologia

O Fantástico e o(s) seu(s) público(s) –
O Festival Internacional de Cinema do Porto como Espaço
Multivocal

Tânia Sousa e Silva

Dissertação submetida como requisito parcial para obtenção do grau de:

Mestre em Comunicação, Cultura e Tecnologias da Informação

Orientador:

Professor Doutor António Firmino da Costa

Dezembro de 2006

Agradecimentos

Um trabalho desta natureza é sempre resultado de um esforço profundamente solitário. Ainda assim, sem a orientação e o apoio incondicional de várias pessoas, tal ambição não teria sido possível.

Gostaria de começar por agradecer ao meu orientador, o Professor António Firmino da Costa, pela paciência, perseverança e pelo entusiasmo demonstrados, ao evocar constantemente as potencialidades do projecto que tinha em mãos, por forma a tentar contrariar momentos de maior desalento. O meu muito sincero obrigado.

Ao Professor João Teixeira Lopes que, com imensa generosidade, forneceu pistas preciosas em momentos cruciais da dissertação.

À Professora Luísa Ferreira da Silva, que profundamente admiro, pela dedicação e amizade.

À direcção do Fantasporto, e em particular a Mário Dorminsky, pelo interesse demonstrado face ao trabalho proposto e por me ter concedido livre acesso a todos os momentos da 23ª Edição do Festival. Já no terreno, o apoio constantemente reiterado por vários elementos da organização do Festival – entre os quais me permito destacar Ivan Roberto, pelo genuíno empenho – foi decisivo. Da mesma forma, agradeço aos funcionários do Rivoli, que suportaram com bastante estoicismo a minha “intrusão”, as deambulações constantes pelo Teatro Municipal e as inquirições aturadas. Deixo, aqui, uma palavra especial de apreço a Pedro Caminha.

Gostaria de transmitir a minha gratidão a todos os espectadores da 23ª edição do Fantasporto que, de alguma forma, cruzaram os seus caminhos com o meu.

Agradeço ainda aos meus amigos, pelas constantes provas de afecto: Fátima, Sandra, Marta, Pedro, Ana, Gisela, André, Isabel, Rosa Maria, Fernando, Inês...

À minha família, em especial ao meu pai, mãe e irmão.

Ao Rui.

Vocês são a minha inspiração

Resumo:

A dinâmica entre a oferta e a procura de um bem cultural – o filme – no âmbito de um meso-evento como o Festival Internacional de Cinema do Porto, com mais de duas décadas de existência, conduziu-nos à reflexão sobre a forma como o Fantasporto, na qualidade de quadro de interação onde se jogam, em simultâneo, disposições, valores e identidades culturais, redes sociais diversas, simbolismos e práticas rituais, configura um modo de relação específico, complexo e não-linear entre os seus frequentadores e a oferta que divulga. Esta relação espelha-se nos traços, multivocais, que caracterizam os públicos que o frequentam. A familiarização com o Festival e com a sua oferta não passa apenas pela detenção de maiores ou menores recursos culturais ou cinéfilos (de disposições culturais específicas); pelo contrário, o grau de fidelidade ao Festival remete para um esquema de relação cultural fortemente partilhado, onde aspectos como a sociabilidade, a relação com o espaço, a posse de poder simbólico naquele contexto em particular, a dialogação corporal, simbólica e ritual, reconfiguram o próprio modo de percepção da experiência cultural e as modalidades de recepção dos bens fílmicos.

Palavras-chave: sociologia da cultura; sociologia do cinema; fenomenologia dos públicos; recepção cultural.

Abstract:

The dynamic between the offer and demand of a cultural asset – film – in the scope of a meso-event such as the Porto's International Film Festival (Fantasporto), existing for more than 2 decades, led us to reflect on the way Fantasporto could be an interaction frame where dispositions, values and cultural identities, diverse social networks, symbolisms and ritual practices, are simultaneously juggled, which configures a specific way of bounding, complex and non-linear between the movie goers and the cinematic offer. This relationship is mirrored in the traits, multivocal, that shape the attending audiences. Getting acquainted with the Festival and its offering, its not just about retaining major or minor cultural or cinematic resources (specific cultural dispositions); by the contrary, the level of loyalty to the Festival addresses us to a schema of strong shared cultural bound, where traits like sociability, liaising with the surrounding, the holding of a symbolic power in that particular context, the corporal dialog, symbolic and ritual, reconfigure the perception model of cultural experience and the modalities of receiving cinematic goods.

Keywords: sociology of culture; sociology of cinema; phenomenology of spectatorship; cultural reception.

Índice

Introdução	9
Capítulo I – Cultura e estrutura social: da visão mecanicista às novas perspectivas sobre a integração cultural	18
1. O confronto entre estrutura e indivíduo.....	18
2. O papel activo dos agentes e a procura de uma maior plasticidade teórica.....	26
Capítulo II – Os mundos da cultura	44
1. O alargamento do fenómeno cultural e a constatação de que “nem tudo é cultura”.....	44
2. Diluição das fronteiras erudito / massas / popular.....	50
2.1. Novas relações entre cultura e economia: efeitos da mercadorização cultural.....	57
2.2. Breve enquadramento da história do cinema.....	61
2.2.1. O fantástico.....	70
2.3. A performatização da vida quotidiana.....	71
2.4. A cultura em contexto de pós-modernidade.....	76
3. Dinâmicas e processos dialécticos na relação entre produção e recepção cultural.....	84
3.1. Algumas reflexões sobre a recepção cultural.....	89
Capítulo III – Sobre as práticas culturais	96
1. Assimetrias da condição contemporânea portuguesa.....	96
2. Os consumos culturais em Portugal.....	100
2.1. Ir ao cinema.....	107
2.2. Novas pistas para o estudo dos públicos.....	111
Capítulo IV – Componente Metodológica	120
1. Sobre a possibilidade de apreender uma realidade social em permanente mutação.....	120
1.1. Da construção teórica em ciências sociais.....	121
2. Pesquisa qualitativa: reflexões sobre o trabalho de campo.....	125
2.1. A “pesquisa de terreno” enquanto veículo de flexibilização.....	126
2.2. A investigadora no terreno – retrato na primeira pessoa.....	132

2.2.1. A observação participante.....	132
2.2.2. O diário de campo.....	135
2.2.3. A amostragem em “bola de neve”.....	137
2.2.4. As entrevistas não estruturadas.....	139
2.2.5. As entrevistas semi-directivas.....	141
2.2.6. A análise e tratamento das entrevistas.....	143
2.2.7. Uma tipologia qualitativa dos públicos.....	145
Capítulo V – Equação Porto / Fantas / Cinema.....	147
1. A cultura na cidade do Porto.....	147
2. O Fantas e o Porto – ecos do evento no estatuto da cidade.....	152
3. Evolução da filmografia do Fantas.....	155
4. Ritmos / cadências do Festival – a 23ª edição.....	171
4.1. O pré-Fantas.....	171
4.2. O Fantas.....	173
4.3. O pós-Fantas.....	179
4.4. Os ritmos (micro) da celebração.....	180
Capítulo VI – O Fantasporto: a trajectória serpenteante de um Festival de cinema português.....	182
1. Génese do Fantas, sua razão de ser: dar voz aos fundadores.....	182
2. A comunicação social e o papel dos novos intermediários culturais.....	191
3. As regras do “jogo”: entre o alargamento e a fidelização de públicos....	196
4. Opções de programação e de formação do(s) público(s).....	200
5. Estratégias de marketing cultural.....	209
6. O contexto: mudanças impostas pela alteração do espaço do Festival....	215
7. Do outro lado do espelho: a 23ª edição do Fantasporto na óptica do jornalismo cultural.....	219
7.1. A programação.....	223
7.2. Indefinição temática.....	225
7.3. Internacionalização.....	226
7.4. Problemas organizacionais.....	227
7.5. A Festa.....	228
7.6. O Baile dos vampiros.....	229
Capítulo VII – Os públicos do Fantasporto.....	231

1. Perfis dos públicos do Fantasporto.....	231
2. Modelos de relação com o Fantas: hábitos e motivações de frequência...	236
3. Quando o(s) público(s) conversam sobre a oferta.....	244
3.1. Mecanismos de selecção dos filmes.....	244
3.2. Olhar crítico sobre a programação.....	254
3.3. Posicionamento do(s) público(s) face à lógica heterónoma.....	266
3.4. Formação de públicos (ou públicos que se informam).....	270
4. Cinefilia (versus outras práticas culturais).....	273
4.1. O gosto: o “fantástico” e o “terror”.....	277
5. A simbologia do espaço.....	279
5.1. Auditório Nacional Carlos Alberto vs Rivoli.....	280
5.2. O(s) território(s) no Rivoli.....	288
6. As formas de apresentação na “cena” Fantasporto.....	290
6.1. Fazer da vida obra de arte.....	291
6.2. Intervenção no espaço: liberdade criativa.....	295
6.2. O Painel das bocas e os “No Sell Out” – retrato etnográfico.....	297
7. O Fantas e as redes sociais.....	307
7.1. Auto e hetero representação dos públicos do Fantas: critérios de consagração	312
8. Práticas de visionamento e a constatação da experiência fílmica.....	316
8.1. Em sala: contextos de recepção.....	317
8.1.1. O filme “mainstream”.....	318
8.1.2. O filme “de autor”.....	320
8.1.3. O filme “gore” e o “filme Z”.....	323
8.2. As múltiplas dimensões da experiência cinematográfica.....	327
9. Participação ritualizada.....	330
Conclusões.....	338

Bibliografia

1. Livros
2. Artigos
3. Outros documentos

Índice de gráficos

Gráfico 1 – Análise discursiva: a autonomia.....	189
Gráfico 2 – Análise discursiva: a heteronomia.....	190
Gráfico 3 – Número de artigos sobre o festival por jornal, no período em que decorreu o certame.....	220
Gráfico 4 – Género jornalístico dos artigos publicados.....	222

Índice de anexos

Anexo I – Esquemas metodológicos
Anexo II – Guiões das entrevistas
Anexo III – Entrevista exploratória
Anexo IV – Entrevistas no terreno
Anexo V – Entrevistas pós-Fantas

INTRODUÇÃO

O móbil da presente dissertação, ou seja, o fim último que norteou os diferentes momentos do processo de pesquisa, consistiu no estudo dos públicos do Festival Internacional de Cinema do Porto – o Fantasporto. O trabalho de campo desenvolvido privilegiou a 23ª edição¹ e a análise promovida foi, sempre que possível, uma análise *integrada*. Isto é, procurou-se aplicar um modelo analítico apto a ponderar a importância relativa do *contexto* que enformou o evento e que, necessariamente, concorreu para o transformar num momento particular de fruição cultural. A crescente institucionalização do Fantasporto, espelhada no crescente número de participantes, de espaços de exibição, de presenças internacionais e de referências mediáticas, assim como na aposta numa divulgação extra-fronteiras, revestem-no de um interesse analítico irrefragável. Logo à partida, um Festival afigura-se como um objecto de estudo complexo – sobretudo aqueles que, como o Fantasporto, perduram no tempo e, como tal, vão somando alguma riqueza histórica – e imbuído de especificidades próprias. É o caso, por exemplo, da condição de *excepção* (de raridade) que lhe está subjacente, uma vez que se trata de um “momento especial, festivo, que irrompe ou interrompe o devir habitual do quotidiano”²; e, simultaneamente, pelo facto de ser um evento *renovável*, pois “repete-se ciclicamente e vai-se reconfigurando à medida que se vai repetindo”³, redefinindo estratégias ou, muito simplesmente, adaptando-se a novas realidades.

O estudo dos públicos não se esgota, a nosso ver, na observação dos contextos aliados à procura (ou seja, dos diferentes perfis sociológicos, explicativos de práticas diversificadas de recepção/consumo). Não se pretende com isso afirmar, porém, que não seja fundamental ter em consideração a forma como públicos heterogéneos incorporam essas mesmas diferenças e as reproduzem, ao se envolverem em processos de descodificação e reinterpretação das obras culturais. Mas sim que a problemática do consumo ou recepção cultural é inseparável de uma outra problemática: a da produção e distribuição das obras. Quando se pensa no que influencia a “extensão e retracção da procura”, não podemos ignorar que “para essas variações concorre também a natureza da própria oferta e sobretudo os efeitos de concorrência entre diferentes tipos de oferta

¹ A 23ª edição decorreu entre 17 de Fevereiro e 3 de Março de 2003.

² Rui Telmo Gomes (coord.), Vanda Lourenço; João Gaspar das Neves, *Públicos do Festival de Almada*, Coleção OBS – Pesquisas nº 8, Observatório das Actividades Culturais, Lisboa, 2000, p. 9.

³ *Idem*.

no interior do ‘mercado da cultura’⁴. Ou seja, torna-se imperativo ponderar, em paralelo, a forma como as estruturas e as lógicas inerentes à oferta interferem na construção social do gosto.

Assim, ao longo deste trabalho, e para evitar incorrer numa abordagem segmentada (e, desde logo, empobrecida) do objecto, procurou-se integrar e articular os dois vectores de análise referidos: a dimensão da *oferta* cultural – atentando nas lógicas de produção/programação – e a dimensão da *procura* e da *recepção* culturais – equacionando os factores que concorrem para modalidades de recepção eventualmente diferenciadas. Apostou-se, desde o início, numa perspectiva integradora, na linha do que já fora defendido por outros investigadores sociais no momento em que se confrontaram com a necessidade de se debruçarem sobre fenómenos culturais. É o caso de Paula Abreu, que antes de discorrer sobre o universo das práticas e consumos musicais esclarece: “Sem abordagens que dêem conta das referências aos regimes de recepção e uso dos bens e serviços culturais e com alguma dificuldade em articular a relação entre a procura e a oferta cultural, torna-se difícil explorar algumas questões que reflectem perplexidades (...) perante o significado dessas mesmas configurações e a sua relevância para a organização de diferentes esferas de produção cultural”⁵. Num esforço para incorporar aspectos mais complexos associados à dimensão simbólica dos fenómenos culturais, ao longo do percurso que agora expomos procurou-se caminhar no sentido de se ultrapassarem tais fragilidades.

Assim, o objectivo principal da pesquisa empreendida passou pela necessidade de se investir num olhar multifacetado, plural, necessariamente complexo, dos públicos que afluíram à 23ª edição do certame. A referida edição teve a duração de duas semanas e subdividiu-se em três momentos ou cadências distintos: o pré-Fantasporto, fase introdutória do Festival, onde se exibiu um cartaz constituído por filmes ainda não a concurso; o Fantasporto propriamente dito, momento em que se mostraram as películas em competição; e, por fim, o pós-Fantasporto, em que se retomaram alguns dos filmes exibidos durante a competição, com base nos resultados da fase competitiva, isto é, das diferentes categorias em que aqueles saíram vencedores. Considerou-se ainda, embora apenas como uma extensão do foco central da pesquisa, o “Baile dos Vampiros”, festa

⁴ Idalina Conde, “Percepção Estética e Públicos da Cultura: perplexidade e redundância” in Idalina Conde (coord.), *Percepção Estética e Públicos da Cultura*, Lisboa, Acarte/Fundação Calouste Gulbenkian, 1992, p. 151.

⁵ Paula Abreu, “Práticas e consumos de música(s): ilustrações sobre alguns novos contextos da prática cultural” in *Revista Crítica de Ciências Sociais*, n.º 56, 2000, p. 128.

de encerramento do Festival que celebra o evento mas, simultaneamente, ultrapassa o seu universo, na medida em que já integra outras formas culturais (concertos de música rock, *sets* de DJ's, etc.).

Ao longo das duas semanas de duração, o Fantasporto concentrou um número considerável de exibições fílmicas, dispersas por diferentes salas/ recintos da cidade do Porto: o Rivoli, o Auditório do Instituto Francês e as salas do AMC, *multiplex* situado numa área comercial de Vila Nova de Gaia, o Arrábida Shopping. Para efeitos de pesquisa, optámos por circunscrever a análise ao Rivoli, na medida em que é esse o actual “palco principal” do Fantasporto, onde tudo acontece, onde estão sediadas a organização e a direcção do Festival, revestindo-se, por isso mesmo, de uma dimensão singular, à partida diferenciada dos restantes espaços, menos implicados na estrutura global do certame e, desde logo, mais impessoais.

Como já se referiu, atribuiu-se uma particular atenção à evolução do Fantasporto e à forma como se efectivou o seu alargamento e progressiva institucionalização. Este fenómeno traduziu-se: na maior afluência de públicos; na dispersão por outras salas da cidade (que não foram sempre as mesmas durante o percurso do Festival, começando pelas salas de cinema tradicionais e culminando com a integração de salas *multiplex*, expoente máximo de difusão dos produtos da actual indústria cinematográfica); na aposta crescente na internacionalização do certame, através da presença de convidados estrangeiros, jornalistas e autores/ realizadores, alguns de renome internacional; na sua integração nos roteiros culturais da cidade e na apropriação, por parte da cidade e dos seus habitantes, do evento e da sua imagem, na qualidade de objecto de participação local e de “símbolo” da Invicta.

A par das transformações ocorridas com a institucionalização do Festival, procuraram-se detectar as especificidades que uma tal trajectória imprimiu nas diferentes franjas dos seus públicos-alvo, na medida em que, tratando-se de um evento cultural regular, espaço-temporalmente delimitado e com mais de duas décadas de existência, estariam criadas as condições para uma dinâmica que incluísse, simultaneamente, a manutenção de uma falange de apoio habitual, fidelizada e, por outro lado, a progressiva integração de novas franjas de públicos, com vista à sua (necessária) renovação. Nesse sentido, para perceber as variações da relação do público com o Festival, procuraram-se tendências diferenciadas ao nível, por exemplo, das modalidades de ingresso no Fantasporto, traduzidas no acesso a convites ou na aquisição de passes de participante, que difeririam da aquisição, esporádica, de bilhetes.

Ao mesmo tempo, procurou-se saber o modo como o Fantasporto se deu a conhecer aos seus públicos, analisando as modalidades de circulação de informação sobre o certame (se mais formal, através de suportes de divulgação oficiais, institucionais ou mediáticos, ou se sobretudo informal, assente na circulação de informação casual, no “passar de palavra” entre diferentes segmentos da população). Atentou-se, igualmente, nas modalidades de acompanhamento ao Festival, por forma a compreender se este seria um evento cultural vivido sobretudo de forma solitária ou atomizada, ou se, pelo contrário, seria encarado como uma participação cultural socialmente partilhada, privilegiando a constituição de redes sociais mais ou menos alargadas.

O conjunto destes aspectos concorre para a configuração do tipo de adesão ao Festival, traduzida em índices de maior ou menor fidelização. O factor “fidelização” esteve, aliás, presente de forma transversal na leitura que se fez da participação dos diferentes públicos do Festival, de maneira a tornar inteligíveis os *modos de relação dos públicos com o Fantasporto*, traduzidos em modalidades de aproximação diversas à oferta e à própria vivência simbólica, ritualizada, do evento. Os moldes em que é apreendida a condição *singular* do Festival implica, pois, um enquadramento inicial de considerável importância pelo seu enorme potencial explicativo, porquanto passível de esclarecer muitos dos fenómenos capturados.

Desenvolveu-se, assim, uma proposta teórico-metodológica de análise assente em três eixos orientadores:

a) Em primeiro lugar, fez-se uma abordagem ao Festival enquanto evento cultural que consubstancia uma oferta específica. Neste âmbito, meditou-se sobre a forma como as entidades organizadoras do Fantasporto (os elementos que detêm o poder de decisão) definem e planificam as lógicas programativas, optando pela difusão de determinadas expressões culturais, sob a forma de bens específicos – os filmes. A partir, por um lado, da análise objectiva da evolução da programação e, por outro, dos discursos simbolicamente produzidos pelos agentes sociais responsáveis pela oferta (contrapondo, a estes, o posicionamento da crítica especializada), procurou-se averiguar as estratégias desenvolvidas pelos agentes culturais em acção, nomeadamente com vista à manutenção dos públicos fidelizados e/ou à formação de novos públicos. Escrutinaram-se, ainda, os critérios que sustentam as opções inerentes à programação. Para tal, procurou-se saber se o programa do Fantasporto aposta, actualmente, na diversificação dos conteúdos das projecções, aproximando-se de uma lógica mais comercial, mais *mainstream*, comum aos circuitos dos festivais generalistas europeus

(num tipo, concreto, de democratização cultural) ou se, por outro lado (ou em paralelo), atento à formação de públicos para o cinema, democratiza o acesso a filmes de cariz mais “erudito”, que dificilmente seriam apresentados no circuito comercial, possibilitando, desse modo, o contacto com códigos complexos e que *a priori* requerem capacidades interpretativas mais elaboradas. Atentou-se, por fim, no tipo de estratégias utilizadas para promover o Festival: publicidade, marketing, promoção de eventos paralelos ao certame, instrumentalização da cobertura mediática, etc. Todas estas opções são analisadas atendendo à complexidade dos discursos simbólicos que as envolvem.

b) Numa outra dimensão, analisou-se o Festival enquanto evento cultural que configura uma procura particular, embora necessariamente diversificada. Pareceu-nos importante, a este nível, estarmos atentos a algumas das mais importantes características sociográficas dos públicos do Fantasporto (muito embora o objectivo não passasse pelo seu registo quantitativo, sistemático), bem como para a necessidade de os posicionar enquanto públicos da cultura, sem descurar uma eventual *dupla condição* na qualidade de públicos de cinema/ públicos de Festival (indagando, nesse sentido, sobre o consumo de cinema fora do espaço-tempo do Festival). Em seguida, procurou-se dissecar mais atentamente as especificidades das práticas relativas a este evento em concreto, inquirindo sobre as preferências e os factores de avaliação mais relevantes, referidos pelos públicos, no que concerte à oferta fílmica e ao acontecimento, em geral. A partir da análise do grau de fidelização ao evento, perscrutou-se a natureza da visita ao Festival (acto anónimo/ solitário ou, antes, fortemente partilhado), a forma como é utilizado e apropriado o espaço e o tipo de consumo realizado no decurso do evento (se é um consumo selectivo, criterioso, ou antes um consumo compulsivo, dominado pela lógica do “não se pode perder nada”). Fez-se um balanço sobre a forma como as estratégias e orientações promovidas pelos agentes culturais ligados à oferta são apropriadas pelos diferentes públicos, atentando na possibilidade do alargamento a outros sectores da oferta, porventura mais comerciais, poder alterar os perfis de públicos do Festival – apelando mais aos que detenham menores recursos cinéfilos e, por outro lado, afrouxando o grau de fidelização dos que possuem maiores competências. Procuraram-se, ainda, identificar nos diferentes segmentos dos públicos do Fantasporto discursos distintivos, reveladores de eventuais estratégias de demarcação social, que identifiquem um posicionamento específico no campo cultural mais vasto e/ou naquela manifestação cultural em particular. E, por fim, analisou-se a forma como as

características da oferta cultural, aliadas a um contexto espaço-temporal circunscrito, revertem em modalidades de recepção específicas dos bens fílmicos, por parte dos públicos do Festival.

c) Estas duas dimensões foram sempre analisadas por referência a uma terceira: as características do *contexto* do evento, que necessariamente enquadram oferta e procura. Para tal, observou-se o modo como o contexto do Festival enforma, por um lado, as estratégias delineadas pela oferta e, por outro, as vivências e as experiências individuais, ou em grupo, dos participantes. Enxerga-se o Festival como fazendo parte do roteiro cultural de uma cidade, podendo, por isso, ser associado a formas de participação local. E, por outro lado, como abarcando um equipamento cultural específico, sendo que o *lugar* é fundamental para a constituição da experiência de participação no evento. Analisam-se, nessa medida, os possíveis usos diferenciados do espaço. E equacionam-se, ainda, os efeitos da circunscrição temporal do evento – evento regular, mas excepcional, raro, festivo, ritual – na criação de esquemas interaccionais específicos, que afectem a própria participação no certame.

Para a articulação destes eixos orientadores consideraram-se os discursos (as formas de atribuição de sentido, verbalizadas ou corporalizadas, veiculadas por “posturas” e “impressões”), simbolicamente produzidos pelos elementos representativos das dimensões da oferta e da procura. E avaliaram-se, com particular acuidade, os discursos dos públicos do Fantasporto, individual e colectivamente considerados, com vista a traçar *perfis de espectadores* que construam, de modo heterogéneo, a sua experiência particular com o Festival, bem como com a oferta veiculada pelo Festival

Em suma, o objectivo da pesquisa ancora-se numa tentativa de intelecção do modo como se entrecruzam as dimensões da oferta e da procura no Fantasporto, procurando detectar pontos de aproximação e/ou de afastamento entre uma e outra. Isto é, tentando apurar eventuais práticas ou discursos que evidenciem estratégias conscientes de alargamento/formação dos públicos e analisando a forma como estas são interpretadas e integradas pelos mesmos. Tudo isto, considerando a dimensão contextual, simbólica e potencialmente ritual do Festival, e a forma como a mesma é gerida pela oferta e, simultaneamente, apropriada pelos públicos.

A importância do simbólico e do trabalho de mediação dialéctica exercido pelo simbólico nos processos de mudança social – na medida em que é capaz de transformar os campos que coloca em interacção – é, aliás, um pressuposto fundamental, explorado ao longo da pesquisa. Por exemplo, pensar-se no simbolismo associado à história do

Festival implica ter consciência de que aquilo que o Fantasporto é hoje, inclui tudo o que já foi, no passado, e que isso tem efeitos na construção da oferta (nas lógicas actuais, nos objectivos e desejos futuros) e na modelização da procura (necessidade de adaptação e de integração das mudanças, por um lado, abraçar a novidade, por outro).

Analisar discursos, acções, estilos, posturas, é um processo imbuído de uma ordem simbólica que é discursivamente e/ou corporalmente transmitida e reproduzida. O simbólico, enquanto objecto de análise, é esconso, escorregadio, difuso, aparentemente ausente. Mas as linguagens verbais/ corporais são sempre um conjunto de representações através das quais o simbólico se manifesta, por via dos processos de atribuição de sentido.

A apresentação dos resultados da pesquisa procurou respeitar, com o máximo de rigor possível, o fio condutor que guiou os diferentes passos da investigação. No Capítulo I é delineado o trajecto teórico, evolutivo, das concepções sociológicas que articulam as dimensões da “cultura” e da “estrutura social”. Partindo de visões históricas mais rígidas, que alimentaram a instituição de dicotomias restritivas, como as que separam “sujeito” de “objecto”, “indivíduo” de “colectivo”, “ideal” de “material”, etc., contrapuseram-se outras perspectivas, recentes, capazes de integrar de forma mais harmoniosa as duas dimensões. Mais do que apresentar críticas alongadas às diferentes obras e autores, procurou-se ilustrar as diferentes abordagens, colocando-as em confronto e seleccionando, no decurso da exposição, os contributos mais significativos para análises a realizar no âmbito da sociologia da cultura. Procurou-se, dessa forma, promover uma postura onde se considere que a cultura, o simbólico (e a prática da cultura), se é animada por uma relativa autonomia, pela capacidade de (re)apropriação activa por parte dos sujeitos, não deixa de ser sensível a constrangimentos de ordem social e estrutural. Da tríade fundadora composta por Marx, Weber e Durkheim, às posturas mais recentes de Berger e Luckmann, Bourdieu, Giddens, Lahire, culminando na conceptualização teórico-metodológica de Firmino da Costa sobre os *quadros de interacção*, traça-se um caminho teórico em direcção ao que, ao nível do nosso objecto de estudo, poderá permitir uma abordagem enriquecedora. A discussão teórica é prolongada no Capítulo II, onde se expõem as novas tendências dos mundos da cultura, permeáveis às rápidas mutações observadas no mundo contemporâneo. Questões como a necessidade de repensar a tricotomia entre cultura erudita/ cultura popular/ cultura de massas, a crescente influência do económico na esfera cultural ou a propensão para a

estilização da vida quotidiana (a arte que “contagia” o quotidiano), através de manifestações de performatização individual, são, aí, abordadas. Deita-se um olhar, ainda, ao modo como evoluiu a história do cinema – cinema como arte, assente em critérios artísticos e autorais *versus* cinema enquanto indústria, movido por interesses de ordem comercial, económica. É também neste capítulo que são expostos os moldes, dialécticos, de relação entre produção e recepção cultural, bem como algumas reflexões sobre os processos de recepção cultural.

De seguida, analisa-se o modo como as mudanças ocorridas a nível social e económico, em contexto português, se espelham na prática da cultura no território nacional. As evoluções ocorridas no âmbito das práticas culturais em geral, e da prática do cinema em particular, no quadro específico – irregular – da condição contemporânea portuguesa, são aqui traçadas (Capítulo III). E, já que estamos a falar sobre práticas culturais e sobre públicos para a cultura, deixam-se alguns apontamentos teóricos sobre a problematização do conceito de “públicos” e apontam-se para novas direcções (ou, antes, para necessidades emergentes de uma sociologia dos públicos) no sentido de os estudar.

Segue-se o capítulo metodológico (Capítulo IV) no qual se reflecte sobre os fundamentos epistemológicos e os procedimentos de ordem metodológica que acompanham esta pesquisa. Aqui são descritos e discutidos os métodos e as técnicas de observação empírica utilizados, de pendor qualitativo. E cogita-se sobre as virtualidades e limitações do método de pesquisa de terreno, bem como sobre a sua aplicabilidade ao objecto em análise.

Nos restantes capítulos (do V ao VII) são apresentados os resultados da pesquisa. A apresentação e discussão dos resultados obtidos assenta num vai-e-vem contínuo entre empiria e teoria, onde se complementam momentos mais descritivos, ilustrados, de forma sustentada, por notas do diário de campo e excertos de entrevistas, com achegas teóricas, que visam a compreensão e o esclarecimento dos fenómenos observados. A natureza do objecto de estudo, a sua riqueza em simbolismos, sentidos e disposições, impeliu à exposição (por vezes, admite-se, à sobreexposição...) dos discursos individualmente produzidos, pela sua fertilidade descritiva.

Nos capítulos V e VI analisam-se, sobretudo, dimensões associadas à esfera da oferta. O capítulo V procura problematizar a natureza da relação entre o Porto, cidade com um projecto cultural específico, e o Fantasporto, meso-evento representativo dessa mesma cidade. A análise que aqui se empreende é atravessada pelo enfoque atribuído ao

cinema, na forma como, por um lado, a cidade acolhe (e acolheu, no passado), a sétima arte, e como, por outro, o Fantasporto a tem difundido ao longo de mais de duas décadas de existência. Termina-se o capítulo com a exposição da incursão da investigadora pelo Fantasporto, captando os seus ritmos celebrativos e o pulsar do evento, dentro e fora do Rivoli. O capítulo VI, por sua vez, explora a forma como os responsáveis máximos do Fantasporto constróem as suas representações sobre o Festival, no que diz respeito ao projecto que o tem orientado, à institucionalização do Festival, às linhas de programação e aos objectivos de formação de públicos, de alargamento e de fidelização, bem como no que concerne à abertura aos media e às estratégias de marketing cultural, passando pelo enquadramento do Festival nos equipamentos culturais com os quais o evento se tem “confundido”. Conclui-se o capítulo com a ilustração da forma como própria imprensa escrita abordou a 23ª edição.

O capítulo V centra-se nos públicos da 23ª edição do Fantasporto. Aqui, começam-se por traçar perfis do público e, partindo deste instrumento de análise, procuram-se detectar modos heterogéneos, plurívocos e multivocais de relação com o Festival. Exploram-se as modalidades de aproximação ao certame, que se consubstanciam em posturas múltiplas em termos de fidelização. A partir da análise das produções discursivas dos participantes e da observação, metodologicamente controlada, dos seus quotidianos no Fantasporto, exploram-se questões como as representações sobre o Festival, a sua programação e públicos, os múltiplos usos dos tempos e dos espaços, as formas de (re)criação da experiência a partir das redes de sociabilidade, as culturas, as identidades específicas do Festival, as assimetrias no acesso aos recursos e a capitais em circulação naquele espaço-tempo, as lógicas diversas de adesão, resistência, adaptação, ou de procura de um *status* legitimado pelas circunstâncias especiais do evento. Faz-se ainda uma incursão pelas modalidades, complexas, cultural, social e contextualmente condicionadas, de recepção de obras fílmicas, também elas heterogéneas ao nível da forma e do conteúdo. Este esforço analítico é, em todos os momentos, atravessado pela constatação de se estar perante um acontecimento fortemente ritualizado, situação que, se inclui algumas das participações, passa quase incólume por outras.

Finalmente, nas conclusões, procurou-se retomar as hipóteses teóricas avançadas no início da pesquisa, com vista ao seu reequacionamento, com base na informação produzida no terreno e conceptualmente enquadrada. E realizou-se um esforço, final, de aproximação integrada e coerente das diferentes dimensões e conceitos abordados.

Capítulo I

Cultura e estrutura social: da visão mecanicista às novas perspectivas sobre a integração cultural

1. O confronto entre estrutura e indivíduo

A constatação da omnipresença do simbólico na vida quotidiana resultou, naturalmente, nas várias tentativas de captação deste fenómeno pela via científica. Tais tentativas ficaram marcadas pela falta de consenso no seio da Sociologia da Cultura, que não deve, por isso mesmo, ser analisada como um corpo de saber linear e homogéneo, mas antes como o produto de um conjunto de posições bastante diversificadas. A pluralidade verificada traduz-se em repetidas alterações e impasses, naturalmente conflituosos, que têm vindo a suceder-se no âmbito desta disciplina.

Na origem da divergência das posições teóricas em relação à cultura e como principal obstáculo à obtenção de um mínimo de consenso paradigmático, estão lógicas discordantes quanto à atribuição de primazia no circuito de acção do fenómeno cultural. É possível estabelecer uma divisória entre os posicionamentos teóricos existentes, com base na determinação do que é por estes privilegiado: se a *estrutura* ou o *indivíduo* (e o seu agir). Desta distinção resulta o confronto entre um paradigma *holístico* – que chama a atenção para o domínio das estruturas sobre o agir individual, e onde se destacam a teoria marxista, as teorias sistémicas e o estruturalismo – e um paradigma *atomístico*⁶ – que, pelo contrário, vê a sociedade como o produto do agir dos indivíduos, e tem como principais protagonistas Weber e os defensores do interaccionismo simbólico⁷. Importará, por isso, e antes de nos referirmos com algum pormenor às posições teóricas mais ajustadas à pesquisa que empreendemos, fazer uma breve análise das teorias que melhor representam cada um dos pólos mencionados, apenas a título de enquadramento.

⁶ Neste confronto estão representadas duas doutrinas assentes em visões intrinsecamente distintas da realidade. Enquanto que o *holismo* defende que o todo, indivisível, tem propriedades que faltam aos seus elementos constituintes, o *atomismo* admite que as formas superiores resultam da associação de factos mais simples, ou seja, que existem partículas indivisíveis a funcionar como elementos constitutivos da matéria.

⁷ Franco Crespi, *Manual de Sociologia da Cultura*, Editorial Estampa, Lisboa, 1997, p. 80.

Defensor de uma causalidade estrutural, Marx foi o responsável pelo traçar da oposição entre a *infraestrutura* – ou estrutura económica e material da sociedade – e a *superestrutura*, constituída pelas instituições jurídico-políticas e pela estrutura ideológica. A estrutura económica seria a base de todo o edifício social⁸, razão suficiente para que o estudo da sociedade (de todas as superestruturas das instituições jurídicas e políticas, bem como das diversas representações religiosas, filosóficas, etc) não devesse partir daquilo que os indivíduos dizem, imaginam ou pensam, mas sim da forma como esses indivíduos produzem os bens materiais necessários à vida. A estrutura económica estaria sempre na base de todas as explicações, entendida como o seu fundamento em última instância, como fio condutor para explicar os fenómenos sociais do domínio da superestrutura”⁹. Muito embora Marx e Engels tivessem optado, posteriormente, pela relativização da sobredeterminação do económico, atribuindo uma autonomia relativa aos elementos da superestrutura, é inegável que, nos nossos dias, é particularmente difícil escapar à oposição originalmente traçada por Marx¹⁰.

As teorias que partem do princípio de que as unidades sociais possuem leis próprias e relativamente autónomas das interações individuais, vão sublinhar essencialmente a função de *integração* desempenhada pela cultura na ordem social. Um exemplo ilustrativo do que foi dito pode ser descoberto na obra de Émile Durkheim. Partindo de um ponto de vista essencialmente objectivista, Durkheim *reifica a sociedade*, ao defender que a principal regra para a sua observação e apreensão consiste em considerar os factos sociais como coisas¹¹. Desse modo, toda a acção social iria ser deduzida a partir de um sistema objectivo de representações que se encontra *fora* do alcance do actor social¹². E a sociedade, enquanto realidade exterior e que prossegue as suas próprias finalidades, caracterizar-se-ia essencialmente por ter uma dimensão *coerciva*, impondo aos indivíduos as suas leis e os seus modelos. Fica claro, assim, o primado atribuído pelo autor às estruturas sociais sobre o livre arbítrio e a acção dos agentes, nos processos de construção de traços culturais específicos. Durkheim chega mesmo a afirmar que as maneiras de agir, de pensar e de sentir que apresentam a notável propriedade de existir fora das consciências individuais, não são apenas

⁸ Marta Harnecker, *Conceitos Elementares do Materialismo Histórico I*, Editorial Presença, 2ª Edição, Lisboa, 1976, p. 134.

⁹ Idem, *ibidem*, p. 136.

¹⁰ Augusto Santos Silva, *Tempos Cruzados – Um Estudo Interpretativo da Cultura Popular*, Porto, Eds. Afrontamento, 1994, p. 39.

¹¹ Émile Durkheim, *As Regras do Método Sociológico*, Ed. Presença, 5ª Edição, Porto, 1995, p. 41.

¹² Renato Ortiz, *Pierre Bourdieu*, S. Paulo, Ed. Ática, 1983, p. 10. (sublinhado nosso)

elementos exteriores ao indivíduo, mas são também dotadas de um poder imperativo e coercivo em virtude do qual se lhe impõem¹³. Essas maneiras de agir, de pensar e de sentir vão ser ditadas por modelos culturais predeterminados (modelos de comportamento, normas, valores e definições de papéis), assentes numa tradição cultural já consolidada no tempo. Assim entendidas as coisas, a cultura teria a função principal de estabelecer a coesão e o consenso sociais, por intermédio de um sistema impositivo e controlador.

O paradigma atomístico, por outro lado, tem como principal precursor Max Weber, defensor de uma visão essencialmente subjectivista. Weber retoma o pólo recusado por Durkheim, e define os fenómenos sociais (e culturais) com base nas *condutas individuais* dos agentes. A importância que atribui a estas condutas é tal que vai considerar, no sentido contrário ao que foi exposto anteriormente, que a objectividade do social só pode ser apreendida através das acções individuais¹⁴, não existindo um mundo objectivo em si mesmo. O mundo objectivo surge, assim, como uma rede de intersubjectividade, uma espécie de mercado interpretativo onde as acções de cada indivíduo só adquirem sentido na medida em que são percebidas e interpretadas por outros indivíduos, que compartilham o mesmo mundo social¹⁵. A proposta weberiana é, como as precedentes, fruto de uma postura demasiado rígida face à realidade, mas aponta para uma direcção diametralmente inversa.

Os questionamentos despertados por estas teorias, históricas – que criaram cisões que se mantêm actuais ao nível da análise sociológica (sujeito *versus* objecto, consenso *versus* conflito, etc.) – inspiraram abordagens posteriores, que apontavam ora num sentido mais holístico, mais objectivista, ora numa direcção essencialmente compreensiva das sociedades.

No primeiro caso, encontramos os paradigmas que encaram a sociedade e os sistemas simbólicos como totalidades, como é o caso das abordagens *funcionalistas* (Herbert Spencer, Talcott Parsons ou Robert K. Merton, por exemplo) e *(pós)estruturalistas* (Claude Lévi-Strauss, Evans-Pritchard, Althusser, Foucault, entre outros). As teorias que aqui se enquadram privilegiam a noção de “todo” e consideram

¹³ Émile Durkheim, *op. cit.*, 1995, p. 30.

¹⁴ Renato Ortiz, *op. cit.*, 1983, p. 12.

¹⁵ Idem, *ibidem*, p. 12.

as unidades sociais como sistemas que possuem leis próprias e relativamente autónomas face às interacções de ordem individual. Este tipo de análise holista da sociedade, assente nas noções de *função*, *estrutura* ou *sistema*, preconiza a ruptura face aos saberes individuais e às condutas quotidianas dos sujeitos.

Talcott Parsons, funcionalista, procurou conceptualizar uma interpretação da *função* da cultura, elaborando uma teoria da cultura enquanto sistema coerente de valores, normas e símbolos de comunicação, sem excluir desta sua perspectiva os actores sociais. Porém, ainda assim, refere-se aos actores como elementos que interiorizam, de forma mais ou menos passiva, os valores, as normas e as regras que lhes são impostas pela sociedade, limitando, desde logo, a sua liberdade de acção. Para Parsons, o sistema é um “conjunto integrado e relativamente coerente de relações de interdependência entre factores diversos”, sendo que o fundamento do sistema assenta “no princípio da manutenção do próprio equilíbrio”¹⁶, o que aponta para a noção de uma totalidade harmoniosa e integrada, que se sobrepõe às necessidades individuais. De facto, o todo, constituído por partes interdependentes, de tal forma que a modificação numa delas implica forçosamente alterações nas restantes, evolui no sentido da “*integração dos valores comuns*”¹⁷. Segundo esta perspectiva, a produção cultural não pode ser vista enquanto produto autónomo, fruto do resultado que os indivíduos atribuem à sua acção, mas antes como parte integrante do todo social, em relação permanente e interdependente com os outros sistemas e subsistemas sociais.

O estruturalismo, por sua vez, assegura a continuidade da visão holística e objectivista defendida pelo funcionalismo, apesar de prescindir da noção de integração em prol da constatação do *conflito* entre as partes que constituem a totalidade social, sendo por isso fundamental compreender as *regras* que regulam as posições, conflituosas, dos elementos que compõem o social. Ou seja, para os funcionalistas, “cultura e sociedade surgem ambas como uma única expressão de uma estrutura profunda, que dita regras que presidem à constituição das formas culturais, tanto como às de ordem social”¹⁸. Desta forma, o estruturalismo, muito embora não elimine propriamente o sujeito, opta por prescindir da produção de sentido ligada às

¹⁶ Franco Crespi, *op. cit.*, 1997, p. 90.

¹⁷ Idem, *ibidem*.

¹⁸ Idem, *ibidem*, p. 109.

experiências conscientes individuais, por forma a evidenciar, “através da construção de modelos dedutivos abstractos, a estrutura subjacente”¹⁹.

No extremo oposto do paradigma holista, emerge a corrente sociológica que busca uma análise *compreensiva* das sociedades, onde é possível encontrar escolas de pensamento como a *fenomenologia social*, a *etnometodologia* e o *interaccionismo simbólico*. Na opinião de Franco Crespi, as teorias nas quais “a dimensão da cultura é colocada directamente em relação com a acção social (...) consentem, geralmente que se alcance melhor a dinâmica através da qual se forma a cultura”²⁰. No centro destas teorias é possível detectar a influência, mais ou menos directa, da filosofia fenomenológica de Husserl e da hermenêutica de Heidegger ou Gadamer.

No âmbito da fenomenologia social, importa destacar a obra de Alfred Schütz, que tem o mérito de aplicar o pensamento filosófico de Husserl às ciências sociais e, nomeadamente, à sociologia. Para Schütz, a principal tarefa das ciências sociais consistiria em investigar as modalidades da razão prática, através das quais o mundo é apreendido e reconhecido pelos sujeitos sociais, tornando-se-lhes “familiar” e “natural” (*taken for granted*). Nessa medida, importa dar conta, o mais minuciosamente possível, do “*stock*” de conhecimentos *práticos* ou *pré-reflexivos* accionados pelos sujeitos durante a interacção social, na medida em que só assim é possível problematizar a forma (natural, pré-reflexiva) como os actores sociais atribuem sentido e constróem a sua própria realidade social. No centro das preocupações fenomenológicas está sempre presente a preocupação em descrever e demonstrar o modo com se criam os fenómenos de consciência implicados nos contactos estabelecidos no *mundo intersubjectivo*.

O “mundo da vida” (ou *lebenswelt*), é um dos elementos centrais da fenomenologia de Schütz, para quem “o mundo da vida quotidiana é a região da realidade na qual o homem se empenha e que pode modificar quando nela opera”²¹. Ou seja, o mundo da vida não é mais do que aquele em que estão inseridos os actores sociais, é o mundo da *consciência*, o mundo *intersubjectivo*, o mundo *intencional*. Durante as interacções que ocorrem entre os sujeitos no mundo da vida ocorre uma intermutabilidade de pontos de vista, já que, e apesar da heterogeneidade dos sistemas de atribuição e dos horizontes de sentido presentes no processo de interacção, verifica-

¹⁹ Idem, *ibidem*, p. 109.

²⁰ Idem, *Ibidem*, pp. 111, 112.

²¹ Vd. Alfred Schütz, *The Structures of the Life-World*, Evanston, Northwestern University Press, 1973, p. 3.

se uma tendência para a compatibilização destes aspectos, de acordo com os objectivos práticos imediatos – o que impede uma atitude de permanente questionamento sobre o mundo circundante. Assim, a compreensão e antecipação da acção do “outro”, para com ele comunicar, acaba por ser um momento decisivo no relacionamento entre os indivíduos.

Schütz e a fenomenologia social apresentaram os fundamentos para uma ciência social cognitiva, assente na análise das performances discursivas dos sujeitos, da gestualidade como forma de expressar o sentido da comunicação e da própria comunicação face-a-face. Parte do princípio de que é a performance individual dos sujeitos que lhes permite o acesso ao mundo da vida quotidiana, onde podem introduzir alterações e apresentá-lo aos outros com o poder uma facticidade objectiva, que limita as acções parte a parte. Logo, existe uma relativa previsibilidade dos comportamentos (assente na comunhão entre os sujeitos, em que cada um é capaz de prever a acção do outro), que reduz a complexidade de um social “intersubjectivo”²². Para a fenomenologia, a estrutura social não é algo absolutamente inflexível, objectivo e coercivo, com que os agentes sociais se relacionam de forma mecânica e preestabelecida. Pelo contrário, defende uma concepção do sujeito enquanto elemento activo do sistema social.

A etnometodologia, neologismo criado por Harold Garfinkel, acentua a ideia de que a realidade social seria algo construído, produzido e vivido pelos seus membros. Foi precisamente para compreender a fundo a natureza deste fenómeno – o papel activo que os membros de um grupo social desempenham na estruturação e na construção das modalidades da vida quotidiana – que o autor criou, aos poucos, uma nova metodologia (a “etnometodologia”, por se referir a algo elaborado por um grupo humano, um *ethnos*)²³. Esta nova metodologia deu origem a uma *prática interpretativa*, ou seja, a uma constelação de procedimentos, condições e recursos através dos quais a realidade seria apreendida, compreendida, organizada e levada até à vida quotidiana. A etnometodologia não se centra tanto no *que se faz* no quotidiano, mas sobretudo na forma *como se faz*, isto é, nas modalidades de execução, desenvolvimento e realização, que podem ser, em grande parte, o resultado de um processo que se desenvolve inconscientemente, uma estrutura, subjacente, que determina a realidade social. Por isso

²² Idem, *ibidem*, p. 6.

²³ Harold Garfinkel, “What is Ethnomethodology?” in AAVV, *The Polity Reader in Social Theory*, Cambridge, Polity Press, 1994.

mesmo a etnometodologia sustenta que, nas ciências sociais tudo é interpretação, já que nada fala por si mesmo, e o investigador social, ao procurar o sentido da vida quotidiana, envolve-se nesse processo interpretativo. Assim, no cerne da etnometodologia encontra-se precisamente a interpretação das várias faces – poliédricas, plurifacetadas – que pode assumir a realidade humana. A vida quotidiana manifesta-se de inúmeras formas (através da interacção com outros membros do grupo, da fala, da conversação ou mesmo dos gestos, mímica, timbre de voz, etc.), o que exige que se atribua uma atenção considerável aos detalhes da *linguagem* e da *interacção*, para se chegar a uma adequada interpretação. Para tal, é fundamental que se considerem os *contextos específicos* da interacção – o lugar, a presença ou não de outras pessoas, os interesses, crenças, valores, atitudes e cultura das pessoas envolvidas – uma vez que são precisamente estes factores que atribuem sentido. Ou seja, importa ter em conta a “*indicalidade (indexicality)*”, que pressupõe que cada significado não pode ser compreendido a não ser em referência ao contexto particular em que é produzido²⁴.

Não basta recorrer ao sistema de normas ou de regras pré-definidas, uma vez que a validade das mesmas não é necessariamente universal, pelo que convém “usar uma linguagem que seja coerente com a dos sujeitos observados, evitando sobrepor à realidade específica analisada categorias abstractas, elaboradas independentemente do contexto social que se pretende estudar”²⁵. Mais do que a sujeição às normas, é a interpretação das várias circunstâncias que confere sentido ao mundo da vida. De acordo com esta perspectiva, as estruturas são reduzidas aos processos de atribuição de sentido por parte dos actores sociais, e a própria ordem social revela-se pouco coerciva, já que “a ordem social é susceptível de contínuas transformações, apresentando uma substancial fragilidade: de facto, basta introduzir uma desobediência aos critérios vigentes num dado contexto social para se assistir a um fenómeno de desagregação da própria ordem”²⁶.

Por fim, há ainda a referir o *interaccionismo simbólico*, teoria de índole igualmente hermenêutica ou interpretativa, que procura compreender a atribuição de símbolos significantes à linguagem falada ou escrita, bem como ao comportamento, em momentos de interacção social. A premissa principal desta teoria advém do empenho em demonstrar a existência de uma ligação profunda entre a dimensão *cultural* e o *agir*

²⁴ Harold Garfinkel, *Studies in Ethnomethodology*, Prentice-Hall, Englewood Cliffs, 1967, p. 58.

²⁵ Franco Crespi, *op. cit.*, 1997, p. 126.

²⁶ Idem, *ibidem*, p. 127.

social. O indivíduo, ser social, vive em interacção com outros indivíduos e/ ou grupos sociais, e é através desses processos de interacção, que envolvem a partilha de visões do mundo (subjectivas), de crenças e de convicções individuais, que se determina a acção de cada um. Herbert Blumer, George H. Mead, Cooley, Rosenberg, etc., mas sobretudo Erving Goffman, foram dignos representantes do interaccionismo simbólico, influenciando a compreensão futura dos processos de produção cultural e as relações entre a acção e as formas culturais.

Goffman desenvolveu a sua análise partindo de uma analogia que compara a vida social a uma actuação teatral. Baseando-se no esquema interpretativo da dramaturgia, analisa os ritos de interacção comunicativa que aprendemos e pomos em jogo ao longo da nossa vida quotidiana. Segundo Franco Crespi, “o sujeito, em Goffman surge concebido como pura *máscara* de uma encenação social: o indivíduo não é mais do que um *actor* que recita uma *personagem* e cujo papel, nas diversas situações, é definido por modelos de comportamento social”²⁷.

De facto, Goffman afirma centrar a sua análise no estudo dos “papéis sociais” dos actores, enquanto quadros no seio dos quais estes se expressam. Na sua obra “A Apresentação do Eu na Vida de Todos os Dias”, Goffman explica nos seguintes termos o seu posicionamento indagador: “A perspectiva usada neste estudo é a da representação teatral; os princípios correspondentes são de ordem dramática. Considerarei o modo como o indivíduo em situações de trabalho habituais se apresenta a si próprio e à sua actividade perante os outros, as maneiras como orienta e controla a impressão que os outros formam dele, as diferentes coisas que poderá ou não fazer enquanto desempenha perante os outros o seu papel”²⁸. Desta forma, Goffman, define o *papel social* como um conjunto organizado de expectativas de comportamento em torno de uma profissão ou posição social. O “desempenho” de um papel quando se interage com outros elementos da sociedade, num determinado contexto espacial e temporal (fachada), assente na pressuposição de que se está a ser observado (de que somos um actor, num cenário), é a parte visível do Eu (*self*) que, para Goffman, é mais produto de uma interacção social do que propriamente da intervenção individual. Por isso, “a interacção (ou seja, a interacção frente a frente) pode ser grosseiramente definida como a influência recíproca dos indivíduos sobre as acções uns dos outros numa situação de presença física

²⁷ Idem, *ibidem*, p. 116.

²⁸ Erving Goffman, *A Apresentação do Eu na Vida de Todos os Dias*, Lisboa, Relógio d’Água, 1993 (1959), p. 9.

imediate”²⁹. Cada interlocutor assume um ou vários papéis na interação, de acordo, por exemplo, com o contexto ou com a imagem que desejam transmitir aos outros. Há que contabilizar, ainda, com o peso dos estereótipos associados a um papel, uma vez que, por vezes, é possível verificar-se uma incongruência entre a “aparência” do que é transmitido e a realidade (“na vida quotidiana, sem dúvida, deparamos com uma clara noção da importância das primeiras impressões”³⁰). Ao ter este aspecto em atenção, Goffman admite a interferência de certos factores externos à situação de interação. Na mesma linha, atribui relevância, também, às regras que estão na base da situação de interação, e que permitem prever reciprocamente a acção dos interlocutores, por forma a manter a ordem social. Apesar de, cremos nós, haver alguma “credulidade” formal inerente à teoria de Goffman, concordamos com João Arriscado Nunes quando este afirma que a sua obra contribuiu, de um modo muito significativo, para a consolidação da dignidade institucional das concepções “*soft*” da sociologia perante a hegemonia do quantitativismo “*hard*”³¹.

Nos desenvolvimentos sociológicos mais recentes, tem vindo a afirmar-se a tendência para se considerarem as estruturas e o agir dos indivíduos como *dimensões interdependentes e igualmente importantes*. É neste contexto que se situam algumas das argumentações teóricas que iremos explorar de seguida, que nos parecem menos estáticas e, desde logo, mais abrangentes, dinâmicas e melhor apetrechadas, no sentido de permitirem perceber as pequenas *nuances* e subtilidades inerentes à natureza do nosso objecto de estudo.

2. O papel activo dos agentes e a procura de uma maior “plasticidade” teórica

Peter Berger e Thomas Luckmann assumem um ponto de partida de âmbito fundamentalmente microssociológico (inspirados pelas teorias da fenomenologia social e, em particular, por Schütz), e complementam-no com aspectos de natureza macrossociológica, gerando dessa forma um quadro analítico capaz de pensar a interdependência entre os dois níveis. Ao fazê-lo, propõem uma teoria geral da sociedade que contribuiu sobremaneira para a emergência de uma problemática

²⁹ Idem, *ibidem*, p. 26.

³⁰ Idem, *ibidem*, p. 22.

³¹ João Arriscado Nunes, “Erving Goffman, a Análise de Quadros e a Sociologia da Vida Quotidiana” in *Revista Crítica de Ciências Sociais*, n.º 37, Coimbra, CES, 1993, p. 34.

construtivista em sociologia, cujo móbil passa pelo esforço em se ultrapassarem oposições clássicas em ciências sociais, como as que já referimos anteriormente (colectivo *versus* indivíduo, objectivo *versus* subjectivo, ideal *versus* material, etc.). Os autores sublinham categoricamente este aspecto, e estabelecem o paralelo com Durkheim e Weber, por forma a se situarem. “Durkheim diz-nos: “A primeira regra e a mais fundamental é: *Considerar os factos sociais como coisas*”. E Weber observa: “Tanto para a sociologia no sentido actual quanto para a história o objecto de conhecimento é o complexo de significados subjectivos da acção”. Estes dois enunciados não são contraditórios. A sociedade possui na verdade facticidade objectiva. E a sociedade de facto é construída pela actividade que expressa um significado subjectivo”³². É esse duplo carácter, aliás, que torna a “realidade *sui generis*”³³.

Berger e Luckmann partem, então, da vida quotidiana e do conhecimento “comum”, para explicarem o modo com se constrói a sociedade, bem como os processos pelos quais esta se perpetua. Segundo eles, a realidade seria uma construção social, uma qualidade intrínseca aos fenómenos que reconhecemos ter uma existência independente da nossa própria vontade. Por isso mesmo, dizem, “a vida quotidiana apresenta-se como uma realidade interpretada pelos homens e subjectivamente dotada de sentido para eles na medida em que forma um mundo coerente”³⁴. Consequentemente, o conhecimento assentaria na certeza de que os fenómenos da vida quotidiana são reais e possuem características concretas. Ou seja, a realidade, o mundo social que nós conhecemos, é o produto objectivado da actividade humana ao longo da história (“a realidade da vida quotidiana aparece já objectivada, isto é, constituída por uma ordem de objectos que foram designados *como* objectos antes da minha entrada em cena”³⁵), mundo esse que nós apreendemos – “conhecemos” – como exterior, mas “natural”.

A essência da teorização de Berger e Luckmann assenta, assim, na constatação de que a vida quotidiana é, em si mesma, “a” realidade soberana. Outro aspecto fundamental é a noção de que vivemos em interacção constante, pelo que o conjunto da realidade social é percebido intersubjectivamente, através da partilha que estabelecemos com os outros. E esta partilha de significados sobre o mundo é o garante de que o

³² Durkheim e Weber citados por Berger e Luckmann. Vd. Peter L. Berger e Thomas Luckmann, *A Construção Social da Realidade*, Petrópolis, Editora Vozes, 1973 (1966), pp. 33, 34.

³³ Idem, *ibidem*, p. 34.

³⁴ Idem, *ibidem*, p. 35.

³⁵ Idem, *ibidem*, p. 38.

mesmo é real: “na situação face a face o outro é apreendido por mim num vívido presente partilhado por nós dois. Sei que no mesmo vívido presente sou apreendido por ele. O meu «aqui e agora» e o dele colidem continuamente um com o outro enquanto dura a situação face a face. Como resultado, há um intercâmbio contínuo entre a minha expressividade e a dele”³⁶. Por outro lado, defendem a existência de uma *tipificação* do senso comum (tal como Schütz o fizera) que, através de esquemas preestabelecidos, permitem prever acontecimentos e conferem ordem à sociedade. É através do conjunto de tipificações que a realidade social vai sendo continuamente percebida: “a realidade da vida quotidiana contém esquemas tipificadores em termos dos quais os outros são apreendidos, sendo estabelecidos os modos como «lidamos» com eles nos encontros face a face. Assim, apreendo o outro como «homem», «europeu», «comprador», «tipo jovial», etc.”³⁷. De resto, salientam, é a *linguagem*, ao possibilitar a transmissão das tipificações, que permite expressar as intenções subjectivas, tornando-as acessíveis aos outros. Segundo Berger e Luckmann, a linguagem é objectiva e impõe-se coercivamente, sendo o veículo crucial para a transmissão de “stocks” de conhecimento de geração em geração (aqui manifestando, mais uma vez, a influência de Schütz). É precisamente porque “a linguagem é capaz de se tornar o repositório objectivo de vastas acumulações de significados e experiências que pode (...) preservar no tempo e transmitir às gerações seguintes”, que é possível compreendermos o mundo em que vivemos³⁸.

Em suma, Berger e Luckmann não negam a importância do fenómeno de institucionalização, uma vez que reconhecem que as instituições constroem os indivíduos. Porém, e em simultâneo, afirmam que “apesar da objectividade que marca o mundo social na experiência humana ele não adquire por isso um *satus* ontológico à parte da actividade humana que o introduziu”³⁹, ou seja, avaliam a actividade humana como possuindo uma relativa autonomia. Nessa medida, e porque os autores são capazes de conciliar os aspectos *micro* da realidade social sem, contudo, esquecerem a inevitabilidade de certos constrangimentos sociais, esta postura parece-nos particularmente enriquecedora.

³⁶ Idem, *ibidem*, p. 47.

³⁷ Idem, *ibidem*, p. 49.

³⁸ Idem, *ibidem*, p. 57.

³⁹ Idem, *ibidem*, p. 87.

O sociólogo francês Pierre Bourdieu é outro autor que apresenta uma posição teórica que se distancia simultaneamente do estruturalismo e do subjectivismo. E vai fazê-lo porque acredita que é essencial evitar-se esta dupla ilusão: quer a *ilusão objectivista* – que consiste em considerar as estruturas sociais como uma realidade autónoma que se impõe aos actores sociais, sem ter em conta a acção dos sujeitos – quer a *ilusão subjectivista* – que atribui aos indivíduos uma autonomia total, absoluta, sem ter em consideração os condicionamentos materiais e culturais que vão, inevitavelmente, orientar o seu agir⁴⁰.

Quando o que se pretende é a análise de práticas culturais – ou, no caso particular da nossa proposta de investigação, a análise das modalidades de recepção dos públicos de cinema em contexto de festival – certas indicações transmitidas pela teoria geral da prática bourdiana são, efectivamente, preciosas. Sobretudo porque também os seus ensinamentos permitem vencer algumas das mais persistentes aporias, em especial as que dizem respeito às oposições “agente activo e consciente *versus* agente passivo e inconsciente” ou ainda “finalismo *versus* mecanicismo”⁴¹. A posição teórica que Bourdieu arroga neste âmbito afigura-se-nos extremamente importante, na medida em que faz referência ao carácter criador do agente, que, apesar de estar sujeito a condicionalismos vários, será produto e produtor de uma dada situação⁴². Daí que sejam de salientar alguns vectores realmente significativos no *corpus teórico* desenvolvido por este sociólogo, os quais, embora muitas vezes criticáveis, não devem, na nossa opinião (e em consonância com a actualidade do pensamento sociológico), ser ignorados.

O objectivo que Bourdieu afirma repetidamente estar na base da elaboração da sua *teoria geral da prática* é o estudo do aspecto activo da apreensão prática da realidade social. Esta “filosofia da acção (...) *disposicional* vai dar conta tanto das potencialidades inscritas no corpo dos agentes, ou seja, das suas capacidades de construção, classificação e percepção do mundo, como daquelas inscritas na estrutura das situações em que eles agem ou, mais exactamente na relação entre um e outro termo”⁴³. No fundo, o que o autor pretende transmitir é a constatação de que os agentes produzem e reproduzem *criativamente* as condições efectivas que estão na base da sua existência.

⁴⁰ Franco Crespi, *op. cit.*, 1997, p. 131.

⁴¹ João Teixeira Lopes, *Tristes Escolas – Práticas Culturais Estudantis no Espaço Escolar Urbano*, Porto, Eds. Afrontamento., 1997, p. 27.

⁴² Idem, *ibidem*, p. 28.

⁴³ Pierre Bourdieu, *Razões Práticas – Sobre a Teoria da Acção*, Oeiras, Celta Editora, 1997, p. ix.

A filosofia de acção bourdiana remete-nos para a interconexão dialéctica entre as noções de *habitus* e *campo*. O *habitus* vai-nos ser descrito pelo sociólogo francês como “um sistema de disposições duráveis e transponíveis que, integrando todas as experiências passadas, funciona a cada momento, como uma matriz de percepções, de apreciações e de acções”⁴⁴. Ou seja, consiste num sistema de aquisição de conhecimentos que funcionam enquanto categorias de percepção e ordenação ou princípios classificadores, actuando ao mesmo tempo como princípios orientadores da acção. Essas disposições duráveis, que se formam no decorrer da experiência prática da vida quotidiana, são simultaneamente dimensões *estruturadas* – porque fruto da História e das interrelações entre os sujeitos – e *estruturantes* – porque também elas organizam e orientam as práticas e as representações individuais e colectivas, condicionando, dessa forma, as possibilidades de pensamento e de acção dos indivíduos, nos contextos sociais concretos em que estes se movem. Outra propriedade importante do *habitus* é a que diz respeito à sua *cumulatividade*, que é a que lhe permite ir incorporando o presente, integrando-o no passado e, conjuntamente, corrigir as suas projecções futuras.

A noção de *habitus* é frequentemente criticada devido à sua carga excessivamente determinista, sobretudo quando analisada em associação com o conceito de campo. O *campo* compreende o conjunto dos elementos estruturais, culturais e subjectivos que no interior de um determinado contexto social interagem entre si, dando origem aos procedimentos através dos quais se tem vindo a construir uma forma muito particular de realidade social⁴⁵. Bourdieu vai, então, sustentar que as propriedades dos agentes, as suas práticas e os seus *gostos* vão depender da posição que ocupam no espaço social em que se encontram inseridos, e que os leva a interiorizar e incorporar, por intermédio do *habitus*, um conjunto de propriedades estruturais. Assim, o *habitus* funcionaria como um “sistema adquirido de preferências, de princípios de visão e de divisão (aquilo a que habitualmente se chama *gosto*)”⁴⁶, sendo que a cada classe de posições corresponderia uma classe de *habitus*, ou de gostos, específica. Bourdieu refere frequentemente a existência de similitudes transversais aos diversos campos, que permitem que se fale em termos gerais – “os campos de produção e de difusão das

⁴⁴ Pierre Bourdieu, *Esquisse d'un Théorie de la Pratique, Procédé de Trois Études d'Éthnologie Kabyle*, Genebra/Paris, Droz, 1972, p. 178.

⁴⁵ Pierre Bourdieu, *O Poder Simbólico*, Lisboa, Difel, 1989, pp. 133-136.

⁴⁶ Pierre Bourdieu, *op. cit.*, 1997, p. 26.

diferentes espécies de bens culturais (...) são entre si estruturalmente e funcionalmente homólogos”⁴⁷.

O campo é um *espaço social* constituído por um “conjunto de posições distintas e coexistentes, exteriores umas às outras, definidas umas por referência às outras, pela sua exterioridade mútua”, encontrando-se em relacionamento constante (o real é “relacional”)⁴⁸. E os agentes distribuem-se nesse espaço social de acordo com a posição que ocupam, a qual será determinada pela distribuição (diferenciada) de *recursos*, *poderes* ou *capitais* específicos.

Ora, em primeiro lugar conviria saber quais os recursos efectivamente utilizáveis como poder, nos diferentes campos sociais. Em resposta a esta indagação, Pierre Bourdieu elaborou a sua teoria das diferentes espécies de capital, onde distingue entre capital económico, capital social e capital cultural. O *capital económico* não vai ser alvo de grandes desenvolvimentos por parte do sociólogo francês, que deixa a sua definição envolta por uma certa ambiguidade. Todavia, Bourdieu é claro ao abordar a questão do *capital social* que, segundo a sua teoria, representaria a soma do capital possuído por um grupo e passível de ser utilizado pelos seus elementos. Este tipo de capital é indissociável da questão da pertença a grupos e dos aspectos conectados com os relacionamentos sociais. O *capital cultural*, por seu turno, poderia assumir três estados: o “estado incorporado”, sob a forma de disposições duradouras no organismo, o “estado objectivado”, sob a forma de bens culturais, objectivados nos seus suportes materiais e transmissíveis na sua materialidade ou o “estado institucionalizado”, sob a forma de uma objectivação consubstanciada, sobretudo, por intermédio do título escolar⁴⁹.

Os agentes vão ter mais ou menos aspectos comuns entre si e vão estar mais ou menos próximos no espaço social, de acordo com a quantidade dos diferentes tipos de capital por eles detidos. A sua distribuição pelo espaço social efectua-se segundo o volume global de capital que possuem, sob as suas diferentes espécies, e o peso relativo dessas mesmas diferentes espécies de capital. Ou seja, no espaço social multidimensional, os agentes diferenciam-se pelo *volume* e pela *estrutura* do conjunto de propriedades que detêm e que são utilizáveis como poderes. O que faz com que seja da maior importância analisar o peso relativo de cada espécie na estrutura do capital

⁴⁷ Pierre Bourdieu, *As Regras da Arte: Gênese e Estrutura do Campo Literário*, Lisboa, Presença, 1996, p. 191.

⁴⁸ Pierre Bourdieu, *op. cit.*, 1997, p. 7.

⁴⁹ Pierre Bourdieu, “Les trois états du capital culturel” in *Actes de La Recherche en Sciences Sociales*, nº 30, 1979b, pp. 3-6.

detido e perceber a lógica de funcionamento das leis de transformação e conversão recíproca das diferentes espécies de capital – económico, social e cultural em capital simbólico.

No interior do espaço social existem instâncias dotadas de um poder de consagração, que vão determinar aqueles que serão os legítimos detentores do capital especificamente valorizado nesse campo, reproduzindo, dessa forma, os *mecanismos de dominação*. As espécies de capital, “à maneira dos trunfos num jogo, são os poderes que definem as probabilidades de ganho num campo determinado”, sendo que a cada campo ou subcampo corresponde uma espécie de capital particular, que funciona como “poder e como coisa em jogo” nesse campo⁵⁰. O campo, entendido como espaço de jogo, requer – para que seja possível a participação nesse mesmo jogo – a adesão às suas regras, o investimento de recursos e de si mesmo. Desse modo, o campo reforça-se pela “crença no jogo”, aquilo que Bourdieu designa de *illusio* e que é a “condição do funcionamento de um jogo, do qual é também, pelo menos parcialmente, produto”⁵¹. Esta *illusio* é específica em cada campo e incute nos agentes o interesse pelo jogo, arrancando-os à indiferença e orientando-os no sentido de uma participação convicta e pertinente e, por isso mesmo, estratégica.

Ao analisar a *estrutura interna do campo cultural*, Pierre Bourdieu vai constatar a existência de dois conjuntos de *homologias*. A primeira série de homologias é a que concerne à *dialéctica entre posições, disposições e tomadas de posição*. Cada *posição* vai ser objectivamente definida pela sua relação objectiva com as outras posições⁵²; isto é, vai ser relacionalmente determinada pelas lutas travadas entre as diferentes posições, na tentativa de imposição de uma estrutura legítima do campo. Por conseguinte, as posições vão encontrar, de uma forma aparentemente natural e automática, o seu *habitus* ou *sistema de disposições*. Este sistema de disposições vai ser, como já foi referido, determinado pelas condições sociais objectivas próprias de uma posição específica, ao mesmo tempo que reproduz essas mesmas condições (gozando, no entanto, de um efectivo poder de actualização). Finalmente, as *tomadas de posição* vão apresentar-se numa situação estruturalmente homóloga às diferentes posições ocupadas no campo e aos interesses que nelas emergem, uma vez que “o *espaço das posições* tende a

⁵⁰ Pierre Bourdieu, *op. cit.*, 1989, p. 134.

⁵¹ Pierre Bourdieu, *op. cit.*, 1996, p. 262.

⁵² Idem, *ibidem*, p. 264.

governar o *espaço das tomadas de posição*”⁵³. Assim, podemos concluir que a *história do campo* “encontra o seu princípio gerador na relação permanente entre estas duas estruturas”⁵⁴.

Se alargarmos o campo de análise para o domínio mais amplo do espaço social, apercebemo-nos do modo como as lutas que ocorrem no campo extravasam as suas lógicas interiores, mais restritas. Nessa esfera mais ampla, surge o segundo conjunto de homologias, que relaciona a *oferta e a procura das obras culturais*. A teoria dos campos é, como já tivemos oportunidade de mencionar, multidimensional, o que explica o facto dos campos de produção e de difusão das diferentes espécies de bens culturais serem, entre si, estruturalmente e funcionalmente homólogos. Isso, para além de manterem uma relação de homologia com o campo do poder, entendido como o “espaço das relações de força entre agentes ou instituições que têm em comum possuir o capital necessário para ocuparem posições dominantes nos diferentes campos (económico ou cultural nomeadamente)”⁵⁵. Deste modo, o *capital cultural incorporado* – aquele que supõe um trabalho de inculcação e de assimilação realizado essencialmente através de formas totalmente dissimuladas e inconscientes, por intermédio de uma transmissão hereditária – iria encontrar a sua *correspondência no capital cultural objectivado* – que, muito embora seja transmissível na sua materialidade, necessita que se disponha de um volume suficiente de capital incorporado, de modo a ser capaz não só de apropriar essas materialidades, mas também de as utilizar convenientemente⁵⁶.

A partir desta segunda homologia, conclui-se que os gostos, socialmente condicionados por condições específicas e concretas de existência, encontram sempre as suas obras culturais e vice-versa. E tal sucederia de acordo com um princípio de coincidência, de harmonia preestabelecida e nunca de um cálculo estrategicamente calculado. Por isso mesmo Bourdieu afirma que, “quando uma obra ‘descobre’, como costuma dizer-se, o seu público, que a compreende e aprecia, trata-se quase sempre do efeito de uma coincidência, de um encontro entre séries causais e quase nunca (...) do produto de uma busca consciente de ajustamento às expectativas da clientela, ou às imposições da (...) procura”⁵⁷. Com este posicionamento, Bourdieu faz crer que “o

⁵³ Idem, *ibidem*, p. 265.

⁵⁴ João Teixeira Lopes, *A Cidade e a Cultura*, Porto, Edições Afrontamento, 2000, p. 27.

⁵⁵ Pierre Bourdieu, *op. cit.*, 1996, p. 247.

⁵⁶ Pierre Bourdieu, *art. cit.*, 1979b, pp. 3-6.

⁵⁷ Pierre Bourdieu, *op. cit.*, 1996, p. 286.

encontro entre um público e uma obra não é resultado de um milagre social, mas sim da lógica certa de uma dupla homologia”⁵⁸.

A lógica das homologias tem suscitado diversas críticas, sobretudo no que diz respeito ao seu modo de funcionamento, uma vez que “tudo se processa como se de um mundo extremamente ordenado se tratasse”, cabendo-lhes o papel de “estrutura omnipresente da regulação social”⁵⁹. Até o conflito permanente que está na base do campo e das suas lutas internas, funcionando como “princípio gerador e unificador deste ‘sistema’”⁶⁰, seria, paradoxalmente, sinónimo da aceitação dos seus pressupostos, servindo para legitimar os resultados e culminando na sua reprodução.

Então, convém relativizar tais conclusões que, embora fundadas, redundam de um corpo teórico demasiado aprisionado a uma circularidade tautológica que conduz sempre, em última instância, à reprodução de uma realidade preexistente. O conceito de *habitus* e o seu carácter eminentemente estático é a prova desta constatação. Muito embora Pierre Bourdieu deixe entrever as possibilidades de “indeterminação”, “abertura” e “incerteza” associadas ao sistema de disposições acaba, tal como sublinha José Luís Casanova, por “minimizar questões igualmente relevantes que têm a ver com a permanente premência da socialização, com a incorporação do novo, e com a adaptabilidade, adesão e protagonismo dos agentes sociais relativamente à mudança”⁶¹.

Deve salientar-se, porém, que o próprio autor, ao rejeitar categoricamente as teses deterministas e mecanicistas, vai atribuir ao *habitus* a faculdade de exercer uma acção transformadora e de actualização, ao mesmo tempo que reproduz as condições objectivas de existência em que foi produzido. Existe uma margem de *relativa* liberdade⁶² – porque sempre condicionada, em última instância – mas mesmo esta é, por vezes, esquecida. Ou seja, seria necessário analisar o posicionamento ocupado pelos agentes na estrutura social, para ser possível tirar conclusões acerca das suas práticas, uma vez que estas espelhariam esse mesmo posicionamento. Apesar de Pierre Bourdieu ter atribuído à ordem simbólica uma posição central ao nível da construção da realidade

⁵⁸ João Teixeira Lopes, “*Sociabilidades e consumos culturais: contributos para uma Sociologia da fruição cultural*”, Separata da Revista de Sociologia da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Vol. III, 1ª Série, 1998a, p. 182.

⁵⁹ Idem, *ibidem*, p. 183.

⁶⁰ Pierre Bourdieu, *op. cit.*, 1996, p. 266.

⁶¹ José Luís Casanova, “Uma avaliação conceptual do *habitus*” in *Sociologia – Problemas e Práticas*, nº 18, 1995, p. 60.

⁶² A este respeito, Bourdieu afirma que “a relação entre as posições e as tomadas de posição nada têm de uma relação de determinação mecânica. Entre umas e outras interpõe-se, de certo modo, o espaço dos possíveis (...)” (Cf. Pierre Bourdieu, *op. cit.*, 1996, p. 268).

social, acaba por subordinar essa instância simbólica às estruturas objectivas que resultam da divisão classista. Franco Crespi reforça esta constatação ao afirmar que “a teoria de Bourdieu surge (...) como uma mais sofisticada versão do determinismo estruturalista de tipo marxista” porque “a acção possui, nesta teoria, uma posição de subordinação, na medida em que se limita a actualizar esquemas culturais objectivados que possuem a sua raiz última nas estruturas de classe”⁶³. Muito embora os condicionamentos de ordem económica, social e cultural deixem, na maioria das vezes, a sua marca indelével devido aos constrangimentos que causam, uma visão marcada por tal estatismo torna impossível a resposta a determinadas questões, relacionadas fundamentalmente com as características emergentes nos tempos actuais. As sociedades contemporâneas são dotadas de um extremo dinamismo, que conduz ao surgimento de circunstâncias, ao nível cultural, nem sempre passíveis de explicar por intermédio da lógica das homologias. É o caso da existência de cada vez mais consumos ecléticos, abrangendo largas camadas da estrutura social (mais notórios, sobretudo, com a expansão da cultura de massas), da possibilidade de, numa mesma classe social, coexistirem gostos e consumos muito diferentes, ou seja, no fundo, da necessidade de entender “processos flutuantes, efervescentes e reversíveis de formação de gostos”⁶⁴.

Neste sentido, a proposta do sociólogo inglês Anthony Giddens, sendo mais coerente no que concerne à constatação da autonomia das acções individuais face à cultura, poderá, num processo de complementaridade com a proposta bourdiana, possibilitar uma melhor compreensão das lógicas inerentes à adopção de determinadas práticas culturais em detrimento de outras, numa realidade social tão plena de dinamismo como a actual. Esse ponto de equilíbrio desenvolvido por Giddens – e que resulta na sua *teoria da estruturação* – nasce, tal como sucedeu com Bourdieu, da necessidade de terminar com os “esforços de estabelecimento de impérios”, protagonizados pelas tentativas de imposição quer de um “imperialismo do sujeito”, quer de um “imperialismo do objecto social”⁶⁵.

Na opinião deste autor, o mundo social deverá ser encarado como o produto da realização engenhosa de sujeitos humanos activos. Desse modo, a realidade já não seria vista como um conjunto predeterminado de objectos, mas antes como um universo

⁶³ Franco Crespi, *op. cit.*, 1997, p. 134.

⁶⁴ João Teixeira Lopes, *art. cit.*, 1998a, p. 185.

⁶⁵ Anthony Giddens, *A Constituição da Sociedade*, S. Paulo, Ed. Martins Fontes, 1989, p. 2.

permanentemente recriado pelos procedimentos activos dos sujeitos. Porém, muito embora os indivíduos transformem a natureza socialmente, humanizando-a (e deixando-se, também, transformar), não são eles que determinam a produção do mundo natural – que continua a ser um mundo objecto, independente da sua existência⁶⁶.

Giddens refere-se à existência de uma *recursividade* ao nível das actividades sociais humanas, ou seja, chama a atenção para o modo como estas são continuamente recriadas pelos agentes, sendo que, nesse processo de recriação, os agentes reproduzem as condições que tornaram possíveis essas mesmas actividades. Todavia, os agentes são detentores de uma *auto-reflexividade*, que é o que vai estar na base da monitorização da sua actividade quotidiana, controlando-a e regulando-a permanentemente. A actividade quotidiana desenrola-se num contexto onde impera a tendência para a *rotinização*, que diz respeito ao carácter habitual e tido por adquirido da vasta maioria das acções que acompanham os agentes na vida social de todos os dias.

Mas os agentes são *intencionais*, na medida em que têm razões específicas para realizarem as actividades que realizam, estando igualmente aptos – se solicitados – a elaborar discursivamente essas acções⁶⁷. Existem, contudo, certos níveis de conhecimento que não estão acessíveis, de forma directa e linear, à consciência dos agentes, e que são aqueles que fazem parte de uma *consciência prática*, capaz de os orientar nas suas rotinas. A noção de consciência prática, de grande importância (e que já fora abordada por Bourdieu) refere-se a todo o stock de conhecimentos que os agentes possuem a respeito da realidade social e, em particular, das condições das suas próprias acções, mas que não são capazes de expressar de forma discursiva⁶⁸. A afirmação da existência de um tal tipo de consciência constitui, no fundo, mais um acto de distanciação relativamente às teses mecanicistas. A linha que divide a consciência prática da discursiva não é, porém, absolutamente rígida e intransponível, pelo que o autor aponta para a possibilidade de uma alteração desta divisória por intermédio de “numerosos aspectos da socialização e das experiências de aprendizagem do agente”⁶⁹.

De facto, o sociólogo inglês procurou, na sua teorização, equilibrar em termos de importância o peso relativo de diferentes aspectos, como é o caso do elemento activo

⁶⁶ Anthony Giddens, *Novas Regras do Método Sociológico*, Lisboa, Gradiva, 1996.

⁶⁷ Anthony Giddens, *op. cit.*, 1989, p. 2.

⁶⁸ A consciência discursiva, pelo contrário, diria respeito a tudo o que os agentes seriam capazes de exprimir verbalmente (de forma oral e escrita), sobre a realidade social e sobre as suas acções específicas (Vd. Anthony Giddens, *op. cit.*, 1989, pp. 3-4.)

⁶⁹ Anthony Giddens, *op. cit.*, 1989, p. 5.

proveniente da experiência dos agentes sociais, por um lado, e da esfera de rotinização e estruturação que influenciam os comportamentos individuais e colectivos, por outro.

O carácter estático e restritivo associado a uma percepção dicotómica da relação entre estrutura e sujeito é precisamente aquilo que Giddens deseja ultrapassar. Para tal, constrói a sua teoria em torno do que designou de *dualismo da estrutura* e que consiste em considerar esta última como uma dimensão que, simultaneamente, determina a acção e é por esta determinada.

Giddens destaca na sua teorização três conceitos fundamentais: a estrutura, o sistema e a estruturação. A utilização que o autor faz do termo *estrutura* tem sempre presente o propósito de “ajudar a desfazer o carácter fixo ou mecânico que o termo é propenso a ter no uso sociológico ortodoxo”. Nesse sentido, vai defini-la como o conjunto das “regras e recursos ou conjuntos de relações de transformação, organizados como propriedades de sistemas sociais”.⁷⁰ A estrutura operaria como uma dimensão em que o sujeito está apoiado, uma espécie de “ordem virtual” de relações transformadoras. Por isso mesmo, engloba o conjunto das regras e dos recursos recursivamente organizados pelos sujeitos, mas está fora do tempo *a priori*, ou seja, é marcada pela ausência do sujeito. A estrutura existiria apenas como uma presença espaço-temporal, tendo como função a orientação da conduta de agentes humanos dotados de capacidade cognoscitiva. Fica, assim, bem clara a recusa do autor em reificar as estruturas, optando por falar na existência de propriedades estruturantes que produzem e reproduzem os sistemas sociais, orientando as práticas rotinizadas dos agentes e a sua cognoscitividade. O *sistema*, por seu turno, seria o conjunto das “relações reproduzidas entre actores ou colectividades, organizadas como práticas sociais regulares”⁷¹. Do sistema vão fazer parte a estrutura (incrustada no mesmo), bem como as acções concretas e localizadas dos agentes sociais que reproduzem, no tempo e no espaço, as práticas culturalmente codificadas. Finalmente, a *estruturação* diria respeito às “condições que governam a continuidade ou a transformação das estruturas e, portanto, a reprodução dos sistemas sociais”⁷². Por intermédio da estruturação, é possível ficar a conhecer o modo como as actividades conscientes dos agentes sociais vão reproduzir o sistema.

Para que o processo de reprodução seja exequível, Giddens enfatiza a importância das *regras* e dos *recursos* culturais e materiais que os agentes detêm e que,

⁷⁰ Idem, *ibidem*, pp. 14, 20.

⁷¹ Idem, *ibidem*, p. 20.

⁷² Idem, p. 20.

nas situações concretas, vão possibilitar a criação e recriação da realidade social. Nesse sentido, seria prioritário considerar a produção e a reprodução da sociedade como realizações dos membros que a constituem, e não como uma mera sucessão mecânica de processos. Muito embora os agentes sociais nem sempre estejam cientes das suas capacidades ou da forma como utilizá-las nas práticas concretas, toda a *acção* “envolve logicamente poder no sentido de capacidade transformadora”⁷³. Assim, o conjunto constituído pelos produtos culturais (educação, conhecimentos, técnicas, etc) e pelas regras⁷⁴, vai ser analisado por Giddens como uma panóplia de *recursos*⁷⁵, que os agentes sociais adquirem quer automaticamente (ao longo dos já referidos processos de rotina), quer com a finalidade de responderem criativamente a acontecimentos imprevistos.

Giddens, ao afirmar que qualquer agente possui este poder de *acção*, uma capacidade de resposta permanente e criativa, vai contornar a eterna dicotomia que separa a elite dominante da massa dominada, negando “o modelo soma/zero na distribuição do poder, apesar de (...) referir por várias vezes o carácter desigual dessa distribuição”⁷⁶.

Por conseguinte, é importante compreender o carácter intrinsecamente *dual* da estrutura, para que seja possível captar a natureza das práticas sociais (e, mais especificamente, das manifestações culturais). Como consequência dessa dualidade, as práticas sociais vão reflectir, por um lado, a capacidade dos agentes para *reproduzir*, de modo não intencional, os modelos sociais mais profundamente imbuídos na esfera social em que se movimentam e, por outro lado, o seu *poder criativo* e a capacidade que têm para transformar as condições próprias do seu contexto sócio-cultural. As estruturas não devem, por isso, ser simplesmente conceptualizadas como impondo coerções à actividade humana, uma vez que constituem, também, uma capacitação, uma fonte de recursos para a *acção*. Logo, enquanto conjunto de regras e de recursos, funcionam, simultaneamente, como um meio e um resultado da *acção*, que condiciona o próprio agir⁷⁷.

⁷³ Idem, *ibidem*, p. 12.

⁷⁴ Entendidas por Giddens como princípios organizadores da vida social, que tanto podem assumir um carácter profundo como superficial.

⁷⁵ Giddens vai fazer distinguir entre os recursos de alocação (recursos materiais que compreendem o meio natural e os artefactos físicos) e os recursos de autoridade (recursos não materiais que derivam da capacidade de controlar as actividades dos seres humanos), estando ambos ligados ao poder próprio dos agentes sociais.

⁷⁶ João Teixeira Lopes, *op. cit.*, 1997, p. 30.

⁷⁷ Anthony Giddens, *op. cit.*, 1996.

A teoria da estruturação, ao sustentar uma visão da realidade dotada de *circularidade*, vai finalmente atribuir um papel propriamente activo ao sujeito, considerando-o capaz de instituir mudanças estruturais através das suas intervenções (conscientes ou não). Não esquece, todavia, os constrangimentos que condicionam as actividades desses mesmos agentes. Sendo uma visão mais ampla, por cruzar “um espaço-tempo institucional e um espaço-tempo da interacção quotidiana”⁷⁸, possibilita uma apreensão mais fina e potencialmente mais rica dos mecanismos não tão óbvios que possam estar na base da constituição de gostos/consumos cinéfilos. Muito embora seja, de facto, dificilmente operacionável quando transportada para um plano prático, empírico, poderá ser útil para, em complemento com outras posturas, responder a algumas das questões levantadas.

Mais recentemente, ainda, o sociólogo francês Bernard Lahire presenteou-nos com um “quadro de reflexão” deveras estimulante, sobretudo para os que procuram analisar a realidade social partindo do fenómeno da “acção” humana.

Sem pretender anunciar uma teoria absolutista (um “sistema conceptual”, um “paradigma” ou um “modelo interpretativo ou explicativo”), já que considera que a sociedade contemporânea não se ajusta a quadros de pensamento fechados e pouco flexíveis⁷⁹, Bernard Lahire propõe, como se disse, um “quadro de reflexão”, que traça novas pistas com vista à constituição de uma “sociologia à escala individual”⁸⁰. Distanciando-se da tendência para a imposição de teorias totalitárias, Lahire prefere considerar que cada teoria (cada esquema de pensamento) só é válida quando reportada aos fenómenos, concretos, que descreve. E, dentro da mesma lógica, defende que os investigadores sociais ganhariam se tentassem comparar criticamente os seus modelos analíticos⁸¹, evitando, dessa forma, as “tensões interpretativas” que envolvem as teorias da acção, e permitindo a progressão do conhecimento sobre a realidade social (bastando, para tal, que se aceitasse o facto de existirem limites, contextuais, históricos, à legitimidade de cada teoria)⁸². É indispensável, nessa medida, que se elimine definitivamente a ruptura entre a *teoria* e o *trabalho de pesquisa*, no terreno. Porque,

⁷⁸ João Teixeira Lopes, *op. cit.*, 1997, p. 31.

⁷⁹ Bernard Lahire, *O Homem Plural – As Molas da Acção*, Lisboa, Instituto Piaget, 2003 (1998), p. 11.

⁸⁰ Bernard Lahire, “Patrimónios individuais de disposições: para uma sociologia à escala individual” in *Sociologia – Problemas e Práticas*, n.º 49, 2005, pp. 11-42.

⁸¹ Lahire declara que, para elaborar a sua “teoria do actor plural”, se apoiou em contributos da sociologia, da antropologia, da história, da filosofia e da psicologia, e até mesmo em reflexões críticas, literárias (com a espessura de análise sociológica), de Marcel Proust. Vd. Idem, *ibidem*, p. 17.

⁸² Bernard Lahire, *op. cit.*, 2003 (1998), p. 12.

afirma, é não excluindo *a priori* nenhum assunto do seu campo de estudo específico, que as ciências sociais podem conseguir um progresso efectivo, em direcção a uma maior autonomia científica⁸³.

Bernard Lahire distancia-se igualmente da generalidade das “teorias da acção” que constituem o actual *corpus* teórico das ciências sociais, por considerar que estas promovem a divergência entre a visão que privilegia a unicidade e a homogeneidade do actor social, por um lado, e a que defende a fragmentação infinita dos seus papéis, por outro. O sociólogo francês propõe-se questionar as condições sócio-históricas que permitem a coexistência entre actores sociais caracterizados por uma condição de unicidade e actores “plurais”. O actor social é, na sua opinião, portador de uma pluralidade de disposições, produzidas pela heterogeneidade das suas experiências vividas. Ou seja, sem renunciar às teorias disposicionais, como a defendida por Bourdieu, Lahire afirma, no entanto, que o indivíduo é permanentemente confrontado com situações que podem provocar uma ruptura com o que incorporou inicialmente (e que está inscrito no seu *habitus*). O “homem plural” está sujeito a ajustes sucessivos, a efectuar no presente, entre as experiências passadas que incorporou e o contexto com que é confrontado à medida que vai agindo.

Lahire não aceita as características “sistemáticas” e “unificadoras” do *habitus* bourdieano, geradoras de gostos e de estilos de vida socialmente determinados. Não por achar que nenhum actor corresponda ao modelo definido por Bourdieu, mas antes por defender que nem todos o fazem⁸⁴. Para Lahire, os *habitus* incorporados através de mecanismos de socialização reflectem a complexidade que esses mesmos procedimentos assumem na actualidade. Os mecanismos de socialização primária, por exemplo, são hoje constantemente agitados por influências estranhas ao universo familiar (não necessariamente em harmonia com o mesmo). De resto, ao longo da sua existência, os actores sociais vivem, “simultânea e sucessivamente”, em contextos sociais diferenciados, que não são, de todo, equivalentes⁸⁵. Por isso mesmo, Lahire nega que, como defendia Bourdieu, “toda a interacção social”, “toda a situação social”, esteja unicamente afecta a um campo. Existe, na sua perspectiva, um grande número de actores que estão “fora de campo, imersos num grande «espaço social»” que já não é estruturado exclusivamente com base no capital, cultural e económico, que detêm. Só

⁸³ Bernard Lahire, *art. cit.*, 2005, p. 11.

⁸⁴ E remete, aqui, para a filosofia de Husserl, onde se encontra a ideia de “unidade fundamental da subjectividade”. Vd. Bernard Lahire, *op. cit.*, 2003 (1998), p. 21-23.

⁸⁵ Idem, *ibidem*, p. 42.

dessa forma se compreende por que razão, actores aparentemente desapossados, “por vezes, assistem aos espectáculos ou consomem os produtos dos produtores (lêem romances, ensaios filosóficos, obras de ciências sociais, bandas desenhadas, jornais..., vão ao teatro ou ao museu (...)⁸⁶”, etc., etc., de acordo com um estilo de vida altamente heterogéneo, que escapa à lógica redutora de um campo.

Os actores definem-se *socialmente*, pelo que é perfeitamente legítimo que se questione o que é apreendido – afectivamente, culturalmente – fora da actividade de um campo predeterminado⁸⁷. Segundo Lahire, se os actores sociais foram socializados em condições de exemplar homogeneidade, coerência e unicidade, então, a forma como reagem às novas situações pode ser bastante previsível. Por outro lado, quando são o produto de uma realidade social heterogénea (por vezes até contraditória ou conflituosa, como a actual), maior é a probabilidade da situação *presente* poder reformular uma parte das experiências incorporadas no passado. Ou seja, nas palavras do autor, é possível admitir “a hipótese da incorporação por cada um dos actores de uma multiplicidade de esquemas de acção (esquemas sensório-motores, esquemas de percepção, de avaliação, de apreciação, etc.), de hábitos (hábitos de pensamento, de linguagem, de movimento...), que se organizam em tantos repertórios quantos os contextos sociais *pertinentes* que ele aprende a distinguir – e muitas vezes a nomear – através do conjunto das suas experiências socializadoras anteriores”. Logo, cada actor social possui um “stock de conhecimento” *disponível* (latente, à espera de ser mobilizado), ao qual recorre em função da sua necessidade (da “pertinência contextual” da sua utilização)⁸⁸.

A grande vantagem da perspectiva de Lahire é, a nosso ver, permitir compreender o porquê das diferenças entre indivíduos pertencentes a uma mesma classe social, a um mesmo grupo, e com trajectórias de vida aparentemente similares, ao integrar a influência das experiências sociais heterogéneas, vividas concretamente e potencialmente (res)socializadoras. Esta postura interessa-nos sobretudo pelo mundo de possibilidades interpretativas que a sua aplicação ao universo cultural (e à prática das actividades culturais propriamente ditas) permite, na medida em que torna visíveis as

⁸⁶ Idem, *ibidem*, pp. 43-44.

⁸⁷ Lahire afirma que “não podemos reduzir os actores ao seu estatuto de campo na medida em que as suas experiências sociais inundam as que eles podem viver no quadro de um campo”. Idem, *ibidem*, p. 45.

⁸⁸ Idem, *ibidem*, pp. 46-47 (sublinhado nosso).

diferenças individuais ainda antes das diferenças entre as classes sociais (sem, porém, as anular)⁸⁹.

A necessidade de se analisar, de forma integrada, dimensões estruturantes (lógicas simbólicas, padrões culturais, estruturas e trajectórias de classes), dimensões contextuais e interaccionais, foi desenvolvida, em Portugal, por Firmino da Costa, que conceptualiza a noção de *quadro de interacção*⁹⁰. A propósito da análise das configurações da cultura popular em Alfama, bairro de Lisboa, Firmino da Costa avança com este conceito como alternativa ao *habitus* bourdiano. De acordo com a sua teorização, para se apreender um determinado fenómeno social enquanto eventual quadro de interacção, há que, desde logo, analisar as práticas sociais em referência ao *contexto* em que as mesmas se verificam. Da mesma forma, importa ter em conta as *relações de interacção* que aí se estabelecem, em co-presença directa mas também através de redes de sociabilidade mais vastas, estendidas no tempo. Impõe-se, ainda, observar o modo como os sistemas sociais se inter-relacionam, de forma complexa, em relação com o contexto e com as condições de interacção específicas, mobilizando “regras e recursos”, “condições e padrões de acção social”⁹¹. Tudo isto, admitindo que “os modos como as condições estruturais, os sistemas institucionais, as configurações culturais e os processos sociais de âmbitos mais vastos se *actualizam* nesses contextos de interacção, e como parte significativa das influências dos primeiros nas práticas sociais é mediada pelos últimos ou é intersectada pela interferência específica deles”⁹².

Mais uma vez, enfatiza-se a possibilidade de uma relativa recomposição social e cultural, activa e participada, privilegiando-se a interacção entre indivíduos espacialmente contextualizados. Desta forma, vários elementos, sejam eles “morfológicos”, “relacionais” ou “simbólicos”⁹³ são igualmente avaliados, de maneira a tornar inteligível, um conjunto particular de práticas e de representações. A nosso ver, nada obsta a que a análise de um evento cultural e historicamente relevante, inserido num contexto urbano circunscrito, possa ser analisado como um quadro de interacção específico, que, ao mesmo tempo que divulga uma oferta cultural (mais ou menos)

⁸⁹ A este propósito Vd. Bernard Lahire, *La Culture des Individus. Dissonances Culturelles et Distinction de Soi.*, Paris, La Découverte, 2004.

⁹⁰ Vd. António Firmino da Costa, “Alfama, entreposto de mobilidade social” in *Cadernos de Ciências Sociais*, n.º 2, 1984, pp. 3-35.

⁹¹ António Firmino da Costa, *Sociedade de Bairro: Dinâmicas Sociais da Identidade Cultural*, Oeiras, Celta Editora, 1999, p. 296.

⁹² Idem. (sublinhado nosso)

⁹³ Idem, *ibidem*, p. 297.

distintiva, vai estruturando as práticas culturais e as dimensões relacionais dos seus participantes.

O que se pretende com esta exposição teórica relativamente alongada, mais do que incentivar a uma cacofonia teórico-metodológica – ou, como alerta Lahire, a criar “a ilusão segundo a qual a dupla visão (tripla, quádrupla...) traria uma melhor visão” ou ainda “segundo a qual a mistura dos princípios e orientações teóricas e epistemológicas heteróclitas daria lugar a um enriquecimento (mais do que a uma explosão ou a uma implosão)⁹⁴” – é, por um lado, expor a tendência evolutiva no sentido de um maior equilíbrio relativamente às velhas dicotomias e, por outro, reiterar a necessidade de complementaridade analítica, embora controlada, e sem nunca se perder o “rasto” à perspectiva sociológica.

⁹⁴ Bernard Lahire, *op. cit.*, 2003 (1998), p. 252.

Capítulo II

Os mundos da cultura

“Cultura: falsa evidência, palavra que parece uma, estável, firme, e no entanto é a palavra armadilha, vazia, sonífera, minada, dúbia, traiçoeira. Palavra mito que tem a pretensão de conter em si completa salvação: verdade, sabedoria, bem-viver, liberdade, criatividade...”

Edgar Morin

1. O alargamento do fenómeno cultural e a constatação de que “nem tudo é cultura”

A análise das modalidades de recepção cinéfila de uma dada população, se retirada do contexto global constituído pelo conjunto das práticas culturais existentes, não nos parece exequível, na medida em que há uma articulação entre o universo da procura e o da oferta cultural que não deve deixar de ser traçada. E não o deve uma vez que, “se é verdade que a constituição dos públicos e da sua matriz de gostos influencia fortemente o campo de possíveis da produção cultural, não é menos certo que a estrutura da oferta condiciona o processo de recrutamento, atracção e formação de públicos”⁹⁵. Do mesmo modo, também dificilmente se poderá ignorar o elemento teórico omnipresente em qualquer processo de investigação levado a cabo neste universo temático – o (polémico) conceito de *cultura*.

A noção de cultura é capaz de colocar inúmeros problemas e de provocar permanentes impasses aos que ambicionam percepcioná-la em toda a sua amplitude. O fenómeno cultural é um fenómeno polissémico, cuja infinitude semântica é responsável pelo seu entendimento enquanto domínio desordenadamente vago e impreciso. Todavia, tal não significa que não tenha uma existência concreta, mas apenas que é um termo passível de ser objecto de distintas interpretações. As definições de cultura variam consoante se coloque a tónica na sua dimensão *subjectiva* (tendo em conta o aspecto

⁹⁵ João Teixeira Lopes, *art. cit.*, 1998a, p. 179.

humano associado à cultura, os valores, modelos de comportamento, critérios normativos interiorizados, etc.) ou *objectiva* (carácter assumido pelas formas culturais enquanto memória colectiva ou tradição codificada e acumulada no tempo), ou ainda se a considerarmos uma mera *abstracção*, funcionando como uma espécie de bússola orientadora que auxilia a investigação⁹⁶.

Não é nosso objectivo, porém, embrenharmo-nos no processo sinuoso e intricado inerente a uma tentativa de definição sistemática de cultura. Interessa-nos, fundamentalmente, examinar o trajecto evolutivo ocorrido ao nível da compreensão cultural, que fez com que esta tivesse passado a ser encarada, nos nossos dias, como uma realidade multidimensional e presente em inúmeros segmentos da realidade social, num contexto pós-moderno ou de modernidade tardia⁹⁷.

A ideia de cultura começou por estar associada ao processo de aprendizagem que conduzia à formação da personalidade humana e ao enriquecimento do espírito. Mais tarde, passa a integrar o património universal dos conhecimentos e valores formativos que fazem parte da história da humanidade, ganhando, desse modo, realidade objectiva. Ao longo do século XVIII, “o indivíduo começa a ver-se como cidadão do mundo”⁹⁸. Ao ganhar consciência do seu crescente cosmopolitismo, surgem os primeiros contornos da percepção de um relativismo cultural – cada cultura tem a sua própria validade e coerência, pelo que devem ser combatidas as perspectivas etnocêntricas. Para além deste avanço, a cada vez maior importância atribuída às formas simbólicas na vida humana conduz à constatação de que muitos dos aspectos que eram habitualmente percebidos como naturais (ou seja, como inerentes à natureza humana), têm, de facto, uma base cultural. Neste sentido, a cultura cumpriria a função de “substituto social do determinismo do instinto”⁹⁹. Muito embora não seja capaz de reproduzir na totalidade um automatismo tão forte como é o instintivo, é responsável pela sua quase completa substituição pelos modelos e orientações culturais.

O aprofundamento do complexo fenómeno cultural e das suas múltiplas implicações realizou-se com o contributo multidisciplinar da sociologia, da antropologia, da história, da ciência política, entre outras – o que justifica as inúmeras influências

⁹⁶ Franco Crespi, *op. cit.*, 1997, pp. 13-14.

⁹⁷ O debate associado ao estado de modernidade actual, à sua definição semântica e respectiva (in)adequação à realidade portuguesa será aprofundado posteriormente.

⁹⁸ Idem, *ibidem*, p. 17.

⁹⁹ Idem, *ibidem*, p. 22.

extra-disciplinares ao nível da Sociologia da cultura. De facto, a cultura, ao alcançar todas as áreas sociais, acaba por exigir a análise dos processos de construção social da realidade, para que possa ser compreendida na sua abrangência.

O sociólogo António Teixeira Fernandes define a cultura como sendo “a condição da própria existência humana, no que ela tem de mais característico”; enquanto tal, diria respeito “a toda a vida social, na medida em que abarca os seus sistemas de ideação, de representação e de expressão, os seus sistemas éticos e os seus referenciais para a acção”¹⁰⁰. Nas sociedades tradicionais, a cultura surgia tanto mais unificada quanto mais os seus valores se apresentassem hierarquizados. Nesse contexto, actuava como princípio organizador, desempenhando uma função reguladora da vida social, de modo a assegurar a sua coerência. Actualmente, o estatuto da cultura alterou-se devido ao fim dos sistemas culturais tradicionais, fruto da crescente secularização da sociedade – processo que corresponde a uma “forma de ser e de estar no mundo modelada por uma concepção despida de referências metafísicas e sobrenaturais”¹⁰¹ – e da difusão da ciência e da tecnologia. O crescente desenvolvimento científico e tecnológico teria tido como consequência última a ruptura da unidade cultural.

Ou seja, a desestruturação dos sistemas de representação e as alterações na forma de convivência humana conduziram a um *pluralismo cultural* dominado pela variedade e pela dispersão, e sem lugar para a unidade. Com esta restrição do alcance das normas culturais, promoveu-se o fim de um "conjunto de valores comumente aceite", levando ao "aparecimento, em seu lugar, de uma cultura pluralista com sistemas de valores concorrentes – o que em parte se deve à existência de múltiplos agentes de socialização também em concorrência”¹⁰². Assim, a modernidade, enquanto projecto abrangente e responsável pela (re)configuração dos relacionamentos sociais, induz a um processo de *relativização dos valores*, contribuindo, desse modo, para o acréscimo da diversidade cultural.

Este novo enquadramento cultural, mais rico em variações, intrinsecamente complexo, exige uma análise da cultura marcada pela flexibilidade e dotada de uma

¹⁰⁰ Esta definição mais abrangente reflecte a mudança cultural que, com o advento da modernidade, decorre da dissolução das culturas tradicionais. *Vd.* António Teixeira Fernandes, *Para uma Sociologia da Cultura*, Porto, Campo das Letras, 1999, pp. 13-14.

¹⁰¹ *Idem*, *ibidem*, 1999, p. 16.

¹⁰² Helena Vilaça, Território e identidades na problemática dos movimentos sociais: algumas propostas de pesquisa in *Sociologia – Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto*, Vol. III, 1ª Série, Porto, 1993, p. 52.

maior plasticidade. A adopção de um *conceito antropológico de cultura* – no sentido do alargamento do conteúdo semântico do termo a todas as áreas da vida social – seria, para alguns autores, o mais adequado. Uma tal noção, mais alargada, teria a vantagem de ser particularmente fértil e menos susceptível de se mostrar redutora, possibilitando uma análise atenta do social.

Clifford Geertz, por exemplo, vai defender a utilização deste conceito, que considera o melhor meio de ultrapassar uma concepção *estratigráfica* do homem (segundo a qual o homem seria um animal hierarquicamente estratificado, composto de níveis – uma espécie de depósito evolutivo onde os níveis orgânico, psicológico, social e cultural ocupariam uma posição designada e incontestável), substituindo-a por uma concepção *sintética*, onde os factores biológicos, psicológicos, sociológicos e culturais pudessem ser tratados como variáveis dentro dos sistemas unitários de análise¹⁰³. Geertz encara a cultura como uma componente indissociável das propriedades biológicas e psicológicas da espécie humana. Como tal, seria “a principal base da especificidade humana”, funcionando como “um conjunto de mecanismos de controlo” de carácter extragenético, que os indivíduos utilizam para “construírem os acontecimentos vividos” e para se “auto-orientarem”, não devendo ser analisada como algo que foi acrescentado ao homem, mas antes como um ingrediente essencial na sua produção. Assim sendo, todos nós seríamos “animais incompletos e inacabados que nos completamos e acabamos através da cultura”, realidade que sugere a “inexistência de uma natureza humana independente da cultura”, uma vez que “as nossas ideias, os nossos valores, os nossos actos e até mesmo as nossas emoções são produtos culturais”¹⁰⁴.

Uma concepção assim tão ampla de cultura, e não obstante a sua pertinência, suscita alguns cuidados no que respeita ao modo como é utilizada. Augusto Santos Silva, referindo-se precisamente ao alargamento semântico do conceito, alerta para a necessidade de “escapar às derivas tautológicas – segundo o princípio gerador ‘tudo é cultura’ – que nos deixam desarmados perante os processos de formação de campos culturais específicos, ou então, (...) nos deixam prisioneiros, a esse nível, da acepção literária tradicional do conceito”¹⁰⁵. De facto, a adesão absoluta e acrítica à percepção da cultura como uma espécie de ‘segunda natureza’ dos indivíduos, resultante de um alargamento conceptual de cariz antropológico, torna invisível a existência de domínios

¹⁰³ Clifford Geertz, *A Interpretação das Culturas*, Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1978, pp. 50-56.

¹⁰⁴ Idem, *ibidem*, pp. 56-58, 59, 61-62.

¹⁰⁵ Augusto Santos Silva, *op. cit.*, 1994, p. 17.

privilegiados ou exclusivos de produção cultural, resultantes do relacionamento da cultura com uma estrutura social eminentemente heterogénea e transbordante de diferenças. Por conseguinte, para que se evitem reducionismos desnecessários e erróneos, há que ter sempre presente que, muito embora a dimensão cultural seja transversal a todo o espaço social, convém analisar os seus contextos específicos de interacção. Ou seja, devem ser examinadas “as dinâmicas através das quais, em *diversos contextos socioculturais*, diversos grupos e instituições vão estruturando e reestruturando o território da cultura, vão construindo representações acerca do que seja a cultura, vão criando e transformando campos e agentes especializados, identificados como culturais”¹⁰⁶. A variável espaço-temporal e as mudanças que as diferentes dinâmicas imprimem no panorama social e cultural, alteram, necessariamente, o entendimento da ideia de cultura. Logo, a análise de práticas culturais, e, no caso da presente pesquisa, de práticas cinéfilas, não dispensa o permanente diálogo com as características socioculturais próprias do contexto onde estas se desenvolvem. É com base na consideração desta condicionante que podemos concluir pela existência de uma *autonomia relativa da ordem cultural*¹⁰⁷. Caso contrário, se se optasse pela consideração de que ‘tudo é cultura’, o cultural tornar-se-ia, em última instância, intangível ou, pelo menos, difícil de circunscrever.

Apesar disso, é inegável o efeito de alargamento do elemento cultural provocado pelo advento da modernidade. Em virtude desse alargamento, Diana Crane sugere que seja feita uma distinção entre, por um lado, aquilo que designa de *cultura não registada (unrecorded)* e, por outro, uma *cultura registada (recorded)*. A primeira seria vista como o elemento comum às formulações teóricas realizadas no último século, apresentando um carácter essencialmente implícito. Como tal, incluiria os valores, normas, crenças e atitudes da população total ou de subgrupos da população, que poderiam, ou não, encontrar expressão nas formas registadas da cultura. A cultura registada, por seu turno, seria a expressão da contemporaneidade. Aqui, estariam incluídas todas as formas documentadas de cultura – textos escritos, filmados, artefactos construídos pelo homem e, mais recentemente, os próprios *media* electrónicos. Sem a análise do conteúdo e dos efeitos dos vários tipos de cultura registada, nos seus diversos âmbitos (científico, tecnológico, de entretenimento, educacional, entre outros), não seria

¹⁰⁶ As representações sobre a cultura produzidas pelos grupos e instituições são definidas por Augusto Santos Silva como *práticas simbólicas “em 2º grau”* (Vd. *op.cit.*, 1994, pp. 16, 26).

¹⁰⁷ João Teixeira Lopes, *op. cit.*, 1997, p. 68.

possível, a seu ver, a compreensão do papel da cultura na sociedade moderna. Para além de que – advertência fundamental – tal análise não deveria insistir, erradamente, no tratamento das culturas registadas como variáveis exógenas¹⁰⁸.

Mais recentemente, a actividade cultural deixou de estar limitada ao campo das obras culturais consideradas *legítimas*, passando a incluir a totalidade do espaço social ocupado pelas práticas quotidianas, não raras vezes desvalorizadas a um estatuto de “trivialidade”, de “deserto cultural” ou de “terra de ninguém”¹⁰⁹. Ou seja, nas sociedades ocidentais, tanto a prática como o entendimento do factor cultural têm atravessado um processo de (parcial) abandono da noção de primazia de uma cultura secular “cultivada” e eminentemente dominante, anexando cada vez mais uma infinidade de vectores da existência quotidiana dos indivíduos. Como resultado do avanço da modernidade e da metamorfose da visão sobre o mundo, verifica-se que já não é colocada a tónica na previsibilidade, coerência e consistência dos assuntos culturais, mas antes no seu carácter *imprevisível, incoerente e inconsistente*. A emergência de sociedades pautadas por um crescente multiculturalismo fez aumentar a importância atribuída ao relativismo e aos particularismos culturais.

Logo, a compreensão actual do fenómeno cultural (já de si complexa), vai ser ainda dificultada pelas indefinições associadas à própria noção de modernidade. Boaventura de Sousa Santos considera existir um hiato entre o projecto sócio-cultural da modernidade (projecto ambicioso e revolucionário, que se constituiu antes do modo de produção capitalista se ter tornado dominante) e o processo de superação e obsolescência do mesmo. Superação, na medida em que a modernidade teria cumprido algumas das suas promessas, fazendo-o, contudo, em excesso; e obsolescência devido à impossibilidade da modernidade cumprir outras das suas promessas¹¹⁰. Giddens, por sua vez, salienta a impossibilidade de se obter um conhecimento infalível da realidade social moderna, devido ao seu carácter errático, à sua imprevisibilidade¹¹¹. A modernidade convive com aquilo que o autor designa de *defeitos de concepção e falhas de operação*¹¹², os quais, juntamente com as consequências não premeditadas da acção e a reflexividade do conhecimento social, concorrem para a criação de um “mundo

¹⁰⁸ Diana Crane, *The Sociology of Culture*, Cambridge, Blackwell Publishers, 1994, pp. 2-3.

¹⁰⁹ João Teixeira Lopes, *op. cit.*, 1997, p. 67.

¹¹⁰ Boaventura de Sousa Santos, *Pela Mão de Alice – o Social e o Político na Pós-modernidade*, Porto, Afrontamento, 1999.

¹¹¹ Anthony Giddens, *As consequências da Modernidade*, Oeiras, Celta Ed., 1992, pp. 107-108.

¹¹² Falhas nos sistemas abstractos da modernidade e erros cometidos por aqueles que os fazem funcionar, respectivamente. (Vd. Giddens, *op. cit.*, 1992, pp. 107-108).

descontrolado”.¹¹³ E é precisamente neste mundo descontrolado que esgrimam forças contrárias, na busca (quase inglória, diríamos mesmo) de um mínimo consenso na análise de um fenômeno invariavelmente multifacetado.

2. Diluição das fronteiras erudito / massas / popular

O processo de alargamento do conceito de cultura, que prolonga as suas fronteiras para acolher as – até então vazias de significado – práticas quotidianas, conduziu à passagem de um modelo *estático e hierarquizado* dos níveis de cultura para um outro modelo, desta feita mais *dinâmico* e aberto à *diversidade cultural*.

Na realidade, nas sociedades pré-capitalistas, muito embora já fosse visível a assimetria entre uma *pequena tradição* (a cultura popular, dirigida a todos e transmitida informalmente, em locais públicos) e uma *grande tradição* (a cultura cultivada, transmitida formalmente em instituições específicas, como escolas, universidades, bibliotecas), não se verificava uma cisão absoluta dos públicos da cultura, que os isolasse num dado hemisfério cultural. Apesar do exclusivismo inerente à grande tradição, os intercâmbios culturais entre ambas as dimensões eram possíveis e relativamente simples de realizar. Porém, a facilidade não traduzia uma coexistência pacífica, na medida em que a permuta era “bilateral, mas desigual”¹¹⁴. Com o progressivo centralismo e especialização do poder, e a consequente imposição de “práticas e posturas sóbrias e austeras, em nada consentâneas com uma grande proximidade entre os “eleitos” e o povo”¹¹⁵, instala-se definitivamente a ruptura entre as diferentes formas de expressão cultural: a grande tradição ou cultura cultivada, por um lado, e a pequena tradição ou cultura popular, por outro.

A *cultura cultivada* (ou ainda *de elite*) seria apanágio dos homens “cultos” ou “eruditos”. E, nessa qualidade, comportaria características distintivas, apresentando uma lógica de funcionamento semelhante ao de um “ritual de casta”, para referir a terminologia weberiana¹¹⁶. Afirma-se, desse modo, um compartimento da cultura que seria específico de franjas populacionais minoritárias e francamente privilegiadas (no universo social). Tais minorias, para além de se acharem rodeadas de uma atmosfera de

¹¹³ Idem, *ibidem*, p. 107.

¹¹⁴ Maria de Lourdes Lima dos Santos, “Questionamento à volta de três noções de cultura (a grande cultura, a cultura popular, a cultura de massas)” in *Análise Social*, nº101-102, 1998, p. 694.

¹¹⁵ João Teixeira Lopes, *op. cit.*, 2000, p. 18.

¹¹⁶ Max Weber, *Ensaio de Sociologia*, Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1982, pp. 221-223.

exclusividade, detinham o monopólio de condições de existência privilegiadas, no que respeita à fruição de posicionamentos favorecidos na distribuição social dos poderes, simbólica e materialmente consagrados. Em oposição directa a esta forma de cultura elitista estaria a *cultura popular*, corpo de saber atribuído ao “povo”, entendido – face a esta fria ductilidade – como uma “massa bárbara e ignorante”¹¹⁷. O resultado de tal compartimentação cultural seria a imposição de um *arbitrário cultural*, próprio de camadas populacionais socialmente privilegiadas e veiculado preferencialmente através dos processos de inculcação pedagógica.

Segundo esta linha de pensamento, a cultura erudita seria entendida como um “nível mais elaborado” de cultura, como a sua expressão “de verdade e de beleza, de pensamento e de arte”¹¹⁸. Ao ser uma forma cultural mais rica, tanto em termos de conteúdo como de forma, a sua aura de elitismo ficaria comprovada não só ao nível da produção cultural (a montante) como no próprio acto de consumo (a jusante). Isto é, a cultura cultivada resultaria de uma obra realizada por uns poucos de eleitos capazes de a produzir, para um conjunto limitado de consumidores com o capital cultural suficiente para as descodificar. Em contraposição, a cultura popular surgiria como uma cultura “aceite e assimilada pelos indivíduos na sua vida quotidiana”, e que, por incorporar conteúdos passados, “tende a ser refractária à novidade e aparece profundamente enraizada no tecido das relações sociais”¹¹⁹. Características justificativas da sua mais acessível integração por parte de camadas indistintas da população.

Só mais recentemente, no século XX, é que se assistiu à emergência da denominada *cultura de massas*, que tomou o lugar da pequena tradição ou cultura popular¹²⁰, impondo-se como pólo renovado na dicotomia entre alta/baixa cultura. Foi a *modernização* da cultura popular que conduziu ao advento de novas formas culturais, desta feita associadas à produção em série e precursoras do aparecimento da cultura de massas¹²¹. A introdução da cultura de massas, porém, não implicou o fim dos patamares de diferenciação já citados. Esta forma cultural apresenta, como principais

¹¹⁷ João Teixeira Lopes, *op.cit.*, 2000, p. 18.

¹¹⁸ António Teixeira Fernandes, *op.cit.*, 1999, p. 21.

¹¹⁹ Idem, *ibidem.*, pp. 22-23.

¹²⁰ Esta, como refere Maria de Lourdes Lima dos Santos, transformar-se-ia, com o advento da cultura de massas, numa categoria residual – na “verdadeira” cultura popular. (Vd. *art. cit.*, 1998, p. 689)

¹²¹ Edgar Morin denomina a cultura de massas de *terceira cultura*, posicionando-a paralelamente às culturas clássicas (as eruditas) e às nacionais (populares). Não percebe a cultura de massas como um prolongamento da cultura popular. (Vd. Edgar Morin, *Cultura de massas no século XX – o espírito do tempo*, Rio de Janeiro, Forense -Universitária, 1977, 4ª Edição).

características, a sua grande mobilidade, notável dinâmica e uma elevada capacidade de difusão.

Foram muitos os teóricos que se empenharam na discussão dos efeitos inerentes à disseminação de uma cultura massificada¹²². Algumas das teorizações mais profícuas, porém, provieram da chamada “Escola hegeliana de Frankfurt”, onde Max Horkheimer, Theodor Adorno, Herbert Marcuse, Walter Benjamin, entre outros, desenvolveram poderosas análises a respeito das mudanças ocorridas nas sociedades capitalistas ocidentais, deixando entrever uma influência da teoria clássica de Marx, ou seja, denunciando ascendências de cariz ideológico. Foi com a Escola de Frankfurt que se criou um dos principais modelos para o estudo crítico da cultura (a chamada “Teoria Crítica”), que analisava conjuntamente os esquemas de produção cultural e as políticas económicas, a carga política existente nessa mesma produção cultural, bem como as dinâmicas presentes no momento de recepção cultural.

Ao contactarem com a cultura mediática emergente, que envolvia o cinema, a música popular, a televisão e outras formas de “cultura de massas”, Adorno e Horkheimer desenvolveram a teoria de que as formas culturais mediáticas eram produzidas com vista à sua comercialização, assentando no conceito de entretenimento e obedecendo às grandes empresas. A interacção entre cultura e economia foi explorada pelos autores de forma inovadora, através do termo “*kulturindustrie*” (no idioma original), ou seja, “indústria cultural”¹²³, para descrever as relações de poder estabelecidas entre os produtores capitalistas e os consumidores de massas. Theodor Adorno justifica o recurso, deliberado, ao conceito de “indústria cultural” em vez do habitual “cultura de massas”, dizendo que pretendiam, com isso, demarcar-se de um movimento teórico que tratava a cultura como algo que se erguia espontaneamente das massas e que não era mais do que a expressão contemporânea da arte popular – algo de que a indústria cultural se distingue¹²⁴. No fundo, a inoperância do termo “cultura de massas” começava, desde logo, por não ser suficientemente democrático. Por outro lado, seria possível falarmos numa indústria cultural a partir do momento em que existem milhões de pessoas envolvidas, bem como processos de reprodução e

¹²² Por exemplo, os teóricos da Escola de Frankfurt, Jean Baudrillard, Marshal McLuhan, Abraham Moles, Paul Lazarsfeld, Robert Merton, Roland Barthes, entre outros. Não sendo o intuito desta pesquisa aprofundar as teorizações sobre esta matéria (ou sequer possível, tendo em conta a sua profusão), deixa-se a indicação de um trabalho de síntese interessante sobre o tema: Cfr. Luís Costa Lima (Org.), *et al, Teoria da Cultura de Massa*, São Paulo, Editora Paz e Terra, 2005.

¹²³ Theodor Adorno e Max Horkheimer, *Dialectic of Enlightenment*, Londres, Verso, 1997 (1947).

¹²⁴ Theodor Adorno, “The culture industry reconsidered” in *The Culture Industry: Selected Essays on Mass Culture*, Londres, Routledge, 1991 [1967], p. 85.

necessidades estandardizadas (necessidades idênticas, em inúmeros lugares diferentes, a serem satisfeitas com bens similares). Um outro aspecto essencial da teoria de Adorno e Horkheimer é o facto destes defenderem que o que é “reproduzido” se decide com base nas próprias necessidades dos consumidores, motivo pelo qual, mais tarde, é aceite pelos mesmos com tão pouca resistência. Isto é, existe um “círculo de manipulação e de necessidade retroactiva”, que leva a que a unidade do sistema de produção se torne mais coesa¹²⁵. Logo, segundo estes autores, a *dominação* expressa-se de outras formas que não as puramente económicas, entre elas, na lógica de produção cultural. Argumentam, assim, que o sistema de produção cultural alimentado pelo cinema, pela rádio ou pela imprensa escrita são controlados por imperativos de ordem comercial e servem para criar um estado de subserviência face ao sistema de consumo capitalista.

Theodor Adorno, no seu ensaio sobre a indústria cultural, debruça-se mais detalhadamente sobre preocupações relativas ao poder integrador e às tendências niveladoras de uma cultura massificada. Não devemos, porém interpretar esse posicionamento como uma defesa da “alta” cultura, ou sequer como um ataque reaccionário à cultura popular, mas sim como o reconhecimento do fim da distinção entre ambas, sendo fundamental, por isso mesmo, revelar as condições materiais de produção e as contradições sociais existentes¹²⁶.

Os exemplos referidos fornecem, juntamente com outros autores da Escola de Frankfurt, perspectivas historicamente situadas sobre a passagem de uma cultura tradicionalmente estratificada para uma sociedade dominada por uma cultura massificada e assente no consumo¹²⁷. Jurgen Habermas parte destas abordagens para sublinhar o modo como, entretanto, a interconexão entre a esfera do debate público e da participação individual – reino de liberdade – foi fracturada e transmutada num espaço de manipulação política e de puro espectáculo, transformando os cidadãos em consumidores que absorvem passivamente o entretenimento e a informação. Os cidadãos transformam-se, dessa forma, em meros espectadores acrílicos¹²⁸.

A principal limitação que, desde logo, é possível observar nas críticas à cultura de massas, passa por uma concepção dos indivíduos como seres passivos, consumidores

¹²⁵ Theodor Adorno e Max Horkheimer, *op. cit.*, 1997 (1947), p. 121.

¹²⁶ Theodor Adorno, *art. cit.*, 1991 [1967].

¹²⁷ A noção de um homem massificado e indiferenciado ganha força redobrada com a obra de Marcuse, que propala a existência de um “homem unidimensional”. Cf. Herbert Marcuse, *One-Dimensional Man*, Boston, Beacon Press, 1964.

¹²⁸ Jurgen Habermas, *Mudança Estrutural da Esfera Pública*, Rio de Janeiro, Edições Tempo Brasileiro, 1984.

neutros, inexpressivos e medianamente normalizados. Como salienta Teixeira Lopes, segundo estas teorizações “assistir-se-ia, supostamente, à dissolução das clivagens classistas, regionais, sexuais, étnicas, etc., pela força de um consumo nivelador, baseado no mínimo denominador comum de gostos e atitudes”¹²⁹.

Também Umberto Eco denunciara, décadas atrás, a existência de um elo de ligação entre o nascimento da indústria cultural e a “invenção da imprensa de tipos móveis”, por Gutenberg¹³⁰. Todavia, Eco condenou o recurso ao “*conceito-fétiche*” de “indústria cultural”, por considerar reprovável o intuito de associar a ideia de cultura (que implica um “privado e subtil contacto de almas”) à de indústria (que evoca “linhas de montagem, reprodução em série” e a livre circulação de objectos tornados mercadorias)¹³¹. Este autor alerta para o facto de que, ao criticar-se a banalização, provocada por uma suposta cultura de massas, da cultura erudita, a verdade é que se estaria a impor uma “concepção fatalmente aristocrática do gosto”¹³². Logo, reprova a tendência preconceituosa de se considerar válida apenas a forma cultural que é partilhada por alguns eleitos¹³³. Contudo, censura também os “integrados”, isto é, todos aqueles que de forma excessivamente optimista acreditam, sem reservas, na função emancipadora da cultura de massas (que, ao tornar leve e agradável a absorção das noções e a recepção de informações, contribuiria para o alargamento da fruição cultural). No fundo, Umberto Eco considera errado o modo como se problematiza a questão da cultura de massas. Diz, a esse respeito, que não é frutuoso opinar sobre se a sua existência será boa ou má, uma vez que, a seu ver e tendo em conta o estado da sociedade industrial, a cultura de massas não é opcional. Por conseguinte, o âmago da discussão deveria persistir na tentativa de delinear uma acção cultural capaz de permitir que os meios de massas veiculassem valores culturais.

O actual alargamento e diversificação dos públicos para a cultura estão ainda indubitavelmente associados à subida generalizada do nível de vida, que levou ao aparecimento de uma “nova classe média”. Esta nova classe média aparece fortemente ligada ao advento da cultura de massas e à ideia de se estar a assistir a um processo de democratização cultural, onde todos usufruiriam de meios de participação igualitários.

¹²⁹ João Teixeira Lopes, *op. cit.*, 2000, p. 22.

¹³⁰ Umberto Eco, *Apocalípticos e integrados*, São Paulo, Editora Perspectiva, 1970, p. 11.

¹³¹ Idem, *ibidem*, p. 12.

¹³² Idem, *ibidem*, p. 38.

¹³³ Edgar Morin apresenta uma visão semelhante, ao afirmar que “tudo parece opor a cultura dos cultos à cultura de massa: qualidade à quantidade, criação à produção, espiritualidade ao materialismo, estética à mercadoria, elegância à grosseria, saber à ignorância”, mas, apesar disso, “é preciso perguntarmo-nos se os valores da “alta cultura” não são dogmáticos, formais, mistificados (...)” (Cfr. *op.cit.*, 1977, p. 18).

De facto, as elites culturais sentem o seu monopólio ameaçado, devido à projecção maciça das obras culturais. Por outro lado, até as camadas populacionais privilegiadas em termos de capital cultural e escolar assumem cada vez mais as suas preferências culturais ecléticas, das quais também fazem parte as obras da cultura de massas. O próprio mercado cultural vai procurar diversificar ao máximo a sua oferta, de modo a corresponder à segmentação da fruição de gostos impostos pela hierarquização social. Ou seja, vai substituir “o “pronto-a-vestir” pelo “feito-à-medida”, (...) preocupando-se com as audiências parcelares”¹³⁴. Este é mais um outro factor que clarifica a importância da dissolução do entendimento hierarquizado da cultura.

À partida, concordamos com Idalina Conde quando a autora afirma que, independentemente das formas que possam assumir, as *distinções perduram* na selectividade social dos públicos e das práticas cultivadas, contrariando, desse modo, a relativização das fronteiras culturais de que se tem falado no contexto de modernidade actual. É também verdade que as culturas populares gozam de existência própria fora do modelo cultural consagrado como dominante, ou seja, para lá das culturas cultivadas e que existem com direitos e lógicas específicas e não necessariamente de acordo com uma lógica de resistência ou de acomodação àquela dominação. Entre as culturas populares pode ser incluída não só a “pequena cultura popular”, uma espécie de circuito local de entretenimento, como a “grande cultura popular”, que é transmitida através dos bens de consumo e imaginários da cultura de massas, tendendo à estandardização do popular¹³⁵.

António Teixeira Fernandes explica que “o mosaico das sociedades actuais é extremamente composto”, razão pela qual os diferentes níveis culturais “coexistem, influenciam-se e interpenetram-se mutuamente, mas sem se homogeneizarem”¹³⁶. Por conseguinte, cada uma das formas culturais caracterizar-se-ia por ser dotada de coerência própria, concorrendo para a “conservação da sua própria configuração e para a sua manutenção no tempo, mas sem que se torne imune às múltiplas influências”¹³⁷. Encarar a realidade deste prisma implicaria aceitar que todas as formas de produção e consumo cultural têm uma razão de ser própria e uma lógica inalienável. E, sendo assim, a separação dos *mundos da cultura*, não deverá nunca implicar a subvalorização das

¹³⁴ João Teixeira Lopes, *op.cit.*, 2000, p. 24.

¹³⁵ Idalina Conde (1998), “Contextos, culturas, identidades” in José Manuel Leite Viegas e António Firmino da Costa (orgs.), *Portugal, que Modernidade?*, Oeiras, Celta Editora, p. 98-99.

¹³⁶ António Teixeira Fernandes, *op. cit.*, 1999, p. 23.

¹³⁷ *Idem.*

culturas populares ou de massas. Muito embora existam importantes clivagens culturais que podem e devem ser contabilizadas, a sua análise deverá ter sempre em consideração a constatação, dupla, da realidade própria dos diversos níveis culturais e da sua interpenetração e influência permanentes.

Se reflectirmos sobre o que foi abordado até ao momento, fica clara a necessidade de repensar a tricotomia que separa os três níveis culturais habitualmente referidos – cultura cultivada (erudita, de elites), cultura popular, cultura de massas. Por outro lado, muito embora uma das características mais proeminentes das sociedades contemporâneas seja, como já foi referido, a existência de uma cultura *transversal* a toda a esfera social, também essa transversalidade deverá ser relativizada, porque pode ser mais ou menos extensiva consoante o consumo cultural a que nos referimos.

No tempo presente faz todo o sentido falar-se numa “multilocação da cultura”, assente na “manutenção de diversos tipos de referências culturais”¹³⁸ aliadas a estratégias accionadas por instâncias culturais situadas fora dos tradicionais universo familiar e universo escolar. Os grupos sociais, nos espaços-tempos em que se movimentam quotidianamente, acabam por realizar uma “reapropriação selectiva de expressões/bens culturais exteriores aos seus quadros sociais e espaço-temporais”, sendo alvo de uma “permanente infiltração de formas expressivas da *cultura de massas*, das indústrias culturais e de lazer e de mecanismos exteriores de dominação cultural”¹³⁹. O próprio cinema, em determinados contextos, poderá ultrapassar a sua condição de *arte média*, fruto de “um sistema de produção industrial, dominado pela procura da rentabilização dos investimentos e da extensão máxima dos públicos e caracterizado pelas trocas entre agentes e técnicos culturais plurais envolvidos no campo da produção cultural”¹⁴⁰. Sempre que isso aconteça, pode mesmo adquirir um poder de distinção social, conferindo um estatuto de consagração social e cultural, enquanto prática cultural distintiva.

É essencial, portanto, evitar considerar a existência de uma estratificação estanque da cultura. Até porque a manutenção de uma concepção hierárquica e compartimentada da cultura acaba por conduzir à própria “compartimentação disciplinar na área da Sociologia, nomeadamente a separação entre uma Sociologia da Cultura, uma

¹³⁸ Michel de Certeau, *La Culture au Pluriel*, Paris, Seuil, 1993, p. 121.

¹³⁹ Natália Azevedo, “Práticas de recepção cultural e públicos de cinema em contextos cineclubísticos” in *Sociologia – Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto*, Vol. VII, I Série, 1997, p. 173.

¹⁴⁰ Idem, *ibidem*, p. 174.

Sociologia da Vida Quotidiana e uma Sociologia da Comunicação”, o que funciona como uma fonte de “obstáculos” e de “falhas de visibilidade”¹⁴¹.

2.1. Novas relações entre cultura e economia: efeitos da mercadorização cultural

Maria de Lourdes Lima dos Santos aponta o momento concreto da produção e difusão do *impresso* como o responsável pelo despoletar de novas exigências de consumo, que culminariam na *mercantilização da produção cultural*¹⁴². A partir desse momento, o espaço-tempo da “criação” tenderia a ser confundido com o espaço-tempo da produção, dando origem ao que alguns autores designaram de *indústria cultural*. O fenómeno de mercantilização cultural, ao criar uma tensão entre o conceito de arte “pura” e “imaculada” (a “arte pela arte”) e o de arte com objectivos comerciais (arte concebida especificamente para um público), deu origem a várias reflexões críticas sobre o futuro do processo de criação artística e sobre o estatuto da arte propriamente dita.

Walter Benjamin, conceituado teórico da já referida Escola de Frankfurt, numa reflexão intitulada “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica”¹⁴³, sublinhara o modo como a reprodução em massa da fotografia, do cinema, e de outras manifestações dos *media*, substituíram o ênfase colocado na originalidade e na “aura” da obra de arte. Se a arte dependia da instauração de três elementos – a aura, o valor cultural e a autenticidade – então, a possibilidade de reprodução, de multiplicação, retirava à obra de arte as características que lhe conferiam o estatuto de sucedâneo de uma experiência religiosa. Era nesses valores, precisamente, que repousava a noção de “belo”, inerente à estética clássica. Ao destruírem a “distância” subentendida na aura (distante, sempre, independentemente da proximidade física face ao sujeito), é posto em causa o valor cultural da obra e a sua autenticidade. Se a obra de arte foi sempre susceptível de reprodução, as técnicas reprodutivas, rápidas, que entretanto se generalizaram, são já um fenómeno novo, que nasceu e se desenvolveu no curso da história. E a reprodução, realizada nestes moldes, inviabiliza a unicidade da obra, impedindo a sua imposição como forma original de arte¹⁴⁴.

¹⁴¹ Maria de Lourdes Lima dos Santos, *art. cit.*, 1998, p. 689.

¹⁴² Idem, *ibidem*, p. 699.

¹⁴³ Walter Benjamin, “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica” in *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, Lisboa, Relógio d’Água, 1992 [1936].

¹⁴⁴ Idem, *ibidem*, pp. 78-79.

Longe da mistificação de uma cultura “cultivada”, Benjamin acreditava que a cultura mediática seria capaz de formar indivíduos mais críticos, aptos para julgarem e analisarem a cultura (tal como, por exemplo, os fãs desportivos eram capazes de dissecar e avaliar actividades atléticas). Admite, dessa forma, possibilidades revolucionárias na fotografia ou no cinema, onde é possível encontrar “semi-especialistas”, capazes de criticar e analisar. Ainda assim, considerava que o cinema, por exemplo, podia criar uma nova espécie de magia ideológica, através do culto da celebridade e de técnicas como o “close-up”, que criava concepções ilusórias sobre personagens ou imagens.

A postura de Benjamin não foge à tendência dominante detectada nas críticas à cultura de massas, acima referida, e que passa pela a percepção do público como uma “massa social” anónima e indiferenciada, albergando indivíduos social e culturalmente pouco qualificados, de gosto fácil e não particularmente exigentes. A disseminação de um tal entendimento dos públicos, transformou-se num factor de humilhação para os próprios produtores das obras culturais, resultando numa “inevitável *reavaliação das legitimidades culturais*”¹⁴⁵. Ou seja, a legitimidade cultural clássica, tradicional, assente no culto da raridade da obra e no mito do criador singular e carismático, foi duramente questionada com a evolução da mercantilização cultural (muito embora, cremos, nunca chegasse a ser abolida).

É uma realidade que, nos dias de hoje, as dimensões económicas e culturais se interpenetram, possibilitando uma maior permeabilidade social, que afecta tanto os domínios da vida comum e quotidiana como o território da pretensa cultura erudita. A subordinação da produção cultural às exigências de rentabilidade capitalista verifica-se não só “na esfera do “arbitrário” e do “legitimável”, mas também na própria esfera do legítimo”¹⁴⁶. Todavia, tal mobilidade e intercomunicabilidade entre os diferentes universos culturais, no sentido de uma suposta democratização que afectaria a própria atribuição de legitimidade, não é sinónimo da dissolução da tensão entre mercados *dominantes* e *dominados* ou da ausência de estratégias distintivas. O que sucede é que os princípios hierarquizantes já não assentam exclusivamente na herança cultural, concorrendo com novas formas de organização e de distribuição cultural que conduzem à alteração dos mecanismos valorativos¹⁴⁷.

¹⁴⁵ Maria de Lourdes Lima dos Santos, *art. cit.*, 1998, p. 700.

¹⁴⁶ Idem, *ibidem*, pp. 701-702.

¹⁴⁷ Idem, *ibidem*, p. 701.

Maria de Lourdes Lima dos Santos considera, numa referência clara a Benjamin, que a *reproduzibilidade* capitalista e a *raridade* da obra, muito embora constituam duas lógicas aparentemente contrárias, não se eliminam mutuamente. Diz-nos a autora que o trabalho cultural pode ser perfeitamente produzido de acordo com uma lógica industrial, e “continuar a ser valorizado segundo o ideal do “criador independente” e o princípio da raridade”¹⁴⁸. A reproduzibilidade serviria mesmo de estímulo à diferença, numa tentativa de diversificar os mercados e ganhar novos segmentos de público para a cultura. Aliás, a autora lembra ainda que, “num contexto em que o objecto artístico se converte ao estatuto genérico de mercadoria e esta integra valores estéticos autorais – a imagem de marca – há lugar para a criação passar a pressupor uma interiorização do estatuto económico e mediático dos objectos que circulam nas sociedades contemporâneas”¹⁴⁹.

Desta forma, salienta João Teixeira Lopes, “esbate-se (...) a figura mítica do criador singular isolado, numa distante e inacessível torre de marfim”, na medida em que este passa a ser “«apenas» mais um elemento numa vasta cadeia de actores”¹⁵⁰.

Alexandre Melo, ao analisar a tendencial conversão do objecto artístico ao estatuto genérico de mercadoria, alerta para que essa conversão não seja pensada independentemente de duas outras tendências contraditórias e complementares: por um lado, “há que admitir que o estatuto genérico de mercadoria evoluiu num sentido diferente do que decorre das formulações tradicionais e que integra mecanismos de diferenciação baseados em valores estéticos e autorais – a imagem de marca”¹⁵¹; por outro, “a referida integração não implica um processo de dissolução de qualquer eventual especificidade do objecto artístico, mas sim a afirmação de um novo tipo de especificidade do objecto artístico que passa, não pela demarcação em relação à mercadoria em geral, mas por uma adesão à sua transformada forma genérica, acompanhada da sua superação pela via da afirmação de um suplemento de valor”¹⁵².

A tensão existente entre uma “produção pura, destinada a um mercado limitado aos produtores” e a “grande produção, orientada para a satisfação das expectativas do grande público”¹⁵³, referenciada por Bourdieu, ainda se mantém. No entanto, o espectro variado de mutações tecnológicas, sociais, económicas, etc., ocorridas nas sociedades

¹⁴⁸ Idem, *ibidem*, p. 702.

¹⁴⁹ Maria de Lourdes Lima dos Santos (org.), *Cultura e Economia*, Lisboa, Instituto de Ciências Sociais, 1995, p. 14.

¹⁵⁰ João Teixeira Lopes, *art. cit.*, 1998a, pp. 180-181.

¹⁵¹ Alexandre Melo, “Arte e mercadoria” in Maria de Lourdes Lima dos Santos (org.), *op. cit.*, 1995, p. 281.

¹⁵² Idem, *ibidem*, p. 281.

¹⁵³ Pierre Bourdieu, *op. cit.*, 1996, p. 147.

contemporâneas, levou a que se questionasse o pressuposto de uma relação entre a homologia estrutural do universo cultural e a dos meios sociais. O crescimento da economia mediático-publicitária e das indústrias culturais (onde se inclui o cinema), sujeitou a um processo de relativização as tradicionais formas de consagração cultural e artística, o que levou ao redimensionar de alguns aspectos da lógica de funcionamento do campo artístico e, naturalmente, do campo cultural mais amplo. A alteração mais significativa afectou o próprio funcionamento do campo artístico, assente na “oposição entre o sub-campo da produção artística – (*a arte pela arte*) e o da grande produção comercial (*a arte comercial*)”¹⁵⁴. Com a crescente penetração das indústrias culturais e dos multimédia na maior parte dos circuitos comerciais, alterou-se o princípio segundo o qual o valor das obras varia na razão inversa do seu reconhecimento. Para além do mais, a economia mediático-publicitária detém instâncias próprias de legitimação e de reconhecimento social e cultural. Com a diversificação da oferta, é possível “produzir competências específicas e estratégias de distinção inseridas numa lógica de modernidade” que, muito embora não se substituam aos “mecanismos tradicionalmente consagrados (...), constituem uma alternativa cultural com efeitos de porosidade cultural no campo artístico tradicional”¹⁵⁵.

E o cinema, como lidará com a tensão entre a arte pura e a arte comercial? Cremos que, tal como sublinha Anatol Rosenfeld, “o cinema pode ser arte, mas abordá-lo exclusivamente sob este prisma seria, sem dúvida uma limitação extrema. Pois a imagem móvel é, antes de tudo, um meio de comunicação e reprodução, como a impressão tipográfica ou o disco; e como tal, ela pode visar a divulgação de dados variados sem que a preocupação fundamental seja de ordem estética”¹⁵⁶. Rosenfeld distingue entre fazer um filme “com arte” e “criar” uma obra de arte, sendo que, no primeiro caso, considera existirem filmes que são habilidosos, tecnicamente, mas não possuem sequer a pretensão de “ser arte”. E refere uma diferença fundamental entre o cinema e outros objectos das indústrias culturais, como o livro, a imprensa ou o disco: enquanto que estes são sempre meros veículos, mesmo quando difundem obras de arte, o filme, “como arte”, transforma-se num “meio de expressão”, que usa como veículo a “cinta de celulóide”, e, “feito de luz, imagem e movimento, invade o terreno da arte”¹⁵⁷. Todavia, sublinha, o cinema como arte “genuína”, capaz de partilhar do mesmo estatuto

¹⁵⁴ Natália Azevedo, *art. cit.*, 1997, p. 173.

¹⁵⁵ Idem.

¹⁵⁶ Anatol Rosenfeld, *Cinema: Arte e Indústria*, São Paulo, Editora Perspectiva, 2002, p. 33.

¹⁵⁷ Idem, *ibidem*, p. 34.

da escultura, da literatura ou de certos tipos musicais, é um fenómeno marginal, na medida em que sobrevive às custas de uma indústria poderosíssima, a cinematográfica, que normalmente não se rege por “intenções estéticas”¹⁵⁸. Nessa medida, defende que um olhar atento sobre o cinema e a sua história deve ter em consideração “que o seu objecto é, essencialmente, uma Indústria de Entretenimento, que também faz uso de meios estéticos para obter determinados efeitos e para satisfazer um grande mercado de consumidores, sem visar, todavia, na maioria dos casos, a criação de obras de arte. Seria, portanto, absurdo e infantil condenar os industriais do cinema por criarem raramente uma obra de arte”¹⁵⁹.

Em suma, também o cinema – ou, diríamos melhor, em especial o cinema, com o seu estatuto de arte mediana, amplamente difundida – caminha na fronteira, nem sempre clara, entre a arte espontaneamente criada e a arte com fins comerciais, muito embora a indústria que o representa privilegie, frequentemente, o sucesso comercial, desapegando-se de disposições artísticas ou estéticas. Não nos podemos esquecer, todavia, que no universo do cinema, e de acordo com as tendências modernas, está contemplado o espaço para redutos de qualidade que são, eles próprios, distintivos, criando-se modalidades específicas (porque contextualizadas) de legitimação cultural.

2.2. Breve enquadramento da história do cinema

Partir para a análise de um evento cultural que difunde o cinema obriga a uma reflexão acerca daquele que foi o percurso desta forma cultural desde o seu nascimento, o que nos coloca desde logo, perante a discussão teórica em torno do estatuto próprio do cinema: o que é o cinema, será uma forma de arte ou o objecto de uma indústria cultural? A abordagem do cinema segundo um ou outro prisma, tal como defende Rosenfeld na obra já referenciada, seria sempre limitadora, na medida em que se existem produções que ambicionam unicamente o lucro económico – o que é próprio de uma indústria cultural – outras, porém, têm preocupações estéticas bem demarcadas, pelo que se assumirá que serão manifestações artísticas. Falar da “história do cinema”¹⁶⁰ deve,

¹⁵⁸ Idem, *ibidem*, p. 35.

¹⁵⁹ Idem.

¹⁶⁰ Para fazer esta incursão utilizaram-se como elementos de consulta, as seguintes fontes: <http://www.tc.umn.edu/~ryahnke/film/cinema.htm>, pelo crítico Robert Yahnke, <http://www.filmsite.org/filmh.html>, pelo crítico Tim Durks, www.imdb.com, Steven Jay Schneider (coord.), *1001 Filmes para Ver Antes de Morrer*, Lisboa, Dinalivro, 2005; André Bazin, *What is Cinema?* (2 volumes), Berkeley, University of Califórnia Press, 2005; Alan Silver e James Ursini, *Film Noir*,

obviamente, passar pela evolução de ambas as vertentes, já que foi da relação entre arte e indústria que resultou o rumo que o cinema tomou até à actualidade.

Nunca, como nos dias de hoje, houve uma tão clara e preocupada distinção entre o cinema-arte e o cinema-indústria, que levou a que termos como *blockbuster*, *flop*, cinema de autor e cinema *indie* ou independente passassem a integrar o vocabulário do mais comum dos cinéfilos. A rotulagem das diferentes formas cinematográficas distingue entre o cinema artístico/ estético e o cinema espectáculo/ entretenimento. Diz-se que, hoje, as grandes produtoras procuram o *blockbuster* perfeito para que possam rentabilizar o seu investimento, por contraposição à realização de obras cinematográficas que não se guiam pela intenção de serem vistas pelo máximo de espectadores possível.

Nos finais do século XIX o cinema emerge como “técnica”, definida pela capacidade de animar fotogramas e de os projectar. Foi esta a empresa de largas dezenas de indivíduos, apelidados de pioneiros do cinema. Várias foram as criações que as suas mentes conceberam, na maior parte dos casos semelhantes entre si, mas houve dois momentos que se perpetuaram como marcos por excelência da invenção do cinema. Se Thomas Edison inventou a película de filme que permitiria registar os fotogramas e reproduzi-los com movimento, os irmãos Louis e Auguste Lumière criaram o cinematógrafo, que possibilitava projectar as imagens registadas na película. Por terem sido os precursores da exibição *comercial* de um filme, foram considerados os inventores do cinema. Os primeiros filmes não passavam de documentários, normalmente cenas do quotidiano dos próprios autores, que exibiam durante breves minutos a novidade tecnológica. Há ainda registos da filmagem de peças de teatro para posterior reprodução. Os primeiros laivos “artísticos” surgem com George Méliès, que se destacou não só pela presença de uma narrativa, mas também pelas preocupações técnicas, como a montagem de um cenário e o desenvolvimento de efeitos especiais. Com a sua curta-metragem de catorze minutos, “Viagem à Lua”, Méliès tornou-se também o pai do cinema fantástico. O autor inventou um sentido para o cinema não só pelas técnicas empregues, mas principalmente pelo encarar do cinema como um entretenimento e um espectáculo.

Lisboa, Taschen, 2004 e Eduardo Geada (1985), “Emergência e metamorfose do público de cinema” in *Revista da Comunicação e Linguagem: Espaço Público*, Porto, Afrontamento.

Outro lugar na história do início do cinema ficou reservado para Edwin Porter que, em 1903, lança as bases do cinema enquanto indústria, ao realizar um western – “O Grande Assalto ao Comboio” – com um argumento estruturado e com um intuito comercial que se viu concretizado, pois o filme, pela inovação trazida, foi um sucesso. Se Porter ajudou, com a sua obra, a fundar a indústria do cinema, D. W. Griffith lança, com “O Nascimento de uma Nação”, aquilo que viria a ser a indústria de Hollywood, mas também muitos dos pressupostos técnicos¹⁶¹ e narrativos que permanecem até hoje. Griffith¹⁶² é actualmente considerado o inventor da “linguagem” cinematográfica. Além do mais, este autor destaca-se ainda, não só pelo facto de ter dirigido a primeira longa-metragem americana mas, principalmente, por essa se tratar de uma epopeia de 190 minutos, o que à época era considerado inusitado. Ainda assim, teve o mérito de conseguir fazer esgotar salas por todo o país, provando que, já no início do século, os espectadores estariam dispostos a permanecer por mais de três horas no interior de uma sala de cinema, desde que o espectáculo lhes interessasse.

O impacto comercial da obra de Griffith surge num contexto muito específico. Na Europa vivia-se a 1ª Guerra Mundial, o que significava uma grave crise económica no território. Muitos dos autores de cinema deslocam-se, nesta fase, para os EUA, onde há um forte investimento na nova arte, principalmente na costa oeste, em Los Angeles. No vale de Hollywood acabariam por se fixar os principais estúdios cinematográficos, à época, local privilegiado para a criação de cinema, mas também para a fabricação de estrelas e para a exploração comercial de todas as instâncias envolvidas. Nascia, assim, o principal centro mundial da indústria do cinema.

Desde muito cedo, a comédia serviu como tema para os cineastas de então. A tendência para os actos culturais serem uma carnavalização do quotidiano, era algo já comum desde a idade média e que se estendeu até ao século XIX, pelo que naturalmente, no início do século XX, se fazia uma transposição para o cinema, daquilo que era uma das formas preferenciais de entretenimento das franjas mais populares da população. O cinema foi assim a transposição natural do popular teatro de *vaudeville*, seguindo várias vezes a fórmula deste espectáculo e adoptando alguns dos seus intérpretes como Buster

¹⁶¹ Griffith foi o primeiro autor a usar grandes planos, o movimento da câmara e a montagem com uma finalidade dramática. Foi ainda pioneiro na utilização de entrecortes e sequências paralelas, para além da primeira banda sonora orquestral.

¹⁶² O autor continua, desde o lançamento do filme a ser severamente criticado por organizações anti-racistas, pelo teor da mensagem passada nesta obra, onde se faz a apologia do homem branco e os membros do Ku Klux Klan são mostrados como heróis. Se tecnicamente a sua obra é irrepreensível, os valores morais perpassados são questionáveis.

Keaton ou W. C. Fields. Algumas das maiores estrelas do cinema mudo foram comediantes como o referido Keaton ou Chaplin, também um dos mais consagrados imigrantes americanos desta época. Popularizaram uma comédia muito física, *slapstick*¹⁶³, centrada na mímica e com temáticas que abordavam a crítica social. A pujança do género fez mesmo uma calma transposição para o cinema sonoro, com os incontornáveis Irmãos Marx e Laurel & Hardy, perdurando ainda hoje como um dos géneros de excelência da indústria cinematográfica. Apesar de comumente não ser considerada uma forma de arte, a comédia imortalizou Chaplin como um dos maiores génios do cinema mundial.

O crescente sucesso do cinema durante a década de 20, instigou o progresso científico, levando a que no final da década surgissem as primeiras abordagens ao cinema sonoro, promovidas pelos estúdios da Warner Brothers. Alan Crosland realizou os primeiros filmes (como “O Cantor de Jazz”) com banda sonora, efeitos sonoros e passagens faladas, mas foi em 1928 que Brian Foy dirige “Luzes de Nova Iorque”, o primeiro filme inteiramente sonoro. Esta foi a primeira invenção, após a criação do cinema a revolucionar por completo a arte e a projectá-la ainda mais para o público, o que engrandeceria ainda mais os estúdios e levaria a que os autores e actores fossem pagos a valores ainda mais elevados.

O crescimento do cinema deu-se também como forma artística e vários autores começaram a manifestar, através do cinema, correntes e expressões estéticas extensíveis a todas as artes. A primeira corrente artística veiculada pelo cinema surge na Alemanha, nos anos 20, e estende-se até à época do sonoro. O Expressionismo Alemão assume as suas influências artísticas, transportando para os filmes que nele se baseiam uma grande carga de subjectividade, um elevado nível de abstracção, momentos de surreal, para lá dos ambientes taciturnos e sombrios, dos jogos de luz (técnica do “chiaroscuro”), dos jogos de câmara, dos cenários absurdos ou geometricamente estranhos e, principalmente, uma abordagem clara aos distúrbios psíquicos inerentes às personagens centrais dos filmes. Murnau, Lang e Pabst são exemplos de expressionistas do cinema que fizeram

¹⁶³ O termo *slapstick* diz respeito a uma comédia que envolvia um grau elevado de violência física entre os intervenientes. São famosas as cenas de pancadaria dos filmes de Chaplin e este tipo de cinema é muitas vezes denominado como a “comédia de tarte na cara” ou comédia de frigideira”, instrumento que servia de arma frequentemente. São comuns os episódios de quedas e de correrias que acabam contra uma parede. Apesar do absurdo, ainda hoje o género encontra seguidores, como Jim Carey ou os irmãos Farelly, expoentes comerciais do género. Durante o século XX, vários ficaram famosos, sendo Jerry Lewis o mais importante dos seguidores.

escola e que, como se verá mais à frente, viriam a influenciar vários estilos de cinema no futuro¹⁶⁴.

No campo estético, o final da década de 20 vê emergir uma nova corrente artística no cinema. Em Espanha, Luís Buñuel, escudado pelo seu amigo Salvador Dalí, regista em película “Um Cão Andaluz”, naquela que é a primeira obra surrealista no cinema. Apesar de ter existido um hiato de vários anos ao nível da sua produção cinéfila, já que teve de se refugiar nos EUA para fugir à ditadura de Franco, Buñuel é não só um expoente máximo do cinema mundial, como também provou que a força da cinefilia pode ser demonstrada pela capacidade de passar para filme todo um imaginário, sem para isso recorrer a grandes pressupostos técnicos. Aliás, o próprio autor afirmava, já na década de 50, só recentemente ter desenvolvido alguma técnica cinematográfica¹⁶⁵.

Igualmente na década de 20, na Rússia, Sergei Eisenstein apresenta uma modalidade revolucionária de se fazer do cinema uma arte. Usando novos conceitos técnicos de filmagem e um argumento camuflado de documentarista, o autor desenvolve inovadoras técnicas de montagem e, principalmente, transforma os indivíduos do seu filme em pessoas colectivas, isto é, de uma forma metafórica, as acções individuais, nos seus filmes, transparecem o confronto de ideologias vivido na época, na Rússia de Eisenstein. A beleza estética das suas obras serviria para superar, anos mais tarde, as críticas de reformador tecidas pelos socialistas soviéticos, bem como as acusações de propagandista esgrimidas pelo Ocidente.

Nos anos 30, autores como Renoir e Vigo propalam o realismo poético francês. Nas suas obras são retratadas imagens do quotidiano de um ponto de vista cru, mas humanista. A ênfase vai para as relações humanas, tal e qual como elas surgem no dia-a-dia, ou seja, com os seus momentos de beleza e de amargura. A tragédia retratada recupera alguns dos valores clássicos que reproduzem as influências teatrais dos seus argumentos, mas os autores não se ficam pelo melodrama, apostando também na trama policial e no humor negro, como tempero das obras produzidas.

Também na década de 30 surge o cinema propaganda nazi, com Leni Riefenstahl como expoente máximo da sua divulgação. Alienando a sua apologia ao nazismo e à superioridade ariana, a autora desenvolveu um intrincado processo, controlando com mestria as superiores técnicas que Hitler colocou à sua disposição.

¹⁶⁴ Ainda hoje se reflectem as influências dos Expressionistas Alemães em cineastas como Tim Burton, assumido seguidor e homenageador do trabalho destes autores em praticamente todas as suas obras.

¹⁶⁵ Também Buñuel estabeleceu fortes influências através do seu cinema cheio de força. Lynch, Gilliam e algumas obras de Polansky estão entre os mais mediáticos trabalhos influenciados pelo espanhol.

Finalizou obras que ficaram na história pela beleza estética desenvolvida, bem como pela destreza técnica com que filmou, seleccionou e montou as cenas dos seus filmes.

Na mesma altura, vive-se nos EUA a grande depressão, período de grave crise económica que, necessariamente, afecta o cinema. Num período de maior conturbação, verifica-se uma tendência para a prevalência de temáticas típicas da cultura norte-americana. Desta forma, o *western* populariza-se, transpondo para o grande ecrã os primeiros anos da cultura do país. Com a evolução constante das técnicas de sonoplastia, fez-se com naturalidade a passagem para o cinema dos musicais que faziam o sucesso da Broadway. O musical passa a ocupar, aliás, uma forte posição não só na produção cinematográfica, mas também no êxito da sua vertente comercial. Esta é também a fase de destaque da visão social patente nos filmes de Capra, contextualizada com as dificuldades vividas na época. À medida que a economia vai recuperando, o cinema entra numa fase de super-produções, de que “E Tudo o Vento Levou” é provavelmente o melhor exemplo, verificando-se uma forte aposta comercial dos grandes estúdios na procura de retorno comercial, mas também uma demonstração de poderio da própria indústria de Hollywood. A entrada na 2ª Grande Guerra esmoreceu a aposta nas superproduções, que voltariam após o término do conflito, mas não esmoreceu a produção de cinema, bem como a presença de espectadores nas salas de cinema.

Nesta fase destacam-se alguns marcos artísticos erigidos pela mão de Ford, Huston ou Curtiz, que ficaram para a história pelos seus elevados padrões estéticos. No entanto, neste período, o destaque no campo artístico vai directo para um dos principais dinamizadores artísticos do cinema americano e mundial. Orson Welles consegue, com a sua obra, promover novos ditames acerca das técnicas de cinema. “O Mundo a Seus Pés” é o exemplo principal do trabalho de um autor que desenvolveu extraordinárias e intrincadas técnicas narrativas, bem como novos modelos de filmagem e de fotografia, que viriam a ser determinantes para a evolução do cinema como um todo.

O cinema europeu ressurgiu com nova força e nova orientação no pós-Guerra, destacando-se desde logo o movimento neo-realista italiano que, nos anos 40, se mostra influenciado pela crise social e económica que o país vivia, provocada pela Guerra e pela herança deixada pelo recém-derrubado regime fascista. A crítica e a contestação soltam-se, dando voz às, até então, reprimidas e censuradas manifestações artísticas de índole revolucionária. Apesar dos poucos recursos, esta corrente veio influenciar definitivamente toda a cinematografia mundial. Parte da explicação do seu sucesso artístico e cultural passa pelo recurso a uma linguagem acessível, num tom desafiador e

contestatário, pelo enfoque nas camadas populares (de onde eram originários muitos dos actores não profissionais utilizados), pelo olhar cru e poético sobre a Itália das décadas de 40 e 50, pela recusa dos estúdios, utilizando os locais onde decorria a acção para filmarem, bem como pela centralização da importância do autor ao longo de todo o processo produtivo. Esta fórmula imortalizou, por exemplo, Visconti, Rossellini ou De Sica e fundou a base do cinema de autor europeu, desde então.

Tal influência fez-se sentir logo no final da década de 50 numa nova geração emergente de realizadores italianos. Não rompendo totalmente com os antecessores, mostram uma nova forma de filmar, assumindo uma reflexão moral, íntima e introspectiva de uma sociedade italiana em crise, ou mesmo em decadência. O olhar que lançam no campo social é sarcástico, corrosivo, porém inconformado e inteligente, mostrando um país que reage com dificuldades aos efeitos da ditadura e que vive muito preso a cânones culturais e religiosos. Nas obras produzidas, os cineastas juntam várias influências que não só as do neo-realismo, mas também o existencialismo, como por exemplo nas obras de Antonioni ou o surrealismo, presente em Fellini e Pasolini. Dos autores da corrente, destacam-se ainda Scola e Monicelli.

Na sequência do caso italiano, surge em França, no início dos anos 60, um movimento artístico ligado ao cinema, mas influenciado por movimentos de outras artes, que renovaria toda a linguagem cinematográfica e pautando um percurso que viria a ser recuperado ao longo dos anos por variados autores. A *nouvelle-vague* integra um grupo de criadores (como Godard, Truffaut, Chabrol, Malle ou Resnais, inspirados por Bazin) que faziam crítica de cinema na publicação *Cahiers du Cinema* e que romperam com muitas das influências históricas do cinema. Os seus ideais artísticos passavam, antes de mais, pela recusa da industrialização, suportando que a obra deve ser influenciada somente pelo seu autor/realizador. Criticam por isto, as produções de fito comercial, o cinema de estúdio e a rigidez narrativa. Ao contrário dos exemplos italianos referidos, dão menos atenção ao contexto social da acção, focando-se na personagem e nas suas questões internas, o que leva à produção de obras de cariz existencialista e intimista.

Estas três correntes serviram de ponto de inversão ou reinvenção do cinema em meados do século XX. Viriam a influenciar directa ou indirectamente todo o cinema de pendor artístico feito a partir de então, sendo bem visível a forma como também afectaram o cinema independente americano. Neste período, ressalve-se ainda o trabalho de Bergman, autor sueco que reinventou o cinema e os seus temas, começando por ser influenciado pelo realismo francês, mas procurando posteriormente a inovação

com temáticas que o acoçam, como a incomunicabilidade, o absurdo da condição humana e a ausência de Deus. Bergman é, de entre todos os cineastas, um dos mais líricos, imprimindo ao seu cinema uma força inusitada que fez com que se tornasse um membro incontornável da história do cinema e um dos exemplos a apresentar aos detractores do cinema como arte. Com uma componente estética muito forte sempre presente no seu trabalho, refira-se a obra de um outro cineasta que, tendo feito uma carreira muito semelhante, em termos temporais, à de Bergman, fixou o seu nome na galeria dos mais importantes criadores do século XX. O japonês Akira Kurosawa recebeu as influências das mais variadas correntes artísticas, não só do cinema, mas também das artes plásticas e concebeu uma obra plena de originalidade, nunca recusando as influências da cultura tradicional do seu país Natal. A grandiosidade dos seus temas e a componente estética destacam-no como um cineasta de excepção.

Enquanto um pouco por todo o mundo, o cinema ia fazendo a sua evolução artística, nos EUA vivia-se, no pós-Guerra, um período de elevada agitação social fruto da Guerra Fria entre os EUA e o Bloco de Leste liderado pela URSS. É o período do maccarthysmo e da sua caça às bruxas, em que a perseguição aos simpatizantes comunistas resultou na inibição do trabalho de muitas das mentes criativas de Hollywood, uma vez que a censura levava a que os estúdios fossem proibidos de empregar os acusados de ligações comunistas. A indústria era, assim, controlada pelos ideais do Senado e as temáticas seguiam essa linha orientadora. Recuperam-se, nesta altura, géneros cinematográficos de teor familiar, em que se propaga a cultura do país. No final da década de 40 e até meados da década de 50 vive-se a época de ouro do musical, do western, da comédia, slapstick ou romântica. É também a idade de ouro da Disney e dos seus filmes animados. São inúmeras as superproduções (de salientar as adaptações bíblicas) que vão aumentando as receitas da indústria, ao levarem mais pessoas ao cinema. Estas são também uma forma de combater uma das grandes ameaças à hegemonia do cinema – a televisão – que entretanto vai conquistando adeptos ao longo dos anos. Em resposta à ameaça da televisão, difunde-se a maior das revoluções técnicas do cinema desde a invenção do som: o uso da cor. Uma nova profundidade é adquirida e a indústria ganha um fôlego renovado, no sentido do engrandecimento do espectáculo.

A partir do final da década de 50, o desgaste provocado pela perseguição de MacCarthy e o rumo seguido pela indústria do cinema conduzem ao surgimento de um movimento em Nova Iorque, que vai recuperar os princípios do neo-realismo italiano,

que se afasta dos grandes estúdios, aborda temáticas de cariz social e centra o rumo da obra nas opções do seu autor. Ritt, Penn ou Lumet fomentam o ressurgimento do cinema de autor norte-americano.

Aproveitando o contexto criado por este movimento, os anos 60 vêm surgir uma nova geração de autores que aperfeiçoam a abordagem das questões sociais e se debruçam sobre a essência da natureza humana. Kubrick, Polanski, Pollack ou Forman, assinam obras de relevo que são também fenómenos de bilheteira e que mostram à indústria o potencial comercial de determinado tipo de cinema de autor. Esta conjuntura, proporciona, já nos anos 70, a afirmação de um cinema influenciado por estas obras, mas com uma perspectiva mais fria e violenta sobre a sociedade americana. A crítica extrema-se e autores como Scorsese ou Coppola, filmam visões pungentes, sombrias ou mesmo traumáticas da América dos anos 70. Por outro lado, a evolução do cinema de autor conduz a uma visão mais sarcástica e corrosiva dos EUA, proporcionada pelo humor inteligente de Woody Allen ou Blake Edwards. Estas obras e as perspectivas que as fizeram nascer, surgem historicamente contextualizadas, pois os anos 60 são a década da revolução social e dos movimentos de emancipação juvenil e feminina. O apogeu da televisão e o fim dos grandes estúdios também refrearam a produção de cinema, permeabilizando os EUA ao cinema vindo da Europa, alargando os horizontes dos espectadores e preparando-os para receberem filmes americanos de influência europeia. Foi o conjunto de todos estes factores que favoreceu o aparecimento dos movimentos e tendências referidos, reformulando a produção de cinema na América do Norte.

A retoma da indústria surge no final dos anos 70, com o retorno à superprodução e ao aproveitamento do cinema como fenómeno de massas. Alguns exemplos de elevado investimento catalizam multidões e granjeiam sucesso económico, destacando-se casos de considerável qualidade produtiva e que geraram autênticos fenómenos de culto, de que são exemplo os trabalhos de Spielberg e Lucas, cujas fórmulas de êxito foram imitadas por incontáveis vezes.

No início dos anos 80, o cinema assumia um rumo muito coerente com aquele com que se depara agora, no início do século XXI. O móbil da indústria cinematográfica passa sobretudo pela conquista económica, promovida pelo grande espectáculo e assente na superação permanente do uso da tecnologia. Por outro lado, o fim último do cinema enquanto “arte” passa pelas reinvenções de linguagens, de cariz eminentemente autoral, existentes.

2.2.1 O Fantástico

O cinema fantástico é quase tão antigo como o próprio cinema. Desde cedo, a nova arte seduziu criadores para a construção fílmica de fantasias “para lá do normal” e permitiu ao espectador viver emoções desconhecidas até então, pelo menos na sua componente visual. Tal como foi dito, já em 1902, Méliès filmava o primeiro dos filmes onde a ficção ultrapassava aquilo a esfera do conhecido e familiar. A receptividade do público para a vivência das fortes emoções transmitidas na tela levou a que o género fosse ganhando força e que, desde muito cedo, os públicos tivessem acesso às mais variadas incursões no âmbito do cinema de terror, bem como da ficção científica.

A presença constante do fantástico, transversal à história do próprio cinema, levou a que, neste género específico, a busca de qualidade estética acabasse por seguir as correntes artísticas e as tendências que foram construindo a evolução da sétima arte. Exemplo disso mesmo é o trabalho do já citado Murnau, criador do primeiro grande clássico do cinema de horror, “Nosferatu”, que é também uma das mais importantes obras do expressionismo.

A propósito de arte, há um nome que se destaca pela qualidade estética da sua obra, que se estende ao longo de cinco décadas (dos anos 30 à década de 70). Hitchcock foi, talvez, o maior dos autores do cinema fantástico, trabalhando temas como o horror mas, especialmente, o *thriller* onde joga constantemente com as fraquezas humanas, colocando as suas personagens em situações difíceis. As obras de Hitchcock estavam, geralmente, imbuídas de um intenso humor negro, o que as tornava menos lineares, contendo grandes cargas de subjectividade e de implícitos. O legado de Hitchcock ainda hoje influencia muitas das obras e autores a actuarem no campo do fantástico.

Existiram ainda outras variantes, marginais, que, a par das discussões entre cinema industrial e cinema artístico, se foram afirmando nos meios mais *underground* do cinema. A busca de emoções fortes no cinema conduziu à procura de um extremar dessas emoções, ou seja, à hiperbolização de algum do cinema independente feito no domínio deste género. Ao cinema constituído por excesso de violência, de sangue ou de sexo, deu-se o nome de *exploitation movies*¹⁶⁶. Surgem desde cedo, também a par da

¹⁶⁶ Mikita Brottman (vd. *Offensive Films*, Nashville, Vanderbilt University Press, 2005, pp. 8, 9.) diz a este respeito que os *exploitation movies* satisfaziam alguns desejos primários do homem e conferiam uma satisfação mórbida a quem os apreciava. A autora considera que estes agradam sobretudo a um público

história do cinema, mas alcançam o seu auge nos anos 70, beneficiando da reformulação cultural das sociedades urbanas, onde se vive um sentimento de libertação, pós-Maio de 68, estando os públicos predispostos à recepção de um cinema de excessos. *Exploitation* sexual, racial, do terror (*gore*), de tudo um pouco fez surgir neste período algumas das mais marcantes obras do fantástico, sendo esta também o período áureo do cinema do género nos países ocidentais. A qualidade e persistência do cinema fantástico varia, actualmente, em função da estabilidade das sociedades, ou seja, o número de incursões pelo género, é tanto maior, quanto maiores são a instabilidade económica ou as convulsões sociais. A partir dos anos 80, as influências do cinema fantástico estendem-se a oriente, e países como o Japão, a Coreia do Sul ou a China, tornam-se produtores incontornáveis do cinema do género, vindo destas cinematografias algumas obras de referência, umas em qualidade, outras, em sucesso comercial. Ou seja, a relação entre arte e economia pode ser menos visível em alguns géneros e sub-géneros do cinema mas, ainda assim, permanece.

2.3. A performatização da vida quotidiana

A par das novas relações entre arte e indústria, tem-se assistido contemporaneamente a um outro fenómeno, desta feita, de extrapolação do simbólico para diferentes dimensões do quotidiano. A detecção do fenómeno já deu origem, inclusivamente, a várias reflexões, que designaram o movimento de “estetização do quotidiano”, ou ainda de “inflação” ou “banalização” do estético¹⁶⁷.

Ora, nas cidades contemporâneas, os estilos de vida passaram a formar-se de um modo particularmente *activo*, com a renovada possibilidade de apropriação simbólica dos mais variados (e mais triviais) objectos. E é em especial através da esfera do consumo, “que muitos consideram o reino da alienação por excelência”¹⁶⁸, que a estilização do quotidiano se concretiza. Actualmente, os estilos de vida não mais podem ser atribuídos em exclusivo a classes sociais específicas, passando a ser entendidos como o produto de uma estilização activa da vida. A coerência e a unidade que

masculinizado. A juvenilização deste tipo de cinema também é comum, acontecendo frequentemente que este sirva de rito de passagem e de vivência de comportamentos conhecidamente interditos.

¹⁶⁷ Vd. Maria de Lourdes Lima dos Santos, “Deambulação pelos novos mundos da arte e da cultura” in *Análise Social*, nº 125-126, 1994, pp. 142-143; José Machado Pais, “Éticas e estéticas do quotidiano” in Maria de Lourdes Lima dos Santos (coord.), *op. cit.*, 1995, pp. 129-152; João Teixeira Lopes, *op. cit.*, 1998a, p. 181; ou João Teixeira Lopes, *op. cit.*, 2000, pp. 63-66.

¹⁶⁸ João Teixeira Lopes, *op. cit.*, 2000, p. 63.

antigamente regiam as visões do mundo, dão lugar à exploração de experiências transitórias que culminam em efeitos estéticos diversificados.

Mike Featherstone adverte precisamente para necessidade de se compreender que a expansão generalizada da esfera cultural, nas sociedades ocidentais, aponta não apenas para o alargamento do mercado cultural de bens e de informação, mas também para a forma como a aquisição e o consumo de alguns produtos – um acto alegadamente material e alienatório – é cada vez mais mediado por imagens culturais difusas. Através da publicidade, da promoção e do marketing, é o consumo de *símbolos* ou o aspecto *simbólico* dos bens que se converte na principal fonte de satisfação e desejo¹⁶⁹. O autor sublinha ainda o modo como, no uso dos tempos de lazer, a ênfase é hoje colocada no consumo de experiências e no prazer. Até mesmo nas esferas mais tradicionalistas de consumo da alta cultura, como nos museus ou nas galerias, adoptou-se uma estratégia de sedução de públicos mais alargados, abdicando-se, para tal (ainda que apenas parcialmente) do estatuto de arte canónica, repleta de aura e de pretensões educativas ou formativas, e passando-se a investir no espectacular, no popular, no que é apazível e imediatamente acessível¹⁷⁰.

Em paralelo, nos tempos (pós)modernos verifica-se a tendência, por parte de alguns grupos – sobretudo das classes médias, jovens e escolarizadas – para assumirem um papel mais interventivo na estilização dos seus modos de vida. Nesse sentido, é possível salientar não só a imitação e popularidade dos estilos de vida das subculturas artísticas (“boémios”, “avant-gardes”) das metrópoles contemporâneas, mas também o aparecimento dos chamados “artistas da vida”, “pintores que não pintam”, mas adoptam uma sensibilidade artística peculiar¹⁷¹ por forma a transformarem a sua vida numa obra de arte, no que pode ser interpretado como “um sucedâneo do projecto do dandismo¹⁷²”. A preocupação com a moda, com a apresentação em cena (*presentation of self*¹⁷³) e com o visual, aponta para um processo de diferenciação cultural, o que, à partida, vai contra a imagem estereotipada das sociedades de massas. De facto, se a época contemporânea é potencialmente globalizadora e homegeneizante, assiste-se, paradoxalmente, à

¹⁶⁹ Vd. Mike Featherstone, *Consumer Culture & Postmodernism*, London, Sage Publications, 1991, p. 96.

¹⁷⁰ Idem, *ibidem*, pp. 96-97.

¹⁷¹ Idem, *ibidem*, p. 97.

¹⁷² Maria de Lourdes Lima dos Santos, *art. cit.*, 1994, p. 430.

¹⁷³ Terminologia emprestada de Goffman. Cf. Erving Goffman, *op. cit.*, 1993 (1959).

profusão de novos estilos, assentes na moda, na aparência, e nos mais variados bens de consumo.¹⁷⁴

O sociólogo português José Machado Pais, ao reflectir sobre a progressiva colonização do quotidiano pelo estético e pela arte, conclui que “na sociedade contemporânea, a socialização vai deixando de se fazer através de normas meramente institucionais, parecendo estar cada vez mais sujeita a uma “optimização de interesses” e a uma “economia de prazeres”¹⁷⁵. Baseando-se nos resultados do Inquérito às “Práticas Culturais dos Lisboaetas”¹⁷⁶, conclui que algumas das experiências mais pessoais da vida quotidiana – como as relações afectivas e sociais, os cuidados corporais, etc. – constituem um espaço aberto de intervenção consciente e emocional. Os indivíduos reconhecem a existência, no quotidiano, de um espaço de intervenção no qual podem exercer o seu direito de *escolha* pessoal.¹⁷⁷

Segundo Machado Pais, assiste-se actualmente a uma “*desmodelização do cultural*”, apoiada na própria natureza flutuante da vida quotidiana. A cultura, tal como a economia, atravessa uma época de “difusão de polaridades”, de “obliteração de distinções e oposições”, de “equivocos” e “dualidades”, de “efemeridades” e “flutuações”. A tendência contemporânea é, assim, para que tudo seja relativizado. O próprio conceito de “modelo cultural”, por exemplo, não deve fazer supor que a cultura é passível de ser modelada (emoldurada, no âmbito de um quadro pré-definido), já que vivemos numa época de “transbordância social”. Se, como apregoam as teorias pós-modernas, nos encontramos numa época regida pela ambiguidade e ambivalência, descontínua e fragmentada, em que “nem tudo gira em volta de «determinações»”, então enfrentamos todo um conjunto de “comportamentos intersticiais”, comportamentos esses que “crosionam as constâncias da própria vida quotidiana” e que, dessa forma, “dificultam as apreensões holísticas do social”. Ou seja, o advento da pós-modernidade, no entender dos respectivos teóricos, subentende a fluidez social e a incerteza, ao que corresponde uma “dissolução de fronteiras”. E tal dissolução começa, justamente, pelas fronteiras culturais¹⁷⁸.

¹⁷⁴ Mike Featherstone, *op. cit.*, 1991, p. 97.

¹⁷⁵ José Machado Pais, *art. cit.*, 1995, p.129.

¹⁷⁶ Vd. José Machado Pais (coord.), *Práticas culturais dos Lisboaetas*, Lisboa, ICS, 1994; Augusto Santos Silva e Helena Santos, *Práticas e representação das Culturas. Um inquérito na Área Metropolitana do Porto*, Porto, CRAT, 1995.

¹⁷⁷ José Machado Pais, *art. cit.*, 1995, p.129.

¹⁷⁸ Idem, *ibidem*, pp. 129-130.

Daí que, retornando ao que se disse inicialmente, estejamos hoje a assistir a um processo de “*mestiçagem cultural*”, que em simultâneo aproxima e afasta grupos aparentemente muito diversos, mas simbolicamente similares. Como resultado deste processo de mestiçagem, a própria modalidade de determinação do valor artístico alterou-se. A cultura, os bens artísticos, deixaram de ser avaliados com base na sua relevância enquanto objectos privilegiados de “contemplação”, para passarem a ser valorizados enquanto objectos de “distracção”. E as “audiências” – e a este processo está associado o crescente poderio das indústrias culturais e a massificação de uma cultura imagética, audiovisual – cada vez mais respondem positivamente à lógica do “prazer” e do entretenimento, ao invés das “propriedades estéticas materiais, intrínsecas aos produtos artísticos”. É nessa medida que o pós-modernismo é considerado “anti-hierarquizante”, na medida em que dessacraliza a fronteira tradicionalmente erguida entre a “cultura cultivada” (cultura de elites, reservada a estetas, especialistas, conhecedores, detentores de parâmetros de apreciação rigorosos e exclusivos) e a cultura “popular”¹⁷⁹. Daí que não seja de espantar que, como refere João Teixeira Lopes, “também a arte reivindique para si o efémero”, levando a que, na ausência de um eixo unificador, se desmultipliquem os fenómenos de “impureza artística”, sob a forma, por exemplo, de uma “reciclagem”, “hibridização” ou “crioulização” culturais¹⁸⁰ (um pouco no seguimento da “mestiçagem cultural” referida por Machado Pais). Ou seja, não só o cultural, o domínio do artístico, estão, nos tempos que correm, permeáveis à diversidade, ao plural, ao contingente e ambíguo, como o próprio conceito de legitimidade cultural tem vindo progressivamente a perder relevância.

Deveria ser óbvio que este grupo de pessoas que procura atravessar, re-atravessar e transgredir as fronteiras entre a arte e a vida quotidiana, seriam sobretudo os jovens e os herdeiros da tradição das subculturas juvenis. Machado Pais, numa sua obra dedicada a analisar a relação entre os jovens e o mercado de trabalho, refere que muitas das sociabilidades juvenis se desenvolvem com base numa “lógica experimentalista”, que é a que rege a vivência contemporânea, tornando-as *criativas* por excelência e *reaccionárias* face à lógica e moralidade dominantes. Porém, salienta, “os quotidianos juvenis rodopiam entre tempos monocromáticos e tempos policromáticos. Os primeiros são de natureza institucional (escolar, profissional, familiar) e privilegiam os horários, a segmentação, a pontualidade; os segundos são de natureza sociabilística e

¹⁷⁹ Idem, *ibidem*, p. 132.

¹⁸⁰ João Teixeira Lopes, *op. cit.*, 2000, p. 64.

ênfatisam a aleatoriedade, os sentimentos, a experimentação, a convivalidade. Os tempos policromáticos são os que proporcionam as voltas mágicas no carrossel da vida, as voltas e mais voltas que o próprio fado da vida permite. “E «nas voltas que a vida dá» é curioso constatar que o movimento (yô) de socialização de pais para filhos dá uma volta de retorno (yô-yô) que assegura que também os pais sejam socializados pelos filhos, aculturizados por uma cultura juvenil, cada vez mais referencial, nomeadamente no domínio da moda e da valorização do corpo”¹⁸¹. Ou seja, a autonomia individual que confere a liberdade suficiente para que, em determinadas dimensões (como o consumo), se exteriorize a criatividade e dê asas à imaginação, não é exclusiva dos mais jovens.

Algo semelhante é defendido por Featherstone, que argumenta existirem provas de que os estilos de vida jovens estão a trepar na escala etária, com a geração de 60 a carregar consigo algumas disposições orientadas para a juventude. Aos adultos, afirma, está a ser concedida licença para um comportamento mais infantil e vice-versa¹⁸². E o consumismo, longe de estar exclusivamente condicionado pela esfera da produção é, pelo contrário, o espaço privilegiado para manifestações de individualidade, nos dias que correm. Da mesma forma, a moda é um excelente exemplo dessa potencialidade, sobretudo quando “alimentada pela ausência de possibilidades de criatividade em outras áreas do quotidiano”¹⁸³. Como afirma Machado Pais, “a moda assegura sempre a possibilidade de romper com o normal, com voltas permanentes à originalidade”¹⁸⁴.

Resumindo, tudo indica que nos encontremos a viver uma época complexa, rica em paradoxos, onde simultaneamente se des-hierarquizam diferenças e produzem novas desigualdades, época globalizante onde o estético invade o quotidiano, arte e vida se confundem, e, ao fazê-lo, cria desejos de afirmação individual, assentes na performatização do “vulgar”.

2.4. A cultura em contexto de (pós)modernidade

A realidade social não é uma entidade estática. As sociedades contemporâneas têm vindo a experimentar processos de mudança marcadamente agitados, com características de profundidade e de extensividade, capazes de conduzir a pulsão

¹⁸¹ José Machado Pais, *Ganchos, Tachos e Biscates – Jovens, Trabalho e Futuro*, Porto, Âmbar, 2001, p. 71.

¹⁸² Mike Featherstone, *op. cit.*, 1991, pp. 100-101.

¹⁸³ João Teixeira Lopes, *op. cit.*, 2000, p. 66..

¹⁸⁴ José Machado Pais, *op. cit.*, 2001, p. 72.

transformadora até às mais improváveis dimensões do social. Os traços distintivos das sociedades são sempre afectados pela evolução temporal e pelas alterações que esta acarreta (e vice-versa), e o sistema cultural não constitui excepção.

O debate em torno da questão da mudança no contexto actual tem-se revestido de uma considerável complexidade, fazendo com que persistam posicionamentos e concepções ambivalentes, passíveis de produzirem diferentes leituras. A controvérsia flutua entre saber se ainda vivemos numa fase de modernidade ou se já estaríamos perante a emergência de um novo tipo de sociedade, definível como *sociedade de informação* ou *sociedade de consumo*. Aliada a esta concepção de uma nova forma de sociedade, assomou a teoria precursora do fim do ciclo da modernidade – sendo que a realidade contemporânea consubstanciaria a chegada de um período considerado *pós-moderno*.

Há, contudo, que acentuar a inevitabilidade das transformações sociais e culturais impostas pelas (essas sim, não questionáveis) mudanças que têm vindo a pontificar. Se atentarmos na realidade portuguesa – enquanto país semi-periférico e imbuído de contradições, de avanços e recuos no que toca ao seu processo evolutivo – o termo *pós-modernidade* parece-nos, desde logo, excessivo. Tendemos, pois, a concordar com Paulo Filipe Monteiro quando este declara que “o pós-modernismo, que foi primeiro apresentado como contestação do modernismo, constitui de facto uma continuação do modernismo, ainda que por outros meios”¹⁸⁵. Esta noção de continuidade, de prolongamento e de extensão de um *phenomena*, também a encontramos em João Teixeira Lopes. Quando confrontado com o conjunto labiríntico de visões sobre os mecanismos de mudança na realidade social, João Teixeira Lopes optou por não rejeitar, *a priori*, nenhuma das linhas de interpretação. Escolheu, pelo contrário, defender a existência de “um *continuum* e não (de) uma dicotomia redutora entre modernidade e pós-modernidade”. *Continuum* que se espelha, a seu ver, na actual “realidade sócio-cultural tensa e contraditória, composta por ritmos espaço-temporais desiguais”¹⁸⁶. Esta proposta salienta a importância de se analisarem os factos sócio-culturais sempre contextualizados no espaço e na estrutura social onde ocorrem, evitando conceber, por exemplo, o estético como algo que “significa o mesmo em todos os lugares, em todas as épocas e para todos os grupos sociais”¹⁸⁷.

¹⁸⁵ Paulo Filipe Monteiro, *Os Outros da Arte*, Oeiras, Celta, 1996, p. 104.

¹⁸⁶ João Teixeira Lopes, *op. cit.*, 2000, p. 342.

¹⁸⁷ Idem, *ibidem*, p. 343.

O retrato da realidade portuguesa balançará, a nosso ver, entre a modernidade e aquilo que Giddens¹⁸⁸ designou de *modernidade tardia*. Na opinião do sociólogo britânico, se analisarmos atentamente a natureza da própria modernidade, percebemos que, “longe de entrarmos numa época de pós-modernidade, estamos, antes, a iniciar uma época em que as consequências da modernidade se tornam mais radicalizadas e universalizadas do que antes”¹⁸⁹. Giddens propõe, desta forma, uma visão mais moderada, ao salientar a possibilidade de se adivinharem os contornos de uma ordem nova e diferente – que vai *para além* das instituições da modernidade – mas contestando a noção de superação da realidade moderna, inerente ao conceito de “pós-modernidade”.

Estas (brevíssimas) considerações visam transmitir uma noção, ainda que diminuta, da polémica subjacente à tentativa de obter consenso sobre os eixos normativos que actualmente ancoram os processos de mudança social. Independentemente da disputa terminológica, o que importa é compreender o modo como as práticas culturais em geral têm reagido às intensas mudanças que percorrem o espaço-tempo contemporâneo e, mais concretamente, contextualizar as especificidades que envolvem, hoje em dia, o acto de fruição de cinema num contexto singular (como é o de festival).

Hoje inserimo-nos numa ordem mundial com tendências eminentemente globalizantes, uma vez que as mudanças que nos afectam fazem sentir-se um pouco por toda a parte, não estando confinadas a nenhum ponto do globo em particular. Segundo Anthony Giddens¹⁹⁰, o processo de globalização não diz respeito apenas aos eventos que ocorrem a uma escala planetária, mas é também responsável pela reestruturação profunda dos modos de vida. Logo, da mesma forma que afecta o grosso das nossas realizações, conduzindo-nos paulatinamente em direcção a uma ordem global – onde ao mesmo tempo se incluem as esferas política, tecnológica e a *cultural* – é ainda um fenómeno interior capaz de influenciar aspectos íntimos e pessoais das nossas vidas. O simples facto de, nos dias de hoje, os indivíduos não dispensarem de certas aparelhagens modernas (como é o caso, por exemplo, da televisão, do vídeo ou dos

¹⁸⁸ O conceito de modernidade é definido por Giddens como os “modos de vida e de organização social que emergiram na Europa cerca do século XVII e que adquiriram, subsequentemente, uma influência mais ou menos universal” (Cf. Anthony Giddens, *op. cit.*, 1992, p.1). E por Boaventura de Sousa Santos como um projecto sócio-cultural constituído “entre o século XVI e finais do século XVIII”, altura em que “coincide com a emergência do capitalismo enquanto modo de produção dominante nos países da Europa que integraram a primeira grande onda de industrialização”. (Cf. Boaventura de Sousa Santos, *op. cit.*, 1999, p. 73).

¹⁸⁹ Anthony Giddens, *op. cit.*, 1992, p. 2.

¹⁹⁰ Anthony Giddens, *O Mundo na Era da Globalização*, Lisboa, Presença, 2000, pp. 17,19.

computadores pessoais) no modo como constroem e se apropriam dos seus quotidianos, é já um sintoma globalizante.

A evolução dos sistemas de comunicação, ao possibilitar o advento da comunicação instantânea, veio alterar o próprio quadro que enforma o dia-a-dia das sociedades contemporâneas. Em especial porque os referidos instrumentos de comunicação instantânea são o veículo privilegiado para a propagação de um processo de *ocidentalização cultural* ou, melhor dizendo, de *americanização das culturas locais*, uma vez que, nos tempos que correm, os Estados Unidos constituem a única super potência com uma posição dominante, aos mais diversos níveis, no âmbito da ordem global¹⁹¹. Todavia, o autor adverte-nos para um facto interessante: uma das características (aparentemente paradoxal) da globalização consiste na sua capacidade de conduzir ao reaparecimento de determinadas identidades culturais¹⁹², como resultado do florescimento de nacionalismos locais e em resposta às tendências globalizantes. De facto, se a transnacionalidade ganha terreno, é apenas natural que se defendam os enraizamentos identitários nacionais, com ou sem o auxílio estatal.

Se Giddens sublinha o carácter multidimensional e universal da modernidade e do seu projecto globalizante, outros autores chamam a atenção para a necessidade de relativizar esse ponto de vista. João Teixeira Lopes, por exemplo, sustenta que a perspectiva de Anthony Giddens transporta reminiscências de um conceito de cultura já obsoleto, ao colocar a tónica no carácter transversal, transnacional e não distintivo da ordem cultural mundial, considerando-a única e uniformizante¹⁹³. Nessa medida, quando Giddens afiança que a divisão entre centro, periferia e semiperiferia é

¹⁹¹ Idem, *ibidem*, pp. 23-26.

¹⁹² A respeito da (re)contextualização das identidades culturais – como resultado de processos globais de confrontação e de negociação, que conduzem à sua formação ou dissolução – Boaventura de Sousa Santos chama a atenção para a forma específica da cultura portuguesa. Segundo este autor, a cultura portuguesa não tem conteúdo, mas apenas forma, e essa forma é a “fronteira” ou “zona fronteiriça”. A zona fronteiriça é “uma zona híbrida, onde os contactos se pulverizam e se ordenam segundo micro-hierarquias pouco susceptíveis de globalização”. Assim, a cultura portuguesa seria uma cultura de fronteira fruto, precisamente, da eterna posição semiperiférica que o país tem vindo a ocupar no sistema mundial. Porém, é precisamente esse posicionamento que confere à cultura portuguesa, por outro lado, um enorme *cosmopolitismo*. Ao não ser dotada de um centro forte (que é o que, geralmente, está na base do provincianismo cultural), a cultura portuguesa caracterizar-se-ia por um acentrismo cuja riqueza consistiria, precisamente, na sua *disponibilidade multicultural*. Nesse sentido, a cultura portuguesa definir-se-ia por não ser uma cultura fechada à influência externa. Esta perspectiva, para além de não ter subjacente um juízo negativo sobre a identidade cultural portuguesa, não pretende igualmente fazer esquecer as especificidades das culturas locais e regionais. (Cf. Boaventura de Sousa Santos, *op. cit.*, 1999, pp. 134, 135).

¹⁹³ João Teixeira Lopes, “Estruturas espaciais e práticas sociais – a inexistente opção entre o local e o global” in *Revista de Sociologia da Faculdade de Letras da Universidade do Porto*, Vol. IV, 1ª Série, 1994, pp. 222-223.

infrutífera, torna-se incapaz de dar conta das múltiplas heterogeneidades dos processos de desenvolvimento ou da segmentação territorial a que os mesmos estão sujeitos. Ora, uma vez que vivemos actualmente numa sociedade (e no seio de uma cultura) com características fragmentárias, seria de longe mais proveitoso que encarássemos a globalização numa perspectiva dialéctica, de forma a dar voz a uma periferia não totalmente submissa ou aniquilada por uma ordem cultural hegemónica¹⁹⁴.

Anthony Giddens afirma que, para ser possível compreender o dinamismo e o alcance globalizante da modernidade, é indispensável analisar as três fontes desse mesmo dinamismo, os instrumentos-base da sua existência. São eles: o *distanciamento espaço-temporal* (o “esvaziamento do tempo”, que é, em grande medida, “a pré-condição para o “esvaziamento do espaço””¹⁹⁵), a *descontextualização* dos sistemas sociais (“a “desinserção” das relações sociais dos contextos locais de interacção” e sua “reestruturação através de extensões indefinidas de espaço-tempo”) e a *reflexividade* (que consiste na capacidade de, na vida social moderna, “as práticas sociais serem constantemente examinadas e reformadas à luz da informação adquirida sobre essas mesmas práticas, alterando assim constitutivamente o seu carácter”)¹⁹⁶. Tais características estão, em certa medida, patentes nas novas tecnologias de informação que se têm vindo a disseminar pela sociedade. Novas tecnologias, essas, que se ainda não nos permitem tirar conclusões definitivas a respeito da sedimentação de uma *sociedade de informação* – que não se basearia na tecnologia, mas antes na informação ou no saber, enquanto bem de troca¹⁹⁷ – não desmentem a alteração do quadro institucional vigente, fruto das múltiplas mudanças sociais e interrogações com que nos debatemos actualmente.

As práticas culturais que têm vindo a despontar no tempo presente, estão intimamente relacionadas quer com os mais recentes equipamentos técnicos

¹⁹⁴ Idem, *ibidem*, pp. 223-225.

¹⁹⁵ O esvaziamento do espaço, na opinião de Giddens, pressupõe a separação entre o *espaço* e o *lugar*. Dessa forma, a acção social seria descontextualizada, uma vez que o lugar estaria desligado da sua função de contexto físico, enquanto local de ocorrência de interacções localizadas (desvanecendo-se, assim, o seu carácter distintivo). João Teixeira Lopes, entre outros autores, vai pelo contrário chamar a atenção para a importância do espaço na produção social da cultura, porque só dessa forma seria possível captar o carácter *multidimensional* e *multiterritorial* dos fenómenos culturais. (Cf. João Teixeira Lopes, *art. cit.*, 1994, p. 228).

¹⁹⁶ Anthony Giddens, *op. cit.*, 1992, pp. 11-13, 15, 26-27.

¹⁹⁷ António Pedro Does afirma que, na sociedade de informação “a matéria-prima, a informação, só tem valor para quem for capaz de a transformar em saber, como inspiração para a acção. Mais valor terá para quem souber retirar dessa informação sabedoria, orientações para a acção e a vida” (António Pedro Does, “Registo: Novas Relações de Aprendizagem na Sociedade de Informação” in *Sociologia – Problemas e Práticas*, n°24, 1997, p. 237)

disponibilizados pela sociedade, quer com as novas tecnologias de informação. Desse modo, desenha-se uma tendência no sentido do afastamento face às práticas culturais mais tradicionais, sendo que as novas actividades reúnem já uma quantidade bastante considerável de adeptos. As camadas etárias mais jovens serão, provavelmente, as que mais condições reúnem para aderir a uma sociedade que privilegie as tecnologias de informação, devido à sua superior (e “natural”) adaptabilidade à mudança e aos níveis mais elevados de escolaridade que ostentam (e que, ao transmitirem um grau informacional mais complexo, dotam-nas das competências necessárias para a correcta utilização desses recursos). A difusão das novas actividades culturais afirmou-se, inclusivamente, pela imposição de um *universo simbólico* específico e pela introdução de processos distintivos próprios. Logo, à emergência das novas práticas culturais corresponderiam novas formas de consagração.

No entender dos defensores do advento da pós-modernidade, "ecletismo" seria a palavra de ordem na sociedade contemporânea. Numa *sociedade de consumo*, em que está patente “uma espécie de evidência fantástica do consumo e da abundância, criada pela multiplicação dos objectos, dos serviços, dos bens materiais” e que leva a que os homens já não se encontrem “rodeados, como sempre acontecera, por outros homens, mas mais por objectos”, tornou-se fundamental a adaptação às noções de “profusão” e de “panóplia” aliadas ao consumo¹⁹⁸. Aliás, a integração só seria possível por intermédio desse mesmo consumo, inovador no sentido de ser mais abrangente e menos rígido, porque não sujeito a distinções de classe. Por isso Jean Baudrillard, teórico da sociedade de consumo, considera que vivemos numa época em que o valor estético se arrisca a ser alienado pela lógica de mercado, adquirindo uma dimensão nula, indiferente, e conduzindo, dessa forma, a uma era onde coexistem gostos e estilos equivalentes. A seu ver, no plano estético, viveríamos na era do “êxtase do valor”, ou seja, “no ponto em que todos os valores estéticos (os estilos, as maneiras, a abstracção ou a figuração, o neo ou o retro, etc) são simultânea e potencialmente maximais, onde todos podem, de um só golpe, por efeito especial, figurar no *hit parade*, sem que seja possível compará-los ou ressuscitar qualquer julgamento de valor”¹⁹⁹.

Ao analisar o estado da cultura numa época que classifica como “era da mundialização”, Eduardo Lourenço salienta o papel de relevo da economia hegemónica.

¹⁹⁸ Jean Baudrillard, *A Sociedade de Consumo*, Lisboa, Edições 70, 1981, pp. 15-16.

¹⁹⁹ Jean Baudrillard, “De la marchandise absolue”, in Alexandre Melo (org.), *Arte e Dinheiro*, Lisboa, Assírio e Alvim, 1994, p. 36.

E afirma que a novidade deste período é que, nele, "a oferta dos produtos de consumo – e neles incluídos os da essência especificamente cultural – livro, filme, disco – não só alterou radicalmente o estatuto sociológico e mesmo ontológico do *cultural*, como consciente ou inconscientemente, impõe como *ícones culturais exemplares* aqueles que têm uma relação intrínseca com a economia dominante"²⁰⁰. Ilustrando com o exemplo americano, o autor refere que actualmente se assiste a uma “*culturização* de todos os objectos de consumo de que a edição, a rádio, a televisão, a civilização enquanto *espectáculo planetário* permanente exige”²⁰¹. Porém, este período, muito embora caracterizado por um ininterrupto desejo cultural, não conduz à eliminação das diferenças. Apesar de ser uma fase do mais puro triunfo económico, é na mesma possível perceber “por entre os ‘sun-lights’ com que ilumina o seu triunfo, os milhões de excluídos de tanta felicidade cultural”²⁰².

O momento que se atravessa actualmente (de "modernidade tardia", "pós-modernidade" ou – como assentáramos para o caso português – de "modernidade num *continuum*") está intimamente associado à “era do consumo e dos media”, ao momento da “democratização de massas” e da “abundância informacional e cultural”. Os *mass media* funcionam, segundo Idalina Conde²⁰³, como poderosas agências difusoras de carácter informativo e cultural. Como tal, revelam-se intermediários fundamentais num processo alargado de socialização cultural, chegando mesmo a inculcar disposições e comportamentos específicos nos indivíduos. As culturas juvenis e, com particular incidência, os estudantes, vão constituir o alvo primordial desta socialização, uma vez que, tendo eles “nos lazeres o seu espaço-tempo privilegiado de existência e afirmação”, estariam mais susceptíveis à interiorização de tais disposições. A mediatização da experiência cultural (uma espécie de experiência em “simulacro”), enquanto forma de “socialização alargada”, contribui para que se alargue o reconhecimento no que a esse campo diz respeito. Todavia, não garante que a tal reconhecimento corresponda uma efectiva formação/reciclagem de competências.

Na opinião de David Lyon, estudioso da sociedade da informação, as novas tecnologias (bem como o audiovisual) terão, indiscutivelmente, um forte impacto sobre as actividades lúdicas dos indivíduos. Para além de colocarem em causa as formas

²⁰⁰ Eduardo Lourenço, “A cultura na era da mundialização” in Maria de Lourdes Lima dos Santos (org.), *op. cit.*, 1995, p. 20-21

²⁰¹ Idem, *ibidem*, p. 25.

²⁰² Idem.

²⁰³ Idalina Conde, *et. al.*, *art. cit.*, 1998, pp. 82-87.

tradicionais de ocupação dos tempos livres, as novas tecnologias vão transferir para o espaço doméstico a localização preferencial para o desfrute dos tempos recreativos, e, finalmente, vão alterar o leque de escolhas colocado à disposição dos consumidores²⁰⁴. Lyon afirma que as tecnologias de informação abrem, indiscutivelmente, novas vias no âmbito das formas de entretenimento e fruição dos tempos livres, sobretudo entre as que assentam numa base doméstica. As cassetes de vídeo, os jogos de computador, as emissões directas de televisão via satélite ou por cabo, etc., são processos que, no fundo, “*ampliam a comunicação unidireccional* característica das clássicas emissões de TV e rádio”²⁰⁵.

Já ninguém duvida da importância do audiovisual nos dias de hoje. A presença massificada da televisão no mundo moderno deveu-se, sobretudo, aos novos horizontes (“novos mundos”) que esta passou a difundir, insinuando alterações no plano das mentalidades e dos comportamentos e provocando uma “aculturação de modos de vida, de novas formas de ser, de vestir, até mesmo de comunicar”²⁰⁶. De facto, a televisão alia o seu carácter atractivo – resultante da rapidez sequencial imagética e correspondente excitação sensorial – à multiplicidade de conteúdos que faz circular, possibilitando, desse modo, uma experiência globalizante.

No mercado português, o audiovisual e o multimédia têm registado um forte crescimento. Depois da massificação de alguns dos bens emblemáticos de cada uma dessas esferas (como é o caso, respectivamente, da televisão e do computador pessoal), tudo leva a crer que exista um vasto público de consumidores, ávido de novos bens culturais. Por isso mesmo, não é de admirar a aceitação bastante positiva do país em relação ao mais recente media – a Internet. A Internet é o “espelho da complexidade do mundo actual”²⁰⁷, reflectindo o rol de transformações sociais que têm vindo a suceder-se neste final de século: a globalização, o ruir das fronteiras, a desregulamentação e a permanência (ou mesmo acréscimo) das desigualdades e dos desequilíbrios sociais e económicos. Mas a Internet é mais do que um simples *media*: por reunir as características do telefone, da carta, da televisão e do livro Fausto Colombo, especialista em comunicação social, defende que devemos considerá-la um “*metamédia*” ou

²⁰⁴ David Lyon, *A Sociedade da Informação: Questões e Ilusões*, Oeiras, Celta, 1992, p. 142.

²⁰⁵ Idem, *ibidem*, p.143. (sublinhado nosso)

²⁰⁶ Francisco Rui Cadime, “Desafios dos Novos Media – A Ordem Política e Comunicacional” in *Colecção Media e Sociedade*, Editorial Notícias, Lisboa, 1999, p. 51.

²⁰⁷ Ivo Dias de Sousa, *O Lado Negro da Internet*, Lisboa, FCA-Editora de Informática, 1999, prefácio.

“hipermédia”²⁰⁸. A sua principal vantagem reside no facto de, contrariamente aos meios de comunicação de massa – como a televisão, a rádio ou a imprensa – possibilitar que todas as partes envolvidas tenham um papel activo, como receptores ou emissores. Por conseguinte, abandona a unidireccionalidade em prol da *interactividade*. E é precisamente esta possibilidade que a torna mais democrática do que os restantes meios de comunicação de massa, uma vez que os utilizadores não só usufruem de uma maior liberdade de escolha em relação ao conteúdo que pretendem visionar, como podem, eles mesmos, produzir facilmente conteúdos que possam ser acedidos por outros. Todavia, continua a existir “apartheid” no acesso a este (meta)media. A sua universalidade é apenas uma miragem, o que contribui para que a Internet tenha a sua parte de responsabilidade na progressiva separação, a nível mundial, “entre os que têm acesso à informação (“information rich”) e os que não têm (“information poor”)”²⁰⁹.

Contudo, a abundância de informação transmitida quer pelos *mass media*, quer pelas novas tecnologias irá arrastar consigo, necessariamente, “informação “inerte” ou “lixo informacional”²¹⁰. Desse modo, se não existir um processo educativo que induza à realização de uma triagem/selecção a efectuar no momento em que é recepcionada a informação, corre-se o risco de se ficar sujeito a uma recepção passiva de conteúdos de fraca qualidade.

A temática do modernismo/pós-modernismo e o debate a propósito das suas faces visíveis, como podemos retirar do que ficou aqui exposto, é polémica e origina abordagens divergentes e/ou complementares. Na presente dissertação importará problematizar tais posicionamentos sempre em referência à realidade portuguesa, que combina traços de modernidade com aspectos que estão longe de ter uma aparência moderna (como é o caso dos níveis de escolaridade ainda reduzidos e das elevadas taxas de analfabetismo), de forma a contextualizar com maior precisão, não só o nosso objecto de estudo, como o estado actual da arte e da cultura.

3. Dinâmicas e processos dialécticos na relação entre produção e recepção cultural

A abordagem de Pierre Bourdieu no que concerne à relação entre a esfera da produção cultural e a esfera do consumo tem um valor indiscutível, não obstante o seu

²⁰⁸ Ana Machado, “A Internet é um metamedia” in *Público*, 30 Janeiro, Lisboa, 1999, p. 26.

²⁰⁹ Idem, *ibidem*, p.124.

²¹⁰ José Manuel Viegas e António Firmino da Costa (orgs.), *op. cit.*, 1998, p. 83.

carácter polémico, que a torna alvo de frequentes críticas, relacionadas, sobretudo, com o seu excessivo imobilismo²¹¹. Foi ele quem primeiro sublinhou a importância de se romper com a concepção do artista enquanto *criador*, e recusa, por isso mesmo, que se encare a produção simbólica como sendo o produto encantado de um “milagre social”²¹². Como consequência dessa negação, avançou com o conceito de *produtor cultural*, chamando a atenção para a necessidade de analisar o trabalho de produção cultural, realizado num *campo* com uma *autonomia relativa*, no contexto das suas leis de funcionamento, estrutura de posições, capital específico e modalidades de consagração. A produção, segundo Bourdieu, resultaria de duas lógicas distintas: por um lado, no interior do campo cultural, da relação entre as disposições e tomadas de posição dos produtores; e, por outro, no *espaço social*, das afinidades entre o campo dos autores e o campo dos consumidores. Em suma, entre o conjunto das obras culturais que constituem a oferta e a matriz socialmente condicionada dos gostos, com o fim último de haver uma correspondência entre essas mesmas obras culturais (reflexo do gosto do produtor) e o gosto dos consumidores.

Paulo Filipe Monteiro é um dos autores, entre muitos, a apontar falhas à perspectiva bourdiana, criticando-lhe a distinção clara e absolutista que estabelece entre as classes sociais, aliada à escassa possibilidade de ocorrer qualquer tipo de movimentação social interclassista. Neste contexto, o consumo das artes apenas contribuiria para reforçar a separação entre classes, servindo como instrumento de distinção para os dominantes e, simultaneamente, amarrando os dominados à sua condição. Assim, o conceito de *capital cultural*, utilizado de forma recorrente por Bourdieu, serviria apenas para “inventar barreiras” capazes de assegurar a “manutenção” de uma condição preexistente. Aqueles que não beneficiassem *a priori* de algum capital cultural, seriam incapazes de sair da situação em que se encontravam²¹³.

Enquanto Pierre Bourdieu esgrime argumentos teóricos defensores da existência de um “campo cultural”, onde prevalece uma noção essencialmente institucionalizada da cultura, determinada pela posição dos actores sociais face a uma dada organização e a uma economia da oferta, Howard Becker contrapõe a esta uma outra noção, a de “mundos da cultura, visão de cariz essencialmente antropológico, que valoriza a experiência e a produção quotidiana de sentido.

²¹¹ Pistas para a compreensão desta abordagem teórica foram já avançadas num dos pontos anteriores, sobretudo no que concerne à teoria dos campos e ao desenvolvimento do conceito de *habitus*.

²¹² Pierre Bourdieu, *op. cit.*, 1996.

²¹³ Paulo Filipe Monteiro, *op. cit.*, 1996, p. 164.

Becker foi um dos principais autores a gerar teoria acerca das transformações que têm vindo a verificar-se na esfera da produção e da difusão, analisando-as sempre em associação com as alterações processadas no âmbito da recepção. Este autor detém-se na conceptualização daquilo que designa de *Art World*²¹⁴, noção por si introduzida e que procura dar conta das transformações organizacionais que ocorrem no mundo da arte. Segundo Becker, os Art Worlds englobariam todas as pessoas cujas actividades são necessárias para a produção de trabalhos que esse mundo (e talvez outros) define como arte²¹⁵. Ou seja, um Art World reúne não só as pessoas individualmente consideradas, mas também as organizações cujas actividades revertem na produção de acontecimentos e de objectivos considerados artísticos, sejam eles os elementos que concebem a ideia artística, os que a executam, os que fornecem o equipamento ou o material essenciais, os que fazem circular os bens no mercado ou os que formam os públicos. De acordo com esta perspectiva, o artista, embora permanecesse uma parcela indispensável para o processo de reconhecimento da arte, não seria mais do que um elemento numa cadeia mais vasta de participantes. Num dado mundo artístico, existe uma multiplicidade de co-participantes, todos eles envolvidos numa construção negociada e intersubjectiva. Assim, a “criação” é uma consequência da actividade coordenada entre todos os intervenientes, integrados no contexto de produção através das redes de cooperação em que participam. Desta forma, produz-se um entendimento (tácito ou explícito) sobre o significado da acção de cada um dos participantes, com o recurso a uma gramática comum, onde se circunscreve o tipo e a modalidade colaborativa das equipas.

Donde, o processo de criação estaria necessariamente dependente de constrangimentos vários. Os artistas, por se encontrarem incluídos numa rede produtiva mais abrangente teriam, por força das circunstâncias, de se adaptar aos recursos disponíveis e às especificidades do contexto de produção em causa, pelo que os condicionamentos daí resultantes seriam inúmeros. Becker refere, por exemplo, que a criação de géneros culturais inéditos ou de modalidades organizativas inovadoras dependem da constituição prévia de novos públicos. Aliás, qualquer ímpeto inovador enfrenta, nos Art Worlds, múltiplos constrangimentos, assentes em “clivagens de ordem classista, sexual, etária, regional ou étnica”²¹⁶. Se, por um lado, a existência de uma

²¹⁴ Howard Becker, *Art Worlds*, Berkeley, University of California Press, 1982.

²¹⁵ Idem, *ibidem*, p. 34.

²¹⁶ João Teixeira Lopes, *op. cit.*, 2000, p. 17.

“gramática” partilhada facilita a criação, por outro, dificulta a incursão por novos caminhos.

A postura de Becker enriquece a análise do universo artístico, ao conceber a existência de redes de comunicação informais e flexíveis, onde os contactos entre os diferentes agentes culturais são mais densos e o trabalho, um solidário trabalho de “equipa”.

Partindo da assunção de que é imprescindível categorizar as diferentes culturas, por forma a possibilitar a comparação dos contextos em que surgem e assinalar as consequências que delas decorrem, Diana Crane baseia-se no conceito de *Art World* de Becker e aplica-o às diferentes formas de cultura urbana, para chegar a um outro conceito: o de *culture world*²¹⁷. Este conceito, na sua perspectiva, é aplicável tanto à denominada “alta cultura” como aos restantes tipos culturais²¹⁸. A distinção entre os diferentes tipos de cultura dependeria de dois factores essenciais: da “classe social das audiências que tipicamente os consomem” e das “características dominantes dos contextos em que são produzidos”²¹⁹. A respeito das culturas urbanas, Crane argumenta que estas apresentam características distintas consoante os factores que envolvem a sua produção. Ou seja, segmentarizam-se de acordo com as estratégias dos diferentes produtores culturais – no que concerne às suas trajectórias artísticas ou profissionais, à postura que adoptam face à inovação, ou ao posicionamento em relação à maior ou menor obtenção de lucro. Além da dimensão da produção, Crane contempla ainda na sua análise as especificidades das audiências culturais, equacionando os efeitos que as mesmas poderão ter na esfera da produção. A socióloga acredita que as audiências, ao apresentarem características marcadas, têm um papel determinante na decisão do tipo de produtos culturais que devem preferencialmente circular naquela conjuntura específica.

Na forma como Diana Crane pensa a relação entre cultura e sociedade, está patente uma demarcação clara face à teorização de Bourdieu. A autora salienta a dificuldade que existe, nas sociedades modernas, em estabelecer uma homologia

²¹⁷ Diana Crane, *The Production of Culture. Media and the Urban Arts*, Newbury Park, Sage, 1992.

²¹⁸ Segundo Diana Crane, as dimensões dos *culture worlds* seriam as seguintes: 1) os produtores culturais e as pessoas que os assistem de diferentes formas; 2) convenções ou acordos partilhados sobre aquilo que devem ser os produtos culturais – importante para fornecer padrões de avaliação e apreciação desses mesmos produtos culturais; 3) *gatekeepers*, como críticos, conservadores, *disc jockeys* e editores, que avaliam os produtos culturais; 4) organizações onde muitas destas actividades se desenrolam (através de exibições, representações ou da sua produção); 5) as audiências, cujas características podem ser um factor fundamental para determinar que tipo de produtos culturais devem ser exibidos, representados ou vendidos numa conjuntura urbana específica. Cf. Diana Crane, *op. cit.*, 1992, p. 112.

²¹⁹ *Idem.*

límpida entre as escolhas culturais e as pertenças classistas, devido à crescente incongruência entre os gostos e a esfera ocupacional ou profissional. Por isso mesmo declara que, ao analisarmos os diferentes *culture worlds*, é possível deparar com “um vasto leque de gostos e de valores artísticos que são consumidos pelos membros de cada uma das classes sociais”²²⁰. Além disso, Crane considera que não devemos ignorar a existência de clivagens incontornáveis no interior de cada uma das classes sociais, no que toca ao sexo, à região, à etnia, à religião, etc., fenómenos resultantes do multiculturalismo verificado nas sociedades actuais. Portanto, cabe à cultura urbana o papel de “expressar as diferenças *entre* as classes sociais e *no interior* das próprias classes sociais, entre grupos com diferentes status e identidades étnicas”²²¹. É num cenário destes que a oferta cultural passa a ser mais ecléctica, fruto de uma imposição que se manifesta no seio das organizações culturais de elite e que vai ditar que estas alarguem os seus públicos. E é a própria estrutura da oferta cultural, diz-nos Diana Crane, o factor que mais contribui para a diversidade dos estados receptivos. No contexto cultural contemporâneo, a percepção que os media têm das suas audiências (se são, socialmente falando, heterogéneas ou relativamente homogéneas) vai influenciar a natureza das mensagens a serem transmitidas. Entre as audiências mais heterogéneas, a tendência vai no sentido de se transmitirem mensagens e produtos mais estereotipados e ideologicamente convencionais (visando, com isso, agradar ao máximo de indivíduos possível). Por outro lado, perante audiências minoritárias – de “aficionados”, com características bem definidas – já é possível transmitir material mais esotérico e não tão ortodoxo, uma vez que se espera destas audiências que se encontrem familiarizadas com os códigos que estão na origem das mensagens e produtos. Deste modo, os produtores culturais modelam o conteúdo a transmitir, definindo e redefinindo continuamente as suas audiências²²².

Procurando igualmente ultrapassar o determinismo circular atribuído à teoria de Pierre Bourdieu – não obstante serem detectáveis algumas semelhanças, em determinados pontos, com as homologias enunciadas pelo sociólogo francês²²³ – Paul

²²⁰ Idem, *ibidem*, 1992, p. 141.

²²¹ Idem.

²²² Idem, *ibidem*, 1992 (*Vd.*, em particular, o capítulo “Approaches to the Analysis of Meaning”, pp. 77 – 108).

²²³ Segundo João Teixeira Lopes, “ambos defendem uma forte ligação entre a ordem da produção e a ordem do consumo/recepção”. Mas as semelhanças ficam-se por aí, na medida em que DiMaggio “não reconhece isomorfismos entre a estrutura social e os padrões de gosto ou de consumo cultural”. Para este autor, “as significações e bens culturais não funcionam como rentabilização de lucros materiais e/ou

DiMaggio apresenta uma proposta em que sublinha a importância de se analisar a forma como os produtos culturais e os públicos da cultura se influenciam mutuamente. Porque, se por um lado as pesquisas que se centram exclusivamente na dimensão do *consumo* tendem a considerar a divisão de géneros artísticos como algo *natural* (e, desde logo, não sujeito a questionamentos), por outro as análises que apenas reflectem sobre a *produção*, concebem os indivíduos como agentes passivos, obrigados a escolher entre o leque de alternativas que os produtores oferecem (e, neste caso, a produção e a distribuição artísticas poderiam ser explicadas como uma mera imposição aos consumidores)²²⁴. DiMaggio, por seu turno, não aspira a situar-se em nenhum destes extremos, chamando a atenção para o facto de parte do mundo ocidental ter entrado num período de ‘crise’ no que toca às classificações artísticas tradicionais – que se tornaram progressivamente mais diferenciadas e menos hierárquicas, mais fracas e menos rituais, permitindo aos artistas que se deliciassem a “assaltar os limites das suas formas”²²⁵. Partindo desta constatação, DiMaggio decidiu analisar os “*Artistic Classification Systems*” (ou ACS)²²⁶ baseado no conceito de *género* artístico. E conclui que estes são o produto de duas lógicas que se interrelacionam e complementam: a lógica da produção/distribuição dos bens culturais e a da estrutura de gostos de uma população específica. Todas as hipóteses que DiMaggio constrói têm por base o pressuposto da existência de uma equivalência fundamental entre produtos culturais e públicos. Ou seja, a divisão da arte em géneros – entendidos como o “conjunto de trabalhos artísticos classificados na base de similaridades apreensíveis”, como, por exemplo, as “relações similares com o mesmo conjunto de pessoas”²²⁷ – seria, simultaneamente, *produto e condição* da estruturação dos gostos. Consequentemente, o estudo isolado dos padrões de consumo e das lógicas de produção não faria qualquer sentido.

É neste ponto que a proposta de DiMaggio parece aproximar-se das homologias bourdianas. Apesar disso, existem diferenças axiomáticas: se é verdade que DiMaggio não nega que as artes possam ser utilizadas como elementos distintivos (sendo a aquisição ou utilização de referências culturais, muitas vezes, uma forma declarada de

simbólicos, nem tão pouco para reproduzir a estrutura de poder dominante”. Cf. João Teixeira Lopes, *op. cit.*, 2000, p. 36.

²²⁴ Paul DiMaggio, “Classification in Art”, in *American Sociological Review*, vol. 52, 1987, pp. 440-455.

²²⁵ DiMaggio nas palavras de Paulo Filipe Monteiro in *op. cit.*, 1996, p. 163.

²²⁶ Um ACS seria composto por quatro dimensões de análise: o grau de diferenciação da arte em géneros institucionalmente delimitados; o grau de hierarquização desses géneros; o grau de universalidade dos sistemas de classificação e o grau de ritualização das fronteiras entre os diversos géneros.

²²⁷ Paul DiMaggio, *art. cit.*, 1987, p. 441.

alcançar essa mesma distinção), também é verdade que o autor defende, por outro lado, que esses meios de distinção podem ser, efectivamente, alcançados, e até mesmo ter efeitos ao nível das relações sociais que se estabelecem. Aliás, para DiMaggio, “não só a perspectiva de base é uma muito maior circulação das pessoas pelos lugares sociais, como a relação com as artes é um instrumento muito utilizado para possibilitar essa circulação”²²⁸.

O eixo dominante da abordagem de DiMaggio consiste, justamente, na alegação de que a esfera cultural deve ser analisada como um sistema relacional de comunicação interactiva e de mobilização colectiva. Ou seja, a arte é vista como um impulso para o incremento da sociabilidade, uma vez que os interesses culturais seriam interesses passíveis de proporcionar conversas e manifestações de sociabilidade. O consumo das artes “dá aos estranhos alguma coisa de que falar e facilita a comunicação necessária para que os conhecimentos amadureçam em amizades”²²⁹. Deste ponto de vista, a cultura seria um veículo para o estabelecimento de contactos sociais – *face invisível* da cultura, cujo horizonte de acção é especialmente útil para o estudo que nos propusemos desenvolver.

3.1. Algumas reflexões sobre a recepção cultural

É possível, ainda, encontrar um conjunto de teorizações centradas nas especificidades dos modos de recepção das obras culturais. Demarcando-se de posturas orientadas por uma limitadora noção de causalidade, no que toca à relação entre o acto criador e o acto de recepção da obra de arte, são linhas de reflexão que acentuam os efeitos das obras em si mesmas na sua relação com os consumidores, aos quais rejeitam uma eventual aura de passividade.

É o caso de Umberto Eco, que explica como o estudo da recepção cultural tem pecado por um excessivo centramento no receptor, acabando por ser redutor na medida em que desvaloriza a importância do próprio *sentido* da obra e da *intenção* do autor, sentido esse que jamais seria definitivo, apesar de não raras vezes as obras escolherem, à partida, os seus públicos. Seguindo esta linha de raciocínio, Eco defende a existência de um carácter *incompleto*, *indeterminado* e *aberto* intrínseco às obras culturais. Ao entender as obras culturais como *obras abertas*, o autor pretende delinear uma *nova*

²²⁸ Paulo Filipe Monteiro, *op. cit.*, 1996, p. 164.

²²⁹ Paul DiMaggio, *art. cit.*, 1987.

dialéctica entre *obra* e *intérprete*. Assim, vai considerar que a obra de arte “é um objecto produzido por um autor que organiza uma secção de efeitos comunicativos de modo a que cada possível fruidor possa compreender (...) a mencionada obra, a forma originária imaginada pelo autor.” Esse autor produziria “uma forma acabada em si”, desejando que a mesma fosse “compreendida e fruída tal como a produziu”. Porém, no “acto de reacção à teia dos estímulos”, cada fruidor traria uma “situação existencial concreta, uma sensibilidade particularmente condicionada, uma determinada cultura, gostos, tendências, preconceitos pessoais”, o que resultaria em que a compreensão da forma original da obra se realizasse “segundo uma determinada perspectiva individual”²³⁰.

Umberto Eco ultrapassa o dualismo forma/conteúdo ao asseverar que, perante as (re)interpretações das obras de arte, “a forma torna-se esteticamente válida na medida em que pode ser vista e compreendida segundo múltiplas perspectivas, manifestando riqueza de aspectos e ressonâncias, sem jamais deixar de ser ela própria”. Cada fruição seria, assim, “uma *interpretação* e uma *execução*, pois em cada fruição a obra revive dentro de uma perspectiva original”²³¹. Segundo Eco, as obras culturais transmitiriam uma mensagem plurívoca podendo, por isso mesmo, ser multi-interpretadas, o que proporcionaria em cada releitura um acréscimo de informação – condição indispensável para a inovação. Desta sorte, em qualquer uma das suas modalidades – artes visuais, *cinema*, dança, teatro, música, literatura – o objecto cultural seria sempre mais instável e polémico do que porventura parece, uma vez que nele se intersectam múltiplas percepções: a do criador sobre a sua obra, a dos pares onde primeiro circula e dos que a julgam, e a percepção dos públicos que o enfrentam. É por isso mesmo que, nas palavras de Idalina Conde, devemos entender a *obra aberta* como uma obra de “fechamento partilhado, cada um dos interlocutores a acabando por si, quantas vezes no limiar de horizontes incoincidentes”²³². E, estando essa (re)interpretação sujeita às “oscilações históricas do gosto”, acaba por tornar “frágil, precário e provisório todo o tipo de fechamento”²³³.

Muito embora possa ser variável a forma como o trabalho de recepção altera mais ou menos significativamente o sentido da obra ou a mensagem cultural, o facto é

²³⁰ Umberto Eco, *Obra Aberta*, São Paulo, Editora Perspectiva, 1976, p. 40.

²³¹ Idem.

²³² Idalina Conde (coord.), *Percepção Estética e Públicos da Cultura*, Lisboa, Acarte/Fundação Calouste Gulbenkian, 1992, p. 145.

²³³ Idem.

que o autor dessa mesma obra não detém a exclusividade no estabelecimento da sua verdade definitiva. Apoiado nesta problemática, Hans Robert Jauss apresenta uma abordagem inovadora no que concerne às relações que se estabelecem entre os processos de criação/recepção das obras de arte. Jauss é normalmente encarado como um dos fundadores de uma “*estética da recepção*”, sugerindo a passagem de uma problemática da produção para uma problemática da recepção e do confronto com a obra²³⁴. Assim, cria um novo conceito de entendimento ou de interpretação da obra de arte, que vê a recepção como um factor constitutivo da definição da própria obra.

Jauss preocupou-se sobretudo com a dimensão histórica das interpretações literárias. Como refere Jean Starobinsky²³⁵, Jauss insiste que “a história da literatura e, mais generalizadamente, da arte, (...) foi durante demasiado tempo a história dos autores e das suas obras”. Por conseguinte, acabou por “oprimir ou relegar ao silêncio (...) o leitor, o ouvinte ou o espectador contemplativo”, raramente abordando “a função histórica do destinatário”. Portanto, na perspectiva de Jauss seria um erro crasso não considerarmos o papel activo do receptor. E Jauss vai ainda mais longe, ao sustentar que “o leitor é simultaneamente aquele que ocupa o papel de receptor, de discriminador (função crítica fundamental que consiste em reter ou rejeitar) e, em certos casos, de produtor, imitando ou reinterpretando, de forma polémica, uma obra antecedente”²³⁶. Desse modo confere um papel essencial ao público das obras culturais, que terá não somente a liberdade de aceitar, criticar ou mesmo rejeitar a obra que lhe é apresentada, como ainda produz uma nova obra, fruto da sua própria interpretação e liberdade²³⁷.

Maria Teresa Cruz, a propósito da “*estética da recepção*” jaussiana, afirma que a mesma se apresenta como uma “expressão pleonásmica”, a não ser que aceitássemos ver nela “o julgamento da oposição entre ‘poiesis’ e ‘aisthesis’”²³⁸. Nesse sentido, a recepção a que Jauss se refere não lhe parece ser “uma recepção pacífica nem sequer uma simples descodificação”, mas antes “um processo complexo no qual a obra é

²³⁴ Hans Robert Jauss, *Pour une Esthétique de la Réception*, Paris, Éditions Gallimard, 1978.

²³⁵ Vd prefácio à obra citada de Hans Robert Jauss, p. 11.

²³⁶ Idem, ibidem, 1978, p. 12.

²³⁷ Hans Robert Jauss faz a seguinte afirmação a respeito da importância do papel activo do receptor na obra literária (noção que podemos estender às restantes obras culturais): “A vida da obra literária na história é inconcebível sem a participação activa daqueles a quem se destina. É a sua intervenção que faz entrar a obra na continuidade mutável da experiência literária, em que o horizonte não cessa de mudar, onde se opera em permanência a passagem da recepção passiva à recepção activa, da simples leitura à compreensão crítica, da norma estética à sua superação por uma nova produção”. (Cf.. Hans Robert Jauss, *op. cit.*, 1978, p. 45).

²³⁸ Essa oposição, segundo Maria Teresa Cruz, consistiria justamente na oposição entre *produção* (poiesis) e *recepção* (aisthesis). Vd. Maria Teresa Cruz, “A estética da recepção e a crítica da razão impura”, in *Comunicação e Linguagens*, n.º 3, 1986, p. 57.

recriada, tornando-se assim o produto da sua interacção com o leitor”. A recepção, assim considerada, seria “também, de certa forma, uma produção”²³⁹. Teríamos, desta forma, “uma obra cujo sentido é tanto produto de quem o codifica como de quem o descodifica; um sentido, portanto, que já não é dado; uma obra que já não existe independentemente do sujeito que com ela se confronta”²⁴⁰.

Em suma, o novo paradigma da “estética da recepção” inaugura uma aproximação alternativa ao processo comunicacional, onde já não é pretendido que aquele que recebe se coloque em posição concordante face ao sentido que tinha sido originariamente atribuído pelo autor. Segundo Paulo Filipe Monteiro, “não se trata de descodificar o sentido do texto, trata-se de dar conta da interacção que implica tanto o texto como o sujeito num processo que põe precisamente em causa a autonomia de ambos”, o que redundaria na constatação de que, no limite, “a obra não existe, a obra *acontece* em cada interacção com o receptor”²⁴¹.

Continuando na mesma linha de raciocínio – de rejeição da ideia de um consumidor passivo e, como tal, sujeito à imposição unilateral das obras culturais – parece-nos obrigatória a abordagem de Michel de Certeau. Na perspectiva defendida por Certeau, a actividade de consumo ou de recepção seria entendida como um processo de reconstrução, elaborado com base nos produtos culturais ou simbólicos a que cada indivíduo tem acesso – e nunca ignorando o *uso* que deles faz²⁴². Este autor vai centrar a sua análise não apenas nas práticas culturais dos homens ditos “eruditos”, mas sobretudo nas dos socialmente dominados²⁴³. E, segundo ele, os dominados – ao contrário dos dominantes, detentores de uma margem de manobra capaz de lhes permitir a formulação de *estratégias* – recorreriam a *táticas* para, por via do domínio do tempo, criarem ocasiões para a manifestação das suas práticas culturais, dentro da estreita margem de liberdade deixada pela ordem hegemónica. Deste modo, todo o trabalho de recepção seria, em última instância, o resultado de uma habilidade para manipular o manipulador, utilizando em seu favor aquilo que lhe é imposto²⁴⁴.

Certeau defende, ainda, que a concepção actual de consumo é enganadora, porque não reflecte com clareza aquilo que é, na realidade, o acto de consumir. Pelo

²³⁹ Idem.

²⁴⁰ Idem, *ibidem*, p. 58.

²⁴¹ Paulo Filipe Monteiro, *op. cit.*, 1996, p. 135.

²⁴² Michel de Certeau, *L'invention du quotidien - Arts de faire*, Paris, Éditions Gallimard, 1990.

²⁴³ Nas palavras de João Teixeira Lopes, o autor não só analisa “as práticas silenciosas e invisíveis dos desprivilegiados (a ‘maioria silenciosa’), como os elege à categoria de heróis (ou anti-heróis) anónimos”. Vd. João Teixeira Lopes, *op. cit.*, 2000, p. 53.

²⁴⁴ Michel de Certeau, *op. cit.*, 1990, pp. 82-89.

contrário, parte da suposição, incorrecta, de que “ ‘assimilar’ significa necessariamente ‘tornar-se semelhante àquilo’ que se absorve, e não ‘torná-lo semelhante’ ao que se é, e fazê-lo nosso, apropriar-se ou reapropriar-se dele”²⁴⁵. O autor sustenta que a análise dos consumos é inseparável da percepção da forma como o consumidor transforma activamente o produto que usa, ainda que isso diga apenas respeito à forma como são utilizados os produtos impostos. Por isso mesmo afirma que, por se ter em consideração “*aquilo* que é utilizado e não as *formas* de o utilizar”, as utilizações que são atribuídas aos produtos “tornam-se invisíveis no universo da codificação e da transparência generalizada”. Assim sendo, os únicos aspectos perceptíveis de uma tal análise seriam “os efeitos (a localização e a quantidade dos produtos consumidos)”, nada mais²⁴⁶.

A prioridade que Certeau atribui ao estudo contextualizado do consumo é bem visível quando este afirma que “o consumidor não poderia ser identificado ou qualificado segundo os produtos jornalísticos ou comerciais que assimila: entre ele (que deles se serve) e esses produtos (índices da ‘ordem’ que lhe é imposta), há o afastamento maior ou menor do uso que deles faz. O *uso* deve, portanto, ser analisado em si mesmo”²⁴⁷. Até porque, sublinha, “a presença e a circulação de uma representação (...) não indica de forma alguma o que ela é para os seus utilizadores. É preciso ainda analisar a sua manipulação pelos *praticantes*, que não são os seus fabricantes”, porque só assim seria possível “apreciar o afastamento ou a similitude entre a produção da imagem e a produção secundária que se insere no processo da sua utilização”²⁴⁸.

Olhando agora para o campo do cinema, tendemos a concordar com Eduardo Prado Coelho quando este autor afirma que “uma sociologia dos públicos tem toda a vantagem em tomar consciência de que nem todos vêem um filme (para ficarmos no campo cinematográfico) da mesma maneira. Entre os cerimoniais da cinefilia (isto é, dos filhos do cinema) e aqueles que se servem de um filme para namorar e comer pipocas há uma diferença assinalável”²⁴⁹.

Existe uma clara diversidade nas modalidades de recepção cinéfila, ilustrada, por exemplo, na teorização sobre o cinema de cariz semiológico desenvolvida por Roger Odin. Para Odin, o espaço de comunicação existente entre o produtor e o espectador de cinema é determinante nos efeitos receptivos da obra. Partindo da análise da relação

²⁴⁵ Paulo Filipe Monteiro, *op. cit.*, 1996, p. 140.

²⁴⁶ Michel de Certeau, *op. cit.*, 1990, pp. 83-84.

²⁴⁷ Idem, *ibidem*, p. 80.

²⁴⁸ Idem, *ibidem*, p. 12. (sublinhado nosso)

²⁴⁹ Eduardo Prado Coelho, “Público, Públicos” in *Público*, 8 de Novembro de 2003.

entre o filme e os contextos de leitura das obras, Odin elabora uma série de possíveis produções de sentido imbricadas em diversos modos de leitura. Nessa medida, distingue entre: a leitura *espectacular* (que remete para a distração, para a noção de evasão, para o espetáculo mais do que para o conteúdo), a leitura *ficcional* (ver um filme para vibrar e sentir o ritmo de evolução dos eventos, participando das vivências das personagens), a leitura *efabulizante* (ver um filme para extrair uma lição de vida da mensagem proposta pela narrativa), a leitura *documentarizante* (ver um filme para se informar sobre a realidade do mundo, percebendo-o como documento da realidade), a leitura *argumentativa/persuasiva* (ver um filme de uma forma didática, incorporando um conjunto de lições com vista à elaboração de um discurso), a leitura *artística* (destacar, na leitura, a autoria), a leitura *estética* (ver um filme para salientar o trabalho de imagem, de som, etc.), a leitura *energizante* (ver o filme para vibrar ao ritmo das imagens e dos sons, como sucede com os videoclips ou com os filmes musicais) e a leitura *privada* (ver um filme que produz um efeito de retorno à vivência pessoal, familiar ou do grupo a que se pertence, com vista ao reforço da identidade e à coesão grupal). Estes modos de leitura são conhecidos e praticados tanto pelos autores como pelos espectadores, na medida em que ambos intervêm para atribuírem corpo e expressão ao filme. Porém, estas formas de leitura não são excludentes, podendo ser mobilizadas em simultâneo e a diversos níveis, já que a sua hierarquização depende do texto e do contexto de leitura, como salienta Odin²⁵⁰.

Considerando que os sentidos se constroem em contextos sociais definidos, Odin diferencia-os consoante o seu lugar institucional, já que “a instituição é um espaço social que dita as regras de comportamento: diz quais são os procedimentos a aplicar e quais os sentidos a dar ao filme”²⁵¹. Por exemplo, a instituição “cinema comercial”, esclarece Odin, envolve os modos de leitura *espectacular*, *ficcional* e *energético*; a instituição “pesquisa” favorece os modos de leitura *artístico* e *estético*; a instituição “família” promove o modo de leitura *privado* e a instituição “didática” os modos de leitura *documentarizante* e *argumentativo/persuasivo*.

O contributo de Odin é decisivo para se compreender a importância do contexto na recepção das obras fílmicas, sobretudo quando o contexto aqui em análise é, ele próprio, muito singular. Ainda assim cremos, como aliás sublinha Prado Coelho, que na relação com os filmes é ainda fundamental que se considere o papel dos *mediadores* –

²⁵⁰ Francesco Casetti e Federico Di Chio, *Analisi del Film*, Milano, Bompiani, 2004, p. 281.

²⁵¹ Idem, *ibidem*, p. 282.

que tanto podem ser os críticos institucionalizados, como os profissionais dos “media” ou os amigos²⁵².

Capítulo III

Sobre as práticas culturais:

1. Assimetrias da condição contemporânea portuguesa

²⁵² Eduardo Prado Coelho, *art. cit.*, 8 de Novembro de 2003.

A sociedade portuguesa tem vindo a ser palco de uma evolução *sui generis*, composta de hibridismos e de complexidades. Como resultado, o que se obteve foi uma condição contemporânea capaz de associar, de forma interessante, a manutenção do tradicionalismo e de um corpo de heranças do passado, com um conjunto significativo de actualizações e de rupturas. As transformações espaciais, demográficas e socioprofissionais que ocorreram no panorama nacional ao longo das últimas décadas alteraram, de forma expressiva, a configuração do país. Aliás, se optássemos por eleger como ponto de partida os anos 60, como sugerem os sociólogos António Firmino da Costa e Fernando Luís Machado, ser-nos-ia permitido falar em trinta anos de intensa mudança estrutural.²⁵³ Os autores consideram acertado nomear esse momento como o instante de viragem definitivo, a partir do qual Portugal começou a assistir a uma evolução multifacetada e capaz de reformar a essência da própria sociedade lusitana. Ou seja, os efeitos de tais transformações revestiram-se de uma considerável multidimensionalidade, fazendo sentir-se em várias esferas: desde a política, à económica e mesmo social (nas relações sociais e modos de vida, nas representações sociais e nos sistemas de valores da população)²⁵⁴.

É nessa medida que é possível afirmar que a sociedade portuguesa assume contornos singulares, uma vez que, muito embora não se ache já num estágio primário de evolução, continua a não permitir que se trace um paralelismo integral face aos países europeus de modernidade avançada²⁵⁵. Boaventura de Sousa Santos define a singularidade da situação social portuguesa através do conceito de *sociedade semiperiférica de desenvolvimento intermédio*, que traduz uma “descoincidência” articulada entre as relações de produção capitalista e as relações de reprodução social²⁵⁶. Ou seja, a padrões de consumo mais avançados e próximos dos dos países considerados *centrais* (mais desenvolvidos), corresponderiam lógicas de produção identificáveis com as dos países periféricos. Simultaneamente, e ainda segundo o mesmo autor, se é verdade que a sociedade portuguesa enfrenta problemáticas que são

²⁵³ Vd. António Firmino da Costa e Fernando Luís Machado, “Processos de uma modernidade inacabada – mudanças estruturais e mobilidade social” in José Manuel Leite Viegas e António Firmino da Costa (orgs.), *Portugal, Que Modernidade?*, Oeiras, Celta, 1998, p. 17.

²⁵⁴ Idem

²⁵⁵ Para uma análise mais detalhada do retrato da realidade portuguesa ver, por exemplo, a obra supracitada (José Manuel Leite Viegas e António Firmino da Costa (orgs.), *Portugal, Que Modernidade?*, Oeiras, Celta, 1998), ou ainda António Reis (coord), *Portugal, Vinte Anos de Democracia*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1994 e António Barreto (org.), *A Situação Social em Portugal, 1960 – 1995*, Lisboa, Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa, 1996.

²⁵⁶ Boaventura de Sousa Santos, *O Estado e a Sociedade Portugal (1974-1988)*, Porto, Afrontamento, 1990, p. 109.

já similares às dos países centrais, também o é que esta não deixou de padecer de dificuldades típicas dos países semi-periféricos – o que a condiciona numa espécie de "limbo" evolutivo.

Outras análises, por sua vez, reconhecem que a sociedade portuguesa é, globalmente, “uma sociedade moderna, embora possam subsistir zonas ou sectores de atraso relativamente ao desenvolvimento verificado noutros países”.²⁵⁷ Nesta linha de pensamento, Fernando Medeiros defende a existência de uma sociedade dualista, decorrente de um processo paradoxal: o do “crescimento económico sem modernização” ou da “modernização por excesso de tradicionalidade”²⁵⁸.

Porém, apesar dos matizados que caracterizam as leituras contemporâneas à evolução sofrida pela sociedade portuguesa, o ritmo de mudança acelerado que Portugal conheceu em meados de 1960 constitui um dado verdadeiramente incontornável. Os efeitos resultantes desta situação de rápida evolução traduziram-se, entre outras coisas, em metamorfoses de natureza geográfica, demográfica, educacional e socioprofissional.

Em termos geográficos, assistiu-se à progressiva concentração da população no litoral, o que resultou no crescimento urbano destas regiões e no conseqüente despovoamento do interior do país. Ou seja, dá-se um movimento triplo de litoralização, urbanização e desruralização. O processo de urbanização que entretantes se difunde pelo país, conduziu a um movimento de marcado isolamento e de desertificação rural. Verificou-se uma acção a que se chamou de “face dupla dos reflexos territoriais de urbanização” – a concentração nas áreas metropolitanas e em centros urbanos de média dimensão, através de um processo de urbanização difusa²⁵⁹. Num primeiro momento e durante um espaço temporal alargado, o sistema urbano português caracterizou-se por apresentar três particularidades articuladas entre si: dois grandes pólos urbanos (Lisboa e Porto), uma rede muito densa de pequenas cidades e, de resto, uma urbanização pouco mais do que difusa. Somente a partir dos anos 80 e 90 começa a desenhar-se a alteração desta tendência. Surgem, finalmente, novos canais de urbanização e de migração interna, que já não conduzem em absoluto às duas maiores cidades do país²⁶⁰.

Um outro dado relevante para se compreender o momento de profunda transformação que se tem experimentado no país, prende-se com a evolução da estrutura

²⁵⁷ Manuela Reis; Aida Valadas Lima; “Desenvolvimento, território e ambiente”, in José Manuel Leite Viegas e António Firmino da Costa (orgs.), *op. cit.*, 1998, p. 332.

²⁵⁸ Fernando Medeiros, “A formação do espaço social português: entre a ‘sociedade-providência’ e uma CEE providencial”, in *Análise Social*, nº 118-119, 1992, pp. 919, 941.

²⁵⁹ António Firmino da Costa e Fernando Luís Machado, *art. cit.*, 1998, p. 20.

²⁶⁰ Idem, *ibidem*, pp. 20-21.

etária da população portuguesa. Entre 1960 e 1991, revelou-se um progressivo, acentuado e generalizado envelhecimento no topo e na base da pirâmide etária²⁶¹. A análise deste fenómeno permitiu aos cientistas sociais apontar o conjunto de factores cujo efeito combinado resultou na relativa reviravolta demográfica da população lusa: o aumento da esperança média de vida e a descida da natalidade, associados a metamorfoses profundas nos estilos de vida e nos padrões culturais dos portugueses, estariam, justamente, entre as causas responsáveis pela mutação estrutural observada nas últimas décadas²⁶².

O acréscimo generalizado do investimento no ensino é mais um vector a imprimir uma renovada configuração ao país. De facto, a evolução do capital escolar de uma população é o indicador por excelência para avaliar o sentido e o alcance dos processos de transformação social que a mesma sofreu. Existe uma estreita correlação entre o nível de desenvolvimento de um país e o nível das qualificações escolares dos seus habitantes, na medida em que o sistema de ensino e as competências transmitidas têm vindo a desempenhar um papel de importância crescente na dinâmica das sociedades modernas. Neste contexto, se há indicador que expressa bem o défice de desenvolvimento económico e social português, é a taxa de analfabetismo que teima em subsistir no país. Na União Europeia o analfabetismo é já praticamente residual, mas em Portugal permanece uma realidade com alguma densidade²⁶³. Como se não bastasse, à inexistência de competências letradas acresce a conclusão de baixos níveis de escolaridade por parte da população – o grau de ensino atingido pela maior parte dos portugueses em 2001 foi o 1º ciclo do ensino básico (35,1% da população total)²⁶⁴. Os fracos níveis de escolaridade obtidos reforçam a convicção de que este será um factor fundamental para que um número cada vez mais significativo de indivíduos veja

²⁶¹ Segundo os resultados obtidos nos censos de 2001, o fenómeno do envelhecimento demográfico continuou a evoluir a um ritmo bastante forte durante o mais recente período intercensitário (1991-2001). Nos últimos dez anos, o aumento da importância relativa de idosos na população total ocorreu em todas as regiões do país, sendo que apenas no Norte e nas Regiões autónomas se manteve uma proporção de jovens (0 aos 14 anos) superior à dos idosos (com 65 ou mais anos). Na última década a proporção de jovens diminuiu, passando de 20% em 1991 para 16% em 2001. Por outro lado, a proporção de idosos aumentou de 13,6% para 16,4%, durante o mesmo intervalo temporal. Fonte: *Recenseamentos Gerais da População*, INE.

²⁶² João Ferreira de Almeida, António Firmino da Costa e Fernando Luís Machado, “Recomposição sócio-profissional e novos protagonismos” in António Reis (coord.), *Portugal, Vinte Anos de Democracia*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1994, p. 314.

²⁶³ De acordo com o INE, o analfabetismo terá decrescido em Portugal entre 1991 e 2001. A taxa de analfabetismo (calculada a partir da relação entre a população com 10 ou mais anos que não sabe ler e escrever e a população com 10 ou mais anos) foi, em 2001, de 9% - inferior à de 1991, que tinha sido de 11%. Ainda assim, não deixa de ser uma taxa demasiado expressiva para o contexto de desenvolvimento actual. Fonte: *Recenseamentos Gerais da População*, INE.

²⁶⁴ *Idem*.

dificultada a sua inserção numa sociedade particularmente exigente, complexa e competitiva²⁶⁵. Todavia, a expressão, talvez, mais eloquente da recuperação em curso na sociedade portuguesa, é o crescimento da população estudantil universitária. Em trinta anos, o número absoluto de estudantes universitários quase decuplica e, entre 1981 e 1991, aumenta para mais do dobro, tendência que se mantém actualmente²⁶⁶.

O processo de banalização da frequência dos vários graus de ensino e o subsequente elevar dos patamares médios de escolaridade da população redundaram, por sua vez, num fenómeno de recomposição socioprofissional. A expansão da escolaridade tem levado a que a entrada na vida profissionalmente activa – que, não raro, era uma entrada precoce – se faça mais tarde e na posse de mais competências escolares. Paralelamente, o crescimento da taxa de actividade feminina foi suficiente para se sobrepor à diminuição da taxa de actividade masculina, e protagoniza uma das mais importantes alterações da sociedade portuguesa no decurso das últimas décadas. A entrada das mulheres na esfera profissional cresceu de forma a compensar “fenómenos de envelhecimento na estrutura etária, (o) aumento da escolarização e (a) diminuição de inserções precoces no mundo do trabalho”²⁶⁷.

As transformações estruturais nos sectores de actividade económica – resultantes quer da acentuada redução dos activos agrícolas, quer do conseqüente processo de terciarização – traduziram-se num processo de recomposição da estrutura de classes da sociedade portuguesa. Ao declínio acentuado das fracções de classe ligadas à agricultura, contrapõe-se o crescimento dos assalariados da indústria, primeiro, e dos serviços, depois²⁶⁸. Por outro lado, o acentuado incremento registado ao nível dos profissionais técnicos e de enquadramento, contribui para que “o *peso global das classes médias*, de inserção predominantemente urbana, seja hoje um dos traços mais marcantes da estrutura de classes em Portugal”²⁶⁹. Assiste-se, igualmente, ao aumento considerável do número de profissionais intelectuais e científicos, processo manifestamente

²⁶⁵ Ana Benavente (coord.), A. Rosa, A. F. Costa e Patrícia Ávila, *A Literacia em Portugal. Resultados de uma Pesquisa Extensiva e Monográfica*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Serviço de Educação, Conselho Nacional de Educação, 1996, p. 12.

²⁶⁶ António Firmino da Costa, *et al.*, *art. cit.*, 1998, pp. 26, 27. Segundo informação do INE, no último intervalo censitário registou-se novamente uma duplicação da proporção da população portuguesa com o ensino superior – de 4% em 1991 passou-se para 8,6% em 2001. E, paralelamente a esse aumento, assistiu-se ainda ao notável acréscimo do público universitário feminino, que já ultrapassa, em muito, o masculino. Fonte: *Recenseamentos Gerais da População*, INE.

²⁶⁷ João Ferreira de Almeida, *et al.*, *art. cit.*, 1994, p. 317.

²⁶⁸ Idem, *ibidem*, p. 321.

²⁶⁹ João Sebastião, “Os dilemas da escolaridade – universalização, diversidade e inovação” in José Manuel Leite Viegas e António Firmino da Costa (orgs.), *op. cit.*, p. 36. (sublinhado nosso)

articulado com “a expansão dos serviços públicos, nomeadamente nos domínios da saúde, do ensino e da segurança social”²⁷⁰. Por sua vez, a actividade empresarial e os estudos universitários são as vias institucionais privilegiadas que conduzem a um aumento do número de empresários e dirigentes. E estas duas vias são as responsáveis por grande parte dos fluxos de mobilidade social ascendente que ocorreram em Portugal ao longo das últimas décadas.

Em suma, é possível asseverar que em Portugal há fluxos muito consideráveis de mobilidade ascendente de alcance variado, a par de taxas, também elevadas, de reprodução intergeracional de condições sociais. Regista-se uma quase ausência de mobilidade descendente em termos de capital escolar, o que, num período de rápido crescimento dos níveis médios de escolaridade como foi o dos últimos anos, facilmente se compreende²⁷¹.

Deparamo-nos, portanto, com um retrato multiforme no que concerne ao traçado das propriedades e características peculiares inerentes ao contexto português. Naturalmente, a passagem de uma sociedade tradicionalmente agrária para uma sociedade eminentemente urbana e industrial, marcada por assincronismos vários, numa permanente tensão entre rupturas e continuidades, e especialmente distribuída de forma assimétrica, irá repercutir-se no modo como têm vindo a evoluir as práticas culturais no país. No ponto seguinte procurámos justamente retratar tal evolução, muito embora sem pretensões de exaustividade.

2. Os consumos culturais em Portugal

Ao propormo-nos a realização de um estudo acerca de práticas e consumos culturais – neste caso concreto, o consumo da arte cinematográfica – há que, num primeiro momento, fazer uma abordagem geral à forma como evoluíram, nos últimos anos, as práticas culturais em Portugal. Tendo em conta a produção teórica preexistente, não se ambiciona, como já fizéramos notar, realizar um levantamento integral da informação, mas apenas dar conta das tendências capitais.

²⁷⁰ João Ferreira de Almeida, *et al.*, *art. cit.*, 1994, p. 325.

²⁷¹ João Sebastião, *art. cit.*, 1998, p. 43.

Quando pensamos em práticas culturais, estas surgem geralmente associadas ao conceito de *lazer* (considerado um “fenómeno capital da sociedade industrial”²⁷²). E o lazer remete, não raro, para a noção de ocupação do tempo livre, que se supõe ser um tempo liberto de constrangimentos, de coacções, dependente apenas das opções individuais, de uma autogestão (mais ou menos) consciente. Por essa ordem de razões, esse seria o tempo privilegiado para se revelarem os gostos ou preferências individuais; o tempo que, por ser sempre limitado – um “*budget-temps*”²⁷³ limitadamente elástico – exige que se façam escolhas, que se renunciem a certas actividades em favor de outras.

Em Portugal, o 25 de Abril de 1974 assinalou, de forma indelével, uma mudança em todas as instâncias da sociedade. E a cultura, não sendo obviamente excepção, conheceu, nos anos que sucederam à instauração da democracia, uma inversão das tendências verificadas nos anos da ditadura. O fim da censura, a democratização do ensino e a democratização da cultura, para além do aumento exponencial da oferta de consumos culturais, despertaram ainda um interesse e procura suplementares, condições que vieram alterar definitivamente o cenário das práticas e consumos culturais em Portugal²⁷⁴.

Todavia, a evolução verificada não foi simétrica, nem assumiu o mesmo ritmo por todo o território. A uma primeira fase de grande crescimento na zona da Grande Lisboa, essencialmente, mas também no Grande Porto, sucedeu-se um período de evolução das cidades de média dimensão, situadas preferencialmente no litoral, para, posteriormente, se verificar uma extensão desse crescimento a aglomerados urbanos menos populosos, mais expostos à interioridade ou mesmo a uma condição mais periférica. No entanto, o processo evolutivo dos consumos e práticas culturais assumiu contornos semelhantes um pouco por todo país. Uma das conclusões recorrentes em estudos realizados sobre a matéria – conclusão que é periodicamente confirmada pela estatística especializada – sustenta que a população portuguesa não apresenta ainda consumos culturais efectivos, sedimentados²⁷⁵. Ou seja, após o *boom* cultural a que se

²⁷² Dulce Maria Magalhães, “A Sociedade Perante o Lazer” in *Sociologia, Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto*, Vol. I, 1ª Série, Porto, 1991, p. 166.

²⁷³ Idalina Conde, *art. cit.*, 1998, p. 92.

²⁷⁴ Maria de Lourdes Lima dos Santos (coord.), *As políticas culturais em Portugal*, Lisboa, Observatório das Actividades Culturais, 1998.

²⁷⁵ A este respeito, vejam-se alguns dos trabalhos realizados na área das práticas culturais em Portugal: José Machado Pais (coord.), *op. cit.*, 1994; António Teixeira Fernandes (coord.), *Práticas e Aspirações Culturais – Os Estudantes da Cidade do Porto*, Porto, Afrontamento, 1998; João Teixeira Lopes, *op.cit.*, 2000; Idalina Conde, “Cenários de práticas culturais em Portugal (1979-1995)” in *Sociologia – Problemas e Práticas*, nº23, 1996. Igualmente fundamentais são os diversos trabalhos que têm vindo a ser desenvolvidos pelo Observatório das Actividades Culturais, sob a forma das várias publicações que têm

assistiu com o eliminar dos constrangimentos ditatoriais, aquilo que se constata é que não há uma relação linear, inequívoca, entre as variações da oferta e a forma como estas se repercutem nos avanços ou recuos da procura. Outra evidência empírica, ainda, revela que a democratização nos acessos à cultura institucional, assente na elevação das qualificações da população por via da aquisição de diplomas académicos – o que seria, à partida, susceptível de abrir a uma “disposição/motivação cultural extensiva ou difusa indo bem além das elites tradicionais” – acaba por não encontrar real correspondência ao nível dos consumos culturais²⁷⁶.

Idalina Conde identifica uma “dupla selectividade social/escolar e geracional dos públicos”²⁷⁷, no que concerne ao fenómeno evidenciado pelo consumo de práticas culturais. A pertinência dessa dupla selectividade é particularmente notória se cruzada com o conceito de consumos/lazeres “cultivados”. Actividades de carácter cultural como a leitura, as exposições, os espectáculos e concertos – e, muito particularmente, as práticas ditas “eruditas” ou conotadas como “exigentes” – impõem-se como actividades destinadas a uma elite e que, enquanto tal, adquirem uma maior visibilidade e níveis de frequência mais elevados nas áreas metropolitanas de Lisboa e do Porto, sendo raras ou esporádicas no restante território. Os públicos que a elas acorrem são predominantemente indivíduos com elevados níveis de escolaridade e/ou de gerações relativamente jovens²⁷⁸. O modo como se configuram estas práticas, ditas cultivadas, dão o mote para que se possa falar na manutenção de traços socialmente distintivos ao nível da cultura em Portugal. Muito embora, de uma maneira geral, qualquer prática cultural possibilite a identificação de discrepâncias quanto à posição social dos seus praticantes, é precisamente neste segmento que se observam as maiores clivagens.

Mas nem só estes consumos, ditos cultivados, encontram correspondência num estatuto social mais elevado. O conjunto das actividades conviviais que o sociólogo Rui Telmo Gomes denominou de “saídas comensais” – e que consistem, a título de exemplo, em ir comer fora sem ser por obrigação, frequentar discotecas ou boites – é igualmente característico de um público pertencente a esferas mais elevadas da estrutura social²⁷⁹. É

procurado retratar e ilustrar, segundo diversas dimensões de análise, regularidades socioculturais da realidade portuguesa

²⁷⁶ Idalina Conde, *art. cit.*, 1998, pp. 90,91.

²⁷⁷ Idalina Conde, “Cultura em Portugal nas últimas décadas”, in Jorge de Freitas Branco e Salwa Castelo-Branco (orgs.), *Vozes do Povo*, Oeiras, Celta, 2001.

²⁷⁸ Entre os 15 e os 34 anos, segundo Rui Telmo Gomes. Vd Rui Telmo Gomes, “Públicos do Porto 2001: entre a selectividade e a heterogeneidade”, in *OBS*, nº 10, Lisboa, Observatório das Actividades Culturais, 2001, pp. 46-56.

²⁷⁹ Idem, *ibidem*.

possível, ainda, identificar práticas culturais *intermédias*, como o cinema ou a leitura de um determinado tipo de imprensa, que assinalam a transição entre os consumos cultivados e os consumos massificados. É-lhes atribuído o estatuto de intermédias em virtude da sua não extensão a, pelo menos, metade da população. Muito embora se tratem de práticas consideravelmente mais difundidas por todas as camadas do social, acabam, também elas, por ser sobretudo comuns entre as camadas juvenis e com uma escolaridade ligeiramente acima da média²⁸⁰. Por fim, assumidamente mais transversais são as actividades culturais *endo-domiciliares*, com a televisão a encabeçar um grupo que inclui a audição de rádio e a leitura de jornais diários e revistas. Apesar de estas práticas serem comuns à maior parte dos indivíduos (em 1995, a televisão estava presente em 95% dos lares portugueses²⁸¹), a distinção a este nível faz-se por se tratarem das únicas actividades culturais levadas a cabo por uma grande fatia da população portuguesa, caracterizada por deter baixos níveis de escolaridade e por já não incluir uma população tão marcadamente juvenil²⁸².

Nesse sentido, convém atentarmos num aspecto: por um lado, é verdade que a actual difusão das imagens e discursos sobre a arte, possibilitada pela “subida em quantidade e qualidade das ‘emissões culturais’ ” elaboradas no contexto de uma cultura mediática, acabou por favorecer “a familiaridade (por reconhecimento) com artes antes reservadas a limitados horizontes de recepção”²⁸³. Esse mero *reconhecimento*, porém, ao não permitir mais do que uma sensação de familiaridade promovida pela informação veiculada pelas instâncias mediáticas, não pode ser facilmente convertido num verdadeiro *conhecimento* da realidade cultural cultivada. Ou seja, ainda que, no contexto actual, faça todo o sentido que nos recusemos a aceitar liminarmente a ideia de que as desigualdades sociais se reproduzem ciclicamente ao longo dos tempos, permanecem “francos limites na *conversão* dessas dimensões culturais globais em práticas culturais específicas”²⁸⁴. Daí que, não raro, ocorram desencontros entre a oferta e a procura, resultantes de desentendimentos que emergem quando se procura fazer

²⁸⁰ Natália Azevedo, *art. cit.*, 1997, pp. 163, 164.

²⁸¹ Idalina Conde, *art. cit.*, 1996, pp. 117-188.

²⁸² A propósito das práticas culturais denominadas "endo-domiciliares" ou ainda dos tempos livres "domésticos receptivos" Cfr. Idalina Conde (1996, pp. 117-188 e 1998, p. 92).

²⁸³ Idalina Conde, *art. cit.*, 1992, p. 149.

²⁸⁴ Idem, *ibidem*, p. 148.

coexistir gostos (assentes em competências estéticas específicas) que acabam por se revelar discrepantes em demasia²⁸⁵.

Partindo desta exposição, é possível constatar um *efeito perverso* inerente à tentativa de democratização do acesso aos bens e aos discursos próprios da *alta cultura* por via mediática. As práticas centradas no já referido pólo *endo-domiciliar*, servidas pelo conjunto das indústrias culturais e assentes na posse e no uso de bens e equipamentos – no fundo, de um “mobiliário cultural” – são as que francamente dominam o panorama das práticas culturais em Portugal. Isto num contexto em que “a casa aparece no *epicentro* de uma dupla pressão de forças *centrípeta* e *centrífuga*, mas realmente subordinada à grande superioridade relativa do primeiro sobre o segundo pólo, graças à massmediatização cultural sustentada pela cadeia interdependente e também sectorialmente interconcorrente de diversas indústrias culturais”²⁸⁶.

O poder da cultura mediática – e, mais exactamente, da televisão, bem emblemático do que Olivier Donnat rotulou de “economia mediático-publicitária”, monopolizadora dos tempos doméstico-receptivos da actualidade²⁸⁷ – ao invés de contribuir para a extensão cultural de uma disposição cultivada, acabou por retrair a aposta num outro pólo, o *exo-domiciliar*. O pólo *exo-domiciliar*, servido pelas artes do espectáculo ao vivo (que possuem uma “propriedade de raridade relativa, só reprodutíveis e chegadas à casa quando passadas à imagem por gravação/teledifusão”), refere-se a uma *cultura de saídas*, que envolve “manifestações que requerem a presença directa, as saídas e as trocas com o exterior”²⁸⁸. Muito embora este tipo de apropriação cultural (“outdoors”) não se encontre isento de flutuações, assume actualmente uma importância subalterna.

Estudos mais recentes sobre práticas culturais urbanas em Portugal serviram para confirmar, na linha do que tem sucedido noutros países, a relação de interdependência existente entre os constrangimentos de ordem social e os consumos

²⁸⁵ Isso mesmo se constatou no estudo que foi realizado a propósito das Bienais de Arte em Vila Nova de Cerveira. Nesse estudo, o que sobressai é o modo como a arte moderna, trazida para o seio de fracções populares e eminentemente rurais, vai ser experimentada como uma forma de *violência simbólica* por parte dessas mesmas populações, “desapossadas” de uma competência estética capaz de viabilizar uma recepção harmoniosa. Vd. Idalina Conde, “O sentido do desentendimento: arte, artistas e públicos nas Bienais de V.N. de Cerveira”, in *Sociologia – Problemas e Práticas*, nº 2, 1987.

²⁸⁶ Idalina Conde, *art. cit.*, 1992, p. 151.

²⁸⁷ Olivier Donnat, *Les Français Face à La Culture. De L'Exclusion à L'Eclétisme*, Paris, Éditions La Découverte, 1994.

²⁸⁸ Idalina Conde, *art. cit.*, 1992, p. 151.

culturais²⁸⁹. Augusto Santos Silva e outros, ao analisarem a relação entre a oferta e a procura em contexto urbano, detectaram sintomas específicos de uma “dinâmica cultural urbana”²⁹⁰. Uma tal dinâmica espelha-se, na sua opinião, num núcleo de tendências fundamentais: para começar, devido ao “maior grau de acessibilidade social”, ou seja, pela maior proximidade com os lazeres mais elementares e pela exposição aos *media*, encontram-se mais generalizadas práticas como a deambulação por centros comerciais, o televisionamento, a audição de rádio ou a leitura de jornais e revistas de maior circulação; em segundo lugar, assinala-se a existência de formas de cultura e lazer “intermédias”, como a frequência de cinema, a prática de fotografia, a leitura de imprensa hebdomadária ou especializada, ou ainda a ida a discotecas ou a bares com animação musical; por fim, encontram-se actividades culturais mais retraídas (socialmente menos acessíveis e mais exigentes em termos de interpretação – “mais distantes da prática quotidiana”), como a literatura, as artes plásticas ou a música erudita. Em suma, concluem que “as duas determinações mais fundas” constatadas até hoje – segundo as quais “a prática cultural depende do capital cultural e este encontra-se fortemente associado ao capital escolar” e, por outra, “a prática cultural regular é estatisticamente minoritária mesmo entre os grupos de maior qualificação escolar e profissional” – permanecem “incólumes”, não obstante a generalização do consumo disponibilizada pela indústrias culturais e a evolução do paradigma do audiovisual proclamado por Donnat²⁹¹.

Assim, os (raros) praticantes culturais mais desenvolvidos (os que conseguem “percorrer, com a mesma *aisance* e *joie de vivre*, a ópera e o jazz, Hollywood e o «cinema europeu», o romance oitocentista e a banda desenhada, a dança e o grande espectáculo futebolístico”²⁹²) são os que reúnem determinadas condições privilegiadas. Tais atributos passam: pela “*acessibilidade*” (é fundamental o acesso a uma oferta cultural diversa, bem como a existência efectiva de equipamentos e de agentes culturais locais empreendedores – o factor económico insurge-se, nesta condição, como não demasiado relevante); pela “*disponibilidade*” (disponibilidade de tempo, permitida pela condição de uma maior liberdade pessoal, pela ausência de responsabilidades de índole

²⁸⁹ Cf. Carlos Fortuna e Augusto Santos Silva (orgs.), *Projecto e Circunstância: Culturas Urbanas em Portugal*, Porto, Afrontamento, 2002.

²⁹⁰ Augusto Santos Silva, Paula Brito, Helena Santos, Paula Abreu, “As práticas e os gostos: uma sondagem do lado das procuras de cultura e lazer” in Carlos Fortuna e Augusto Santos Silva (orgs.), *op. cit.*, 2002, p. 113.

²⁹¹ *Idem.*

²⁹² *Idem.*

familiar ou laboral, por situações de transição, de contingência, próprias de jovens e, sobretudo, de jovens estudantes), e, finalmente, pela “*informação*” e “*interpretação*” (conquista de capital informacional, adquirido através da instrução e, preferencialmente, sedimentado no seio da família, das relações entre pares, etc., que possibilite a aquisição e o amadurecimento de “*chaves interpretativas*” capazes de atribuir pertinência à informação)²⁹³. É no jogo entre a ausência/presença destes quatro elementos que se desenham, ou não, consumos culturais particularmente ecléticos, exigentes e intensivos.

Neste estudo, que abrange cinco das mais importantes cidades portuguesas (Porto, Aveiro, Braga, Coimbra e Guimarães), apontam-se as características essenciais do praticante cultural “urbano” por excelência: este é adolescente, jovem ou jovem adulto, estudante ou titular de níveis de ensino pós-básico ou superior ou, no caso de ser activo, com profissões ligadas aos quadros técnicos, intelectuais e científicos ou aos profissionais liberais. Conclui-se, assim, pela “juvenilidade dos consumidores, juvenilidade do modelo de consumo, translação progressiva para o modelo do audiovisual, centrado na música, no cinema, no espectáculo, hegemonias clara dos meios de comunicação social e, sobre todos, da televisão, escassa actividade do espaço público e do movimento associativo, «sedentarização» cultural, no espaço doméstico, pequenez do arco social tocado pelo campo de produção cultural erudita, influência insistente das diferenças segundo o género, numa lógica que claramente afasta mais as mulheres, sobretudo se não são jovens”²⁹⁴.

É sobre este conjunto de condições favorecedoras das práticas culturais, sobre a sua (in)existência, que nos deveremos debruçar, ao analisarmos uma população “consumidora” de um tipo de actividade cultural concreta (e “média”) num contexto, urbano e de festival, que pouco tem de “mediano”. Após a exposição dos traços gerais e de algumas tendências evolutivas que têm vindo a influir nos consumos culturais portugueses parece-nos oportuno, em seguida, olhar mais atentamente para a prática do cinema.

2.1. Ir ao cinema

²⁹³ Augusto Santos Silva *et. al.*, *art. cit.*, 2002, pp. 114 –117.

²⁹⁴ *Idem, ibidem*, p. 157.

Dentro do contexto mais abrangente dos hábitos de consumo cultural dos portugueses, qual será a importância relativa do *cinema*, enquanto alternativa de fruição cultural?

A evolução do consumo de cinema em Portugal sofreu variações profundas, desde 1974 até aos dias de hoje. A procura intensa no período pós-25 de Abril (que aumentou progressivamente até 1983, fruto da exibição de vários filmes que até então eram alvo de censura), associada ao pendor generalizado para as actividades *exodomiciliares*, foi substituída por um ciclo de claro decréscimo e mesmo de crise desta prática, até 1994. Só no Norte do país, mais especificamente na zona do Grande Porto, durante o intervalo de onze anos, verificou-se a perda de um total de dezassete milhões de espectadores, para além de se ter procedido ao encerramento de cerca de metade dos recintos destinados a esta prática²⁹⁵. Recentemente, entre 2000 e 2003, assistiu-se, novamente, a uma quebra de mais de meio milhão de espectadores, pelo que se constata que esta é uma tendência que continua com força.

Em Portugal, no final do último século o cinema foi adquirindo uma componente industrial que acabou por se espelhar, não só, nas “formas e nos conteúdos criados/ produzidos pelos agentes especializados do campo cinematográfico”, mas também “nas modalidades de difusão/distribuição/comercialização dos produtos fílmicos e nos processos de recepção/consumos culturais”²⁹⁶. Paralelamente à necessária adaptação do cinema à recente dimensão industrializante, assistiu-se – sobretudo a partir da década de 70 e pelo menos até à entrada nos anos 90 – a uma progressiva regressão da oferta e da frequência desta prática. O motivo não foi um só, isolado, mas antes o resultado de um conjunto de factores concorrentes: a multiplicação e diversificação da oferta audiovisual²⁹⁷, a extensão dos equipamentos culturais e de lazer ligados a outros locais de saída, a redução dos espaços de exibição cinematográfica (especialmente fora

²⁹⁵ Fonte: *Anuários Estatísticos da Região Norte de 1983-1999*, INE.

²⁹⁶ Natália Azevedo, *art. cit.*, 1997, p. 162.

²⁹⁷ A TV, a determinada altura da década de 80, torna-se um bem quase obrigatório nas casas portuguesas. Em seguida, com o crescimento abrupto de práticas paralelas ao televisionamento, as actividades *exodomiciliares* – nomeadamente o cinema – conhecem um período de maior desinteresse por parte das populações. Ao analisar as práticas paralelas à televisão, devemos considerar o crescimento do número de lares com antena parabólica, assim como videogravadores e câmaras de vídeo. A “nova” importância dada ao vídeo – que hoje tem vindo a ser progressivamente substituído pelo suporte DVD – vai, a partir de meados dos anos 80, ajudar a sentenciar a posição do cinema nas práticas culturais dos portugueses. Este aparelho passa a marcar presença em cerca de metade dos lares nacionais nos finais dos anos 80, e a sua utilização substitui, em muitos casos, a ida ao cinema. Fonte: *Anuários Estatísticos da Região Norte de 1983-1999*, INE; e Idalina Conde, *art. cit.*, 1992, pp. 117-187.

dos grandes centros urbanos) e os constrangimentos socioeconómicos, localizados sobretudo nas camadas juvenis mais escolarizadas²⁹⁸. Sendo o cinema, ao contrário de outros géneros de oferta cultural, um tipo de arte mais susceptível de ser “relocalizada” devido às facilidades tecnológicas que oferece, facilmente se explica por que motivo mais “rapidamente as audiências ‘regressaram a casa’ para ver filmes na TV e vídeos”²⁹⁹.

Porém, e muito embora os bens associados ao processo contemporâneo de *industrialização dos lazeres* (televisão, música e vídeo, entre outros equipamentos tecnológicos ainda mais recentes) encontrem nos jovens a camada etária potencialmente permeável ao seu consumo, é precisamente entre os grupos juvenis que o cinema tem constituído uma das práticas de saída dominantes. São os mais novos que carregam consigo o atributo de “públicos privilegiados do cinema”, a par da constatação, mais geral, de que existe uma juvenilização que é própria da maioria dos consumos culturais. De facto, e reforçando o que disséramos anteriormente, os jovens têm-se revelado os mais intensos protagonistas de grande parte das actividades culturais em Portugal³⁰⁰.

A retoma da prática cinéfila em Portugal surge associada ao fenómeno de implantação das grandes superfícies comerciais, em que um mesmo espaço proporciona o acesso a variados bens e serviços, aliando o cinema a um conjunto de consumos e de lazeres apelativos. Com o complexo constituído por várias salas de cinema de sofisticada qualidade tecnológica – o *multiplex* – impôs-se uma lógica de fruição cinematográfica que começou a prosperar a partir de 1995. O número de espectadores em Portugal, de 1994 até 1999, cresceu catorze milhões, o que atesta o impulso exponencial desta prática³⁰¹. O mais recente conceito de cinema alia o conforto e a oferta variada à inovação tecnológica, o que veio devolver espectadores às salas, mas sem evitar o desaparecimento da quase totalidade das salas ditas tradicionais. Os novos espaços foram construídos em contextos péri-urbanos, optando-se por afastar os

²⁹⁸ Natália Azevedo, *art. cit.*, 1997, p. 163.

²⁹⁹ Idalina Conde, *art. cit.*, 1992, p. 148.

³⁰⁰ João Teixeira Lopes, recorrendo à produção sociológica que versa sobre a matéria, elenca do seguinte modo os dados sobre a juvenilidade do consumo cultural português: "Num inquérito às práticas de leitura dos portugueses, os jovens revelaram-se os maiores leitores, não só no que respeita aos livros, como também aos jornais e revistas; em práticas como a audição de rádio e de música, televisionamento (...) e ida ao cinema os jovens são os principais praticantes, bem como em domínios da cultura cultivada, como a música clássica ou o jazz. Os jovens são, igualmente, os maiores frequentadores dos equipamentos culturais urbanos e os principais protagonistas de uma incipiente «cultura de saídas» (essencialmente direccionada para o cinema, os cafés e cervejarias, centros comerciais e discotecas, com valores muito reduzidos no que respeita a idas a exposições e museus, teatro, concertos e mesmo espectáculos desportivos). *Vd. João Teixeira Lopes, op. cit.*, 2000, p. 99.

³⁰¹ Fonte: *Anuários Estatísticos da Região Norte de 1983-1999*, INE.

públicos de cinema do coração da cidade para depois os dispersar por zonas limítrofes ou concelhos adjacentes. O sucesso desta tendência, iniciada em grandes centros urbanos como Lisboa e Porto, acabou por, anos mais tarde, se alargar a outras cidades, onde se obtiveram resultados similares.

Também no cinema, modalidade de espectáculo público que revela enormes capacidades apelativas e mobilizadoras de audiências ecléticas, é possível delinear regularidades na forma como é apropriado.

A prática do cinema enquanto produto de uma *indústria cultural* – e, nessa medida, assente numa produção reveladora de estruturas burocratizadas e estandardizadas – tende a ser própria de públicos que se situam em fracções socio-económicas médias e com competências escolares igualmente medianas, adquiridas no actual contexto de expansão e democratização do sistema escolar. São públicos com um capital cultural intermédio, que se situam numa zona *neutra* entre “desapossados” e “cultivados”, como resultado da “espécie de qualidade aristocrática adquirida com a habituação regular à cultura mais erudita”³⁰² – no fundo, o tal efeito de *reconhecimento* a que já nos tínhamos referido. A própria arte cinematográfica, assim considerada, configura-se como uma prática cultural média. Ou seja, é uma *arte média* ou forma de *cultura média* porque ocupa uma posição intermédia nas hierarquias de legitimação cultural. Ao ser produto de um sistema cultural industrializado, vai ser definida “por e para um *público médio*, socialmente heterogéneo” e, como tal, deve sujeitar-se e submeter-se às leis do mercado³⁰³.

O cinema, enquanto prática cultural mais próxima da *cultura de massas* e de um consumo massificado, pode ser alvo de uma leitura que alvitre uma espécie de trivialização da sua prática (e, previsivelmente, da forma como irá ser apropriado). Mas, ainda que seja parcialmente possível falar-se na banalização do consumo cinematográfico ao nível das saídas culturais, há que ter em atenção certas nuances que limitam uma tal constatação. Isso porque o sistema de produção industrial é sempre, em última instância, desafiado por impulsos contrários, distintivos. O que, neste caso particular, significa que as próprias práticas de oferta e de ida ao cinema acabam por segmentar-se. E fazem-no com base na diferenciação das formas e dos conteúdos produzidos, e na selectividade das modalidades de difusão/distribuição/comercialização dos seus produtos fílmicos, por intermédio da restrição dos modos de acesso. Aliás,

³⁰² Augusto Santos Silva e Helena Santos, *op. cit.*, 1995, p. 36.

³⁰³ Natália Azevedo, *art. cit.*, 1997, p. 164.

“quanto mais selectivo e restrito se torna o acesso cultural, mais distintiva se torna a prática cultural”³⁰⁴.

A prática cinéfila de natureza eminentemente distintiva é, igualmente, uma realidade em Portugal, divulgada por intermédio de pesquisas que demonstram como o cinema, quanto degustado em contextos cineclubísticos, em cinematecas ou nos chamados cinemas-estúdios, adopta contornos muito diferentes³⁰⁵. Nestes casos específicos, o público com que deparamos é já minoritário, elitista (e não vasto e indiferenciado), composto essencialmente por categorias mais escolarizadas e mesmo cultivadas da sociedade. Não deixa nunca, porém, de ser um público jovem, constituído por estudantes do ensino secundário e/ou superior, possivelmente mais atentos e sensíveis à novidade. Nos cinemas-estúdio dos anos 60-70, por exemplo, o público presente procurava “um cinema que lhe proporcionasse uma experiência intelectual e estética, um cinema que se caracterizasse por um certo grau de elaboração artística e revelasse um carácter moderno e inovador face às tradicionais e consagradas formas do cinema popular”³⁰⁶. Ora, os espaços com essas características têm por norma preocupações muito específicas em relação à oferta que proporcionam e são, habitualmente, palco preferencial para a busca de uma experiência estética distintiva, de uma alternativa cultural ao circuito comercial de exibição dos filmes.

A análise desta esfera delimitada da prática do cinema, ao traduzir-se em modalidades igualmente alternativas de acesso e de apropriação dos espaços e dos bens fílmicos, interessará sobejamente para situar o objecto de estudo que aqui propomos: o cinema exibido num contexto espaço-temporal e institucional específico, o contexto de *festival*. Uma tal abordagem, não sendo propriamente inovadora – em 2001 foi publicado, em França, um estudo coordenado por Emmanuel Ethis a respeito dos públicos do Festival de Cannes³⁰⁷; e, em Portugal, já se analisaram os públicos participantes do Festival de Teatro de Almada³⁰⁸ – pretende ir além das regularidades apreendidas através dos grandes Inquéritos aos públicos. Para tal, adopta-se a

³⁰⁴ Idem.

³⁰⁵ Veja-se, a este propósito, os seguintes artigos: Natália Azevedo, “Práticas de recepção cultural e públicos de cinema em contextos cineclubísticos”, já citado; João Gaspar das Neves, “Os cinemas-estúdio dos anos 60-70 – novas salas, novos públicos, novo cinema”, in *Boletim OBS*, nº 7, Lisboa, Observatório das Actividades Culturais, 2000; Maria Benedita Portugal e Melo, “No temp(1)o da Arte – Um estudo sobre práticas culturais”, in *Sociologia – Problemas e Práticas*, nº 28, 1998.

³⁰⁶ João Gaspar das Neves, *art. cit.*, 2000, p. 8.

³⁰⁷ Emmanuel Ethis (coord.) *et al.*, *Aux Marches du Palais – Le Festival de Cannes sous le regard des sciences sociales*, Paris, La Documentation française, 2001.

³⁰⁸ Rui Telmo Gomes (coord.), *et. al.*, *op. cit.*, 2000.

perspectiva do espectador, cinéfilo, que frequenta um festival dedicado à celebração desta forma de produção artística. Assim, cria-se a possibilidade de, a par do estudo de um momento específico (e regular) na história das práticas culturais, em geral, e do cinema, em particular, se deslindarem alguns dos contornos que caracterizam os “espectadores de festival”, enquanto praticantes individuais em relação permanente com as esferas social e relacional.

2.2. novas pistas para o estudo dos públicos

Para a sociologia, o conceito de “público” tem vindo a revelar-se extremamente esquivo e difícil de manipular. Jean-Pierre Esquenazi, numa interessante obra de síntese onde aborda, precisamente, o estado actual de uma “Sociologia dos Públicos”, sustenta que a principal complexidade com que deparam os investigadores que investem nesta área passa, desde logo, pela circunscrição do conceito, instável, de “público”: se, por um lado, é necessário compreender o que é “objecto” de público (se há público, tem de ser de qualquer coisa), por outro, há ainda a dificuldade de prever e de definir o conjunto, diverso, que forma o público³⁰⁹. Daí que, presentemente, ao nível dos estudiosos dos “segmentos” do público, seja consensual a noção de que o seu traço dominante passa pela “heterogeneidade”. Esquenazi ilustra a dificuldade em apreender o “diverso”, dizendo que não é suficiente assistir à saída de um estádio para se poder generalizar sobre o público de um jogo de futebol. Porém, afirma, certos públicos, como os da música contemporânea ou do teatro de *mis-en-scène*, são uma excepção, e podem ser caracterizados mais facilmente. Mas, atenção, Maria de Lourdes Lima dos Santos, ao reflectir sobre os trabalhos científicos realizados na área dos públicos culturais em Portugal, adverte para o seguinte: “mesmo quando se está perante públicos restritos, a mesma lógica continua a impor-se, tendendo estes públicos a configurar-se como um conjunto complexo, não estabilizado, perpassado por clivagens internas, numa tensão entre homogeneidade e diferenciação, conforme se tem verificado através de vários inquéritos”³¹⁰. Ou seja, a heterogeneidade é uma característica que não se dissolve jamais, mesmo quando estamos na presença de nichos de públicos ou de públicos mais restritos.

³⁰⁹ Jean-Pierre Esquenazi, *Sociologie des Publics*, Paris, Éditions La Découverte, 2003, p. 3.

³¹⁰ Maria de Lourdes Lima dos Santos “Introdução” in AAVV *Públicos da Cultura - Actas do Encontro organizado pelo Observatório das Actividades Culturais no Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa*, Lisboa, 24 e 25 de Novembro de 2003, p. 8.

Portanto, sendo verdade que a noção de público detém traços de profunda heterogeneidade, e que as teorias do público estão muito dependentes daquilo que é “objecto de público”, então, uma análise dos públicos da música, por exemplo, enquadrar-se-ia preferencialmente no âmbito de uma sociologia da arte, enquanto que a análise dos públicos da televisão estaria tradicionalmente encerrada no território da sociologia das indústrias culturais. Partindo desta prerrogativa, Esquenazi alerta para a necessidade de uma sociologia dos públicos congregar, de forma consciente e estruturada, os contributos de áreas diferentes (mas complementares) como a estética, a semiótica, a psicologia, a economia ou antropologia³¹¹. A importância de um tal aproveitamento estratégico (a que se acrescentou, ainda, o recurso a estudos de território), já foi, igualmente, reiterada por investigadores nacionais, que consideraram imprescindível a abertura à “miscenização disciplinar”³¹².

A tendência para a abertura disciplinar no estudo dos públicos da cultura, não sendo uma novidade absoluta, carece, ainda, de sistematização, por forma a evitar que os traços que se atribuem aos públicos variem em função das “orientações” ou dos “centros de interesse” do investigador. Esquenazi, na obra supracitada, vai-nos revelando as diversas correntes que estudam os públicos e as suas modalidades de recepção e distingue entre seis grandes domínios de apreensão dos públicos, cada qual respondendo a uma lógica específica. São eles: as análises do público que o pressupõem determinado pelo “objecto” cultural, o qual influiria directamente sobre o espírito desse mesmo público, moldando-o em função das suas próprias exigências; inquéritos estatísticos que, paradoxalmente, são necessários – visto preencherem lacunas importantes em termos de informação – mas raramente suficientes, na medida em que levantam ainda mais dúvidas e interrogações; as teorizações que valorizam as lógicas comerciais dos produtores dos objectos culturais, e que vêem nos públicos meros consumidores, receptores passivos e facilmente manipuláveis por “indústrias culturais” (caso, por exemplo, dos teóricos da Escola de Frankfurt); as abordagens que constatarem que a relação entre uma obra e o seu público é determinada *a priori*, com base na hierarquia das classes sociais (caso das teorias de Bourdieu e dos seus seguidores), sendo que uma obra, para poder ser apreciada na sua plenitude, remeteria para um conjunto de competências e disposições – para um juízo de gosto – apenas acessível a determinadas classes sociais; as análises que definem os públicos independentemente

³¹¹ Jean-Pierre Esquenazi, *op. cit.*, 2003, pp. 4, 8.

³¹² Maria de Lourdes Lima dos Santos, *art. cit.*, 2003, p. 9.

dos produtos culturais, e a partir de divisões sexuais, culturais ou nacionais, isto é, a partir de grandes polaridades; por fim, as abordagens inspiradas numa tradição etnográfica da sociologia, assente numa análise interaccionista dos públicos, que procura compreender os efeitos dos bens culturais nas suas vidas, ou seja, o modo como as reacções suscitadas por uma obra são produtoras de sentido, conduzindo à (re)organização simbólica da existência³¹³.

Actualmente, impõe-se que os analistas dos públicos conheçam as grandes tendências nos estudos empreendidos sobre a matéria, retendo, sempre que possível, as virtualidades de cada uma e procurando ultrapassar as limitações que lhes são reconhecidas, num esforço de afinação dos instrumentos de compreensão dos públicos. Especialmente agora que, em Portugal, começam a haver iniciativas de política cultural com vista à formação de públicos, com as instâncias de decisão política a dar os primeiros passos ao nível da intervenção cultural e da avaliação das políticas culturais.

Recentemente, reuniu-se um conjunto de investigadores portugueses, estudiosos que têm vindo a trabalhar as questões dos públicos da cultura, com vista à discussão e à partilha de experiências no âmbito deste tema. Do encontro emergiram várias pistas interessantes, nomeadamente propostas teórico-metodológicas inovadoras, a observar em futuras análises sobre os públicos da cultura³¹⁴. Iremos, em seguida, enunciar sumariamente alguns desse contributos, demorando-nos um pouco mais nos que nos parecem particularmente frutíferos para o objecto aqui em análise.

Algumas das tendências gerais mais importantes, ao nível da produção sociológica nacional sobre os públicos da cultura, vão no sentido de se procurar complementar inquéritos extensivos com entrevistas aprofundadas, de se apostar num aturado trabalho comparativo entre os diferentes estudos já realizados sobre a temática, e de se aprofundarem reflexões sobre os objectivos e os impactos das políticas culturais desenvolvidas, com vista a uma hipotética formação de públicos³¹⁵. Por outro lado, concluiu-se que uma das necessidades mais prementes nos estudos dos públicos da cultura é a de aprofundar a dimensão *social e relacional* nas abordagens a realizar, muito embora seja indispensável assegurar o trabalho de caracterização social dos perfis

³¹³ Jean-Pierre Esquenazi, *op. cit.*, 2003, p. 6-8.

³¹⁴ Foram eles: José Madureira Pinto, Rui Telmo Gomes, João Teixeira Lopes, José Machado Pais, Paula Abreu, Pedro Costa, António Firmino da Costa, J. M. Paquete de Oliveira, Helena Santos, Vanda Lourenço, Idalina Conde, António Teixeira Fernandes, Natália Azevedo, José Soares Neves, Augusto Santos Silva e Maria de Lourdes Lima dos Santos, dando o encontro origem à obra já referenciada. Cf. AA. VV., *op. cit.*, 2003.

³¹⁵ Idem, *ibidem*, p. 8.

de públicos (aliás, a consciência da manutenção desta necessidade é transversal aos diferentes autores). O modo de se proceder à observância das esferas sociais e relacionais é, por sua vez, alvo de várias sugestões.

José Madureira Pinto considera ser urgente conhecer a estruturação sócio-institucional dos contextos de recepção. Na sua opinião, “a relação dos públicos com as obras culturais não é indiferente às especificidades espaço-institucionais dos lugares da sua concretização, tudo levando a crer que o processo de captação e de fidelização de públicos se ressinta fortemente, sobretudo entre segmentos mais propensos a práticas de lazer de tipo convivial, da capacidade daqueles lugares para estimularem a componente interaccional da recepção estética”³¹⁶. Daí que seja crucial perceber os mecanismos que, a montante do momento da recepção, concorrem para criar as disposições estéticas (para as gerar, difundir, recalcar, reproduzir, transformar), mas sem se descurar a análise detalhada dos contextos de recepção – ainda que, para tal, seja necessário evocar os contributos da psicologia, da estética ou da filosofia³¹⁷. Ao se insistir na análise da componente institucional dos contextos e modos de recepção cultural, torna-se possível detectar pontos de intersecção entre as esferas da produção e da recepção cultural que, de outro modo, dificilmente seriam percebidos³¹⁸. O recurso a técnicas de recolha intensiva da informação consiste, a seu ver, o método mais eficaz de dar a conhecer a relação práctico-simbólica dos públicos com as suas obras. Mas estes devem coexistir com procedimentos de ordem extensiva (“que têm precedência lógica e teórica sobre os procedimentos observacionais ditos «etnográficos»”), numa análise “sócio-etnográfica” da relação com as obras culturais³¹⁹.

Para Paula Abreu, por seu turno, é importante que se considere a multiplicidade de actividades que podem estar incluídas numa dada prática, bem como a variedade de obras, de suportes ou de canais de reprodução/ difusão. Segundo a autora, “uma das formas alternativas de considerar as práticas de consumo cultural é aquela que as toma como expressões parciais de modos mais amplos de relação com a cultura, compreensíveis na forma como as práticas (ou actividades) são mobilizadas e reciprocamente transformadas pelos actores sociais³²⁰. Ou seja, as diferentes

³¹⁶ José Madureira Pinto, “Para uma análise sócio-etnográfica da relação com as obras culturais” in AAVV., *op. cit.*, 2003, p. 21

³¹⁷ Idem, *ibidem*, p. 22.

³¹⁸ Idem, *ibidem*, p. 24.

³¹⁹ Idem, *ibidem*, p. 25.

³²⁰ Paula Abreu, “Ouvir, comprar, participar... Acerca da reciprocidade cumulativa das práticas musicais” in AAVV., *op. cit.*, 2003, p. 85.

modalidades de relação com uma prática em particular, permitem formas de apropriação diferenciadas – dá como exemplo a música, onde é possível “ouvir rádio, discos, assistir a concertos, tocar instrumentos, cantar...”³²¹ – o que permite que se vá construindo *individualmente* uma relação específica com essa mesma prática. Se se acentuar o “carácter performativo das actividades culturais”, contextualizando as formas de relação com a cultura em processos de “interacção social” e de “produção identitária”, então, é possível ter uma noção do papel da cultura nas próprias trajectórias sociais de indivíduos e de grupos³²².

Na mesma linha de pensamento, Pedro Costa sustenta que devem ser tidas em conta, de uma forma integrada, não só as diversas lógicas de actuação dos públicos e as formas, múltiplas, de actividade cultural, mas também a articulação com dinâmicas culturais díspares – que passam “pela existência de maiores obstáculos ou facilidades à obtenção de limiares de procura para os bens”, pela “definição de postos críticos para a existência de determinadas práticas”, ou pela “possibilidade de exploração ou não de economias de escala, de gama e de externalidades diversas na produção e consumo”. Tudo isto, naturalmente, influenciando nas possibilidades e nas motivações, distintas, de actuação³²³.

Já na esfera da recepção das obras culturais, João Teixeira Lopes salienta a necessidade de se considerar o modo como as diferentes disposições operacionalizadas pelos públicos se adaptam às situações, conclusão a que chegou, no terreno, ao perceber que “o mesmo agente receptor (...) accionava diferentes disposições – ora tendencialmente ascéticas e contemplativas, ora marcadamente efusivas e conviviais – consoante o cenário de interacção onde se movia – o que se relacionava, por um lado, com o repertório cultural em cena, mas também, por outro, com as características intrínsecas à materialidade do próprio espaço³²⁴”.

Num contributo teórico-metodológico fundamental, Firmino da Costa, partindo da dificuldade em circunscrever o conceito de “públicos”³²⁵ – já que sua amplitude

³²¹ *Idem.*

³²² *Idem, ibidem*, p. 89.

³²³ Pedro Costa, “Públicos da cultura, redes e território: algumas reflexões sobre a sustentabilidade de um bairro cultural” in AAVV., *op. cit.*, 2003, p. 96

³²⁴ João Teixeira Lopes, “Experiência estética e formação de públicos”, in AAVV., *op. cit.*, 2003, p. 44.

³²⁵ Firmino da Costa salienta a ambiguidade associada ao conceito de “públicos”, uma vez que não é claro o seu estatuto: os “públicos” são um conceito de cariz analítico ou serão parte do objecto a analisar? Existe uma “dupla hermeneutica” neste conceito, uma ambiguidade que obriga a uma atenção reflexiva redobrada por parte de quem o utiliza. Cf. António Firmino da Costa, “Dos públicos da cultura aos modos de relação com a cultura: algumas questões teóricas e metodológicas para uma agenda de investigação” in AAVV., *op. cit.*, p. 126.

admite que não seja aplicado apenas à cultura (e, em especial, à cultura erudita, artística), mas também aos espectáculos e eventos, às manifestações da cultura mediática, à cultura popular nas suas diversas formas, aos produtos das indústrias culturais, ao desporto, à ciência, etc., etc. – avança com um conceito verdadeiramente alternativo e inovador: o de *modos de relação com a cultura*. Para se chegar a este patamar, é necessário traçar todo um percurso de rompimento com “implícitos” dos estudos dos públicos e, ao fazê-lo, assumir os riscos que daí advêm. Quais são, então, os implícitos a evitar? É possível organizá-los em três eixos: em primeiro lugar, há que afastar o implícito da “desejabilidade dos públicos”, da valorização positiva da sua constituição, alargamento e consolidação, enquanto objecto desejável de políticas de formação, na medida em que, do ponto de vista *analítico*, a formação de públicos para mercados culturais, onde estão envolvidos interesses de ordem económica, não deverá ser denegada³²⁶; numa segunda direcção, importa evitar o implícito, *teórico*, segundo o qual “competências” equivaleria a “apetências”, na medida em que não é necessariamente verdade que a aquisição de competências suscite apetências específicas ou vice-versa (perante um leque de possibilidades tão grande, hoje em dia “não se pode ser universalmente competente”, nem sequer pode “haver apetência para tudo”)³²⁷; há, por fim, um terceiro implícito a evitar, desta feita com implicações *metodológicas*: no que concerne aos “níveis de análise”, é importante progredir do “colectivo” (da detecção de regularidades sociais nos públicos para a cultura) para o “individual”, certos de que os indivíduos, a sua voz, não deve ser omitida, uma vez que “é cada um destes, que age, que aprende, que prefere, que frequenta (ou não) certas actividades ou certos espaços culturais, que se interessa muito (ou pouco) por determinadas áreas da cultura”³²⁸.

³²⁶ Há que evitar “reducionismos bourdianos”. Firmino da Costa afirma que, do ponto de vista das indústrias culturais, dos profissionais de produção cultural, dos promotores, organizadores e, por vezes, até mesmo dos criadores e mediadores, há interesse na formação de públicos. Porém, do ponto de vista analítico, este aspecto deve ser integrado na análise, não como algo “desejável”, mas antes enquanto “elemento dos processos sociais envolvidos”, possibilitando, dessa forma, uma compreensão mais rica dos processos sociais. Cf. Idem, *ibidem*, pp. 127-128.

³²⁷ Firmino da Costa refere, a este respeito, as incursões teóricas, mais recentes, de Bernard Lahire, bem como as suas próprias conclusões, num estudo que co-realizou a respeito dos públicos para a ciência em Portugal. (Vd. António Firmino da Costa, Patrícia Ávila e Sandra Mateus, *Públicos da Ciência em Portugal*, Lisboa, Gradiva, 2002). E declara o seguinte: “verifica-se, precisamente, que a posse de competências nem sempre desencadeia apetências. Quando muito, as competências são condição necessária, mas não suficiente. E também pode acontecer o inverso: a apetência gerar (contribuir para gerar) a competência”. Cf. Idem, *ibidem*, p. 129.

³²⁸ Neste ponto, Firmino da Costa vai resgatar os contributos teóricos de Bernard Lahire e de Gilberto Velho. Vd. Idem, *ibidem*, p. 130.

Ao assumir a opção metodológica de abandonar tais implícitos, o investigador deve preparar-se para lidar com situações menos claras, causadoras de perplexidades, como é o caso de “oscilações e mutações de comportamento”, “aparentes inconsistências de preferência e práticas”, “percursos divergentes”, “casos minoritários”³²⁹, etc., todas elas situações que, à partida, escapam às abordagens de cariz extensivo. Por forma a esclarecer tais complexidades, o investigador deve redimensionar a sua análise com vista à percepção dos públicos como “*um tipo específico de relação social*”. O conceito de relação social refere-se à relação “*das pessoas com as instituições*”, partindo do princípio de que, em contexto de globalização e de inovação, “a relação social de público pressupõe, em todo o caso, um certo grau (mesmo que modesto) de informação e de atenção, de envolvimento parcial e de poder recíproco sobre as instituições e os seus agentes especializados”³³⁰. Esta constatação aponta para a necessidade de se analisarem, de um ponto de vista mais abrangente, os “modos de relação com a cultura”. Para fazê-lo é necessário, por um lado, analisar os “*modos de relação das pessoas com as artes e a cultura enquanto esferas institucionais especializadas*” e, por outro, de forma complementar, “*a relação (as relações) entre o indivíduo e o seu contexto imediato de acção*”³³¹. O indivíduo deverá, assim, ser considerado enquanto pessoa, simultaneamente, singular e plural (com individualidade própria, actor social reflexivo, e, por isso mesmo, com a possibilidade de articular disposições múltiplas e mutáveis). Como tal, todas as dimensões, “tanto cognitivas como emocionais, tanto mentais como corporais, tanto reflexivas como sensoriais” da acção, devem alvo de análise. Por outro lado, o *contexto*, que envolve os aspectos “físicos e humanos, estruturais e culturais, institucionais e interaccionais que enquadram a acção”, pode ser apreendido na sua multiplicidade através do conceito de “quadros de interacção”³³². Desta forma, Firmino da Costa apresenta as ferramentas essenciais para que se apreenda o conceito de públicos de uma forma mais exacta, aumentando a probabilidade de se evitarem implícitos comuns, confrangedores de uma melhor apreensão do fenómeno.

A um nível metodológico e com consequências de foro analítico, há ainda a referir a proposta de se recorrer à construção e aplicação de *tipologias* como

³²⁹ Idem.

³³⁰ Vd. Idem, *ibidem*, p. 130.

³³¹ Vd. Idem, *ibidem*, p. 133.

³³² Vd. Idem, *ibidem*, p. 134. Sobre o conceito de “quadros de interacção” Vd. António Firmino da Costa, *art. cit.*, 1984 e António Firmino da Costa, *op. cit.*, 1999.

possibilidade de ultrapassar o momento de “impasse heurístico” a que – tudo indica – se chegou com o recurso ao inquérito como instrumento metodológico preferencial no estudo de públicos e de práticas culturais³³³. Esta sugestão, avançada por Rui Telmo Gomes e inspirada pelo exemplo francês, foi levada à prática, em Portugal, em estudos do Observatório das Actividades Culturais (no âmbito das práticas culturais³³⁴) e na pesquisa, já referida, de Firmino da Costa e outros, sobre os públicos da ciência. As “tipologias qualitativas elaboradas a partir de informação quantitativa”, permitem apostar na segmentação dos perfis sociais dos públicos e, ao se identificarem diferentes combinatórias de práticas culturais e de lazer, fazer a correspondência entre estas e os perfis de públicos delineados³³⁵. Assim, torna-se possível “contrariar alguns pressupostos tais como o da autonomia entre as diferentes práticas culturais ou o da coerência e unidade nos comportamentos dos praticantes”, bem como “o efeito de cisão implicado no uso de noções dicotómicas que instauram rupturas analíticas”³³⁶ – como é o caso dos públicos *versus* não-públicos, na medida em que é possível ser-se público em relação a determinadas expressões da oferta cultural e não-público em relação a outras.

Finalmente, focando dimensões de extrema utilidade para o presente estudo, Maria de Lourdes Lima dos Santos sintetiza aquelas que, na sua perspectiva, são as “relações”, no universo dos estudos dos públicos, que importa aprofundar no futuro. São elas: a relação entre “públicos” e a “natureza dos eventos” (os grandes eventos são, ou não, capazes de atrair públicos quantitativa e socialmente mais alargados?); a relação entre “públicos” e o “espaço físico” em que ocorre a oferta cultural (existirão diferentes modos de apropriação, consoante os espaços privilegiem uma “deambulação ao acaso” ou, por outra, condicionem, restrinjam os indivíduos, devido a regras ou etiquetas de comportamento?); a relação entre “públicos” e o “cultivo de prática culturais expressivas” (o exercício de uma prática amadora influirá a relação com as actividades culturais?); a relação entre os “públicos” e os “modos de aderir à oferta” (qual a importância das redes de convivialidade na orientação de escolhas ou na determinação das relações com os eventos); e, finalmente, a relação entre os “públicos” e as

³³³ Rui Telmo Gomes, “Uma distinção banalizada? Perfis sociais dos públicos da cultura” in AAVV., *op. cit.*, 2003, p. 33.

³³⁴ Cf. Rui Telmo Gomes (coord.), *op. cit.*, 2000 ou Rui Telmo Gomes (coord.), *op. cit.*, 2002.

³³⁵ Maria de Lourdes Lima dos Santos, *art. cit.*, 2003, p. 11.

³³⁶ *Idem.*

estratégias de política cultural (qual o impacto da aposta, a nível local, na qualificação de serviços ou equipamentos?)³³⁷.

Estes são alguns dos contributos que considerámos essenciais sublinhar, no âmbito da produção sociológica portuguesa, para a realização de análises potencialmente mais ricas e competentes ao nível dos estudos de públicos. Vejamos, em seguida, em que medida fomos capazes de transpor alguns destes contributos para a nossa pesquisa.

³³⁷ Idem, *ibidem*, p. 15.

Capítulo IV

Componente Metodológica

1. Sobre a possibilidade de apreender uma realidade social em permanente mutação

A produção de conhecimento não é um processo independente ou alienável do sistema social que o envolve. Há um enquadramento estrutural afecto à realidade social cuja importância não pode ser desprezada sempre que um investigador se propõe avaliar um qualquer aspecto desse universo. É nesse sentido que a pesquisa empírica é indissociável de formas de "ler o real" e de "códigos de leitura" específicos, elementos constitutivos do senso comum e que permitem que capturemos a realidade social de que somos parte integrante³³⁸.

A relação entre *teoria* e *observação* no interior do processo de produção científica é, cada vez mais, um elemento central na discussão sobre a validade e a objectividade da prática sociológica. Os mecanismos de produção de conhecimento, ao passarem por diversas fases de construção teórica, vão promovendo um conjunto de formulações e de representações que – não obstante o seu carácter teórico – têm sempre como base e como intuito final a aplicação a uma porção da realidade social. Realidade social essa, que, segundo uma lógica circular, é simultaneamente a génese e o fim de qualquer tipo de elaboração teórico-prática.

A imperatividade de uma estratégia de dupla observância coloca-nos, pois, perante um vaivém dialéctico permanente. E implica o recurso a um método heurístico de produção de conhecimento, uma vez que todas as formulações hipotéticas teriam necessariamente por base um fundamento de aplicabilidade à realidade empírica. Ou seja, estariam sujeitas a serem corroboradas ou infirmadas, mediante a dissociação entre a mera construção teórica e aquilo que, sendo passível de ser observado, é captado da realidade em estudo.

³³⁸ Adérito Sedas Nunes, *Questões Preliminares Sobre as Ciências Sociais*, Lisboa, Editorial Presença, 1994, p.34.

Porém, a circunscrição do próprio domínio do conhecimento produzido no âmbito das ciências sociais resulta de um processo continuamente negociado através de uma multiplicidade de contributos, que concorreram para o actual estado de coisas. E é na ilustração de alguns dos aspectos fundamentais deste debate que nos deteremos em seguida.

1.1. Da construção teórica em ciências sociais

Com vista a superar a ausência de cientificidade e a contínua desconfiança a que o conhecimento adquirido através do senso comum tem estado sujeito ao longo dos tempos, surgiu a necessidade de se formularem métodos de análise que se consubstanciassem numa prática científica aceite como legítima. Para tal, estabeleceu-se como imperativa a necessidade de se efectuarem rupturas, demarcações, relativamente a outros tipos de saberes que circulam na sociedade. A respeito da questão da *ruptura*, Augusto Santos Silva alertou para o facto de, nas ciências sociais, estarmos perante disciplinas especialmente permeáveis às interpretações de senso comum. Quer pelo seu estatuto ainda recente, quer por lidarem frequentemente com aquilo que designou de "ilusão da transparência, da familiaridade do social", a ruptura com esta forma de conhecimento ("impura") constituiria um dos grandes obstáculos à análise científica³³⁹. Já num outro exercício de cunho epistemológico, Boaventura de Sousa Santos, ao delinear os contornos de uma hipotética ciência pós-moderna, reafirma a relevância da ruptura epistemológica com o senso comum para o evoluir da teoria social. Acrescenta, porém, a crença nas potencialidades de uma segunda ruptura, a operar em relação à primeira, de forma a se atingir um senso comum esclarecido, útil para a obtenção de uma ciência profundamente imbricada no social³⁴⁰.

Este último contributo apela à necessidade de se desenvolver um trabalho de conceptualização que permita objectivar a própria experiência de investigação, sempre de forma articulada com a teoria. Se a referência sistemática e controlada ao real é condição de objectividade da actividade científica, também o é a consciência de que os factos observados, muitas das vezes, se escondem por detrás de uma fachada de

³³⁹ Augusto Santos Silva, "A ruptura com o senso comum nas ciências sociais" in Augusto Santos Silva e José Madureira Pinto (orgs.), *Metodologia das Ciências Sociais*, Porto, Edições Afrontamento, 1986.

³⁴⁰ Boaventura de Sousa Santos, *Um Discurso Sobre as Ciências Sociais*, Porto, Edições Afrontamento, 1987 e Boaventura de Sousa Santos, *Introdução a uma Ciência Pós-moderna*, Porto, Edições Afrontamento, 1989.

equivoca transparência. Todas as formas de olhar o real estão necessariamente contaminadas por teoria³⁴¹, pelo que o controle permanente e crítico da formulação teórica deve ser uma tarefa intrínseca à actividade científica (seja ela sociológica ou outra).

Aceitar a "função de comando da teoria"³⁴², nas palavras de João Ferreira de Almeida e de José Madureira Pinto, seria indispensável para avançar no sentido de um trabalho científico progressivamente mais sistemático e racionalmente controlado. Durante o processo de pesquisa, a teoria é "um ponto de partida insubstituível e o elemento que comanda os seus momentos e opções fundamentais"³⁴³. No entanto – advertem – essa certeza não deveria nunca constituir impedimento para uma eventual intervenção da investigação empírica na construção teórica, sempre que tal se justificasse. De facto, o quadro teórico pode e deve ser sujeito a ajustes ou a reformulações, " (...) de modo a torná-lo um guia de observação mais preciso e eficaz"³⁴⁴.

Assim sendo, a própria assunção do primado da teoria não pode deixar de ser relativizado. E isso por uma dupla razão: porque, como foi referido, se admite que a observação fundamente a teoria; e ainda porque a investigação empírica se move por "dinâmicas próprias, competências e lógicas que, sendo supervisionadas pela teoria não são redutíveis a esta"³⁴⁵.

Uma das ideias que, de uma forma ou de outra, subjaz a estas reflexões, é a de que os *métodos de análise* que se interpõem como meios de descodificação de uma linguagem própria de uma determinada situação social, não bastam, por si só, para o acto de desconstrução de uma situação social complexa.

Na verdade, tal como salienta Telmo H. Caria, a pretensão de apresentar normas de procedimento metodológico ideais revela-se, nos dias que correm, uma tarefa tão

³⁴¹ Se recuarmos no tempo, verificamos que já Karl Popper se opusera à tradição empirista e positivista, que acreditava na capacidade da ciência para conhecer – de forma directa e passiva – os mecanismos concretos que estariam na base da dinâmica das sociedades. Popper negou a prioridade das observações, precisamente por afirmar que estas estariam impregnadas de teoria. A seu ver, a observação no estado puro não existiria: apenas ciências que teorizam, a partir da formulação de problemas e de hipóteses. Ver Karl Popper, *Sociedade Aberta, Universo Aberto*, Lisboa, Publicações D. Quixote, 1991.

³⁴² Para os autores, *teoria* é definida como o "conjunto organizado de conceitos e relações entre conceitos substantivos, isto é, referidos directa ou indirectamente ao real". *Vd.* João ferreira de Almeida e José Madureira Pinto, "Da teoria à investigação empírica. Problemas metodológicos gerais" in Augusto Santos Silva e José Madureira Pinto (orgs), *Metodologia das Ciências Sociais*, Porto, Edições Afrontamento, 1986, p. 55.

³⁴³ *Idem, ibidem*, p. 57.

³⁴⁴ *Idem, ibidem*.

³⁴⁵ Pedro Abrantes, *Os Sentidos da Escola – Identidades Juvenis e Dinâmicas de Escolaridade*, Oeiras, Celta, 2003, pp. 43-44.

ingrata quanto infrutífera. A metodologia a aplicar num processo de investigação é, efectivamente, "(...) uma construção estratégica que articula teoria e experiências para abordar um objecto. Ora o objecto não é passível à manipulação técnico instrumental, nem é imediatamente evidente à observação"³⁴⁶. Ou seja, o objecto científico é fruto de uma construção, limitada à partida por recursos teóricos, métodos e técnicas adoptados. Aliás, como já observara António Firmino da Costa, esta noção segundo a qual todos os enunciados, incluindo os das ciências, são susceptíveis de múltiplas interpretações, não só não é nova como é mesmo aceite actualmente (com relativa unanimidade) tanto no debate epistemológico como, em certa medida, na própria actividade de produção científica³⁴⁷. Resta, pois, integrar essa percepção de forma a não causar prejuízo no produto final da prática de investigação.

Sempre que se cogita sobre a prossecução de uma pesquisa de investigação a realizar no âmbito das ciências sociais, a palavra-chave, cremos, reside numa noção referida há instantes: a de *estratégia*. A metodologia, por mais elevada que seja a sua sofisticação, não deve jamais ser tomada isoladamente no processo global de produção científica. Pelo contrário, convém que se adegue estrategicamente a uma prática científica capaz de combinar, com competência, teoria e observação.

E – note-se – fazendo-o de forma integrada, criativa, evitando sempre resvalar para tomadas de posição excessivas, pouco maleáveis face a uma realidade contemporânea complexa e em permanente reconfiguração. O sociólogo João Teixeira Lopes chama justamente a atenção para a perversidade contida em posicionamentos extremados, ao fazer a seguinte afirmação: "Se é legítimo desconfiar das concepções positivistas que encontram nas estatísticas o alfa e omega da cientificidade, também nos parece inadequado resvalar para um «anti-cientismo» totalmente confiante na veracidade da expressividade do ponto de vista do agente. Aliás, esta dupla desconfiança é o desafio exigido pelas novas condições sociais e teóricas da prática científica"³⁴⁸.

No fundo, o que a dupla desconfiança exige ao cientista social é o assumir de uma postura crítica em permanência enquanto investiga uma realidade que, como a actual, se revela um movediço terreno de perplexidades. Seguindo uma linha de

³⁴⁶ Vd. Telmo H. Caria, "A construção etnográfica do conhecimento em Ciências Sociais: reflexividade e fronteiras" in Telmo H. Caria (org.), *Experiência Etnográfica em Ciências Sociais*, Porto, Edições Afrontamento, 2002, p. 9.

³⁴⁷ António Firmino da Costa recorda, a este propósito, a obra de Umberto Eco, *Os Limites da Interpretação*. vd. António Firmino da Costa, *op. cit.*, 1999, p. 8.

³⁴⁸ João Teixeira Lopes, *op. cit.*, 2000, p. 190.

pensamento análoga, a noção de investigação sociológica enquanto *investigação empírica teoricamente orientada*, tal como foi apresentada por António Firmino da Costa, parece-nos traduzir na perfeição a premência contemporânea em investigar *pela* teoria e *para* a teoria³⁴⁹. O autor refere que a noção aponta para o estabelecimento de "limites construtivos" ou "regras de construção". E esclarece: " (...) teoria e observação constituem as ferramentas próprias da produção de conhecimentos sociológicos, sobretudo quando accionadas, na prática de investigação, em diálogo criativo mas ao mesmo tempo intransigente uma com a outra – e é nesse sentido que tomam também o carácter de limites constitutivos auto-assumidos da interpretação sociológica"³⁵⁰.

Ao invés de trabalhar ao abrigo de verdades absolutas ou de fórmulas seguras, o investigador em sociologia deve ser capaz de articular de forma crítica e imaginativa, em cada momento da pesquisa, enunciados teóricos (abstractos) e observações reais (empíricas). Tarefa arriscada, sobretudo na medida em que "os enunciados cognitivos, nomeadamente sobre o domínio social, não são de modo nenhum exclusivos das ciências"³⁵¹, como, aliás, já foi previamente mencionado. A constatação desta complexidade em nada implica "aceitarmos a acção social como actuando num campo infinito de liberdade e indeterminismo"³⁵², mas antes alerta para a necessidade de se fazer um esforço no sentido de se criarem pontes de mediação entre a fundamental conceptualização teórica e a observação, por forma a captar nuances que de outro modo dificilmente seriam perceptíveis. Se o importante exercício de vigilância epistemológica implica a existência de um quadro teórico coerente e consistente, o investigador deverá igualmente estar apto a questioná-lo, no terreno, ou sempre que o achar justificável.

A partir do que foi descrito até agora, compreende-se que as modalidades de relação entre teoria e observação possam variar. Resta afirmar que o fazem em função da *finalidade cognitiva* da pesquisa (do que se vai observar e porquê) e das *estratégias de investigação adoptadas* (métodos e técnicas). O primeiro ponto já foi exaustivamente explanado aquando do delinear do enquadramento teórico da investigação. E ao fundamentar-se a finalidade cognitiva da pesquisa é impossível deixar de esclarecer as pontes que medeiam teoria e observação, ou seja, os conceitos e proposições de origem teórica a observar no terreno, através do recurso a métodos e técnicas adequados. Contudo, não só os fenómenos sociais se transformam de forma ininterrupta como a

³⁴⁹ António Firmino da Costa, *op.cit.*, 2002, p. 7.

³⁵⁰ Idem, *Ibidem*, p. 8.

³⁵¹ Idem.

³⁵² João Teixeira Lopes, *op. cit.*, 2000, p. 190.

própria forma de os apreender evolui, o que resulta inevitavelmente na proliferação daquilo a que Ferreira de Almeida e Madureira Pinto designaram de *teorias auxiliares ou teorias regionais* de pesquisa, compostas por " (...) proposições, conceitos e vias metodológicas capazes de analisar dimensões da realidade sem quebra dos fluxos de dois sentidos entre o conjunto do paradigma de partida e as operações de recolha e tratamento da informação pertinente"³⁵³. Já Quivy e Campenhoudt tinham salientado a importância das teorias auxiliares de pesquisa, ao sustentarem a relevância do traçar prévio de um *modelo de análise* adequado ao objecto da pesquisa³⁵⁴. O facto do próprio momento de investigação constituir, em si mesmo, um processo social, faz com que não se possam deixar de inventariar e explicitar os "processos simbólico-ideológicos envolvidos na elaboração (recolha e tratamento) da informação empírica sociologicamente relevante"³⁵⁵.

Finda esta breve reflexão, centrada no balanço das questões que considerámos centrais no debate sobre a produção científica nas ciências sociais, passaremos em seguida à explicitação do segundo ponto, respeitante às estratégias de investigação adoptadas.

2. Pesquisa qualitativa: reflexões sobre o trabalho de campo

Uma pesquisa é sempre, de alguma forma, o relato de uma longa viagem empreendida por alguém cujo olhar vasculha lugares muitas vezes visitados. Não é nada de absolutamente original, portanto, mas revelador de um modo diferente de olhar e de pensar determinada realidade, a partir de uma experiência e de uma apropriação do conhecimento que, aí sim, é já bastante pessoal. Mas convém que o sujeito que investiga não cometa a falta (grave, quando se pretende elaborar uma dissertação de cariz científico) de se esquivar a relatar o processo que permitiu a obtenção daquele produto específico. Ao cientista social cabe a responsabilidade de não tratar o material no qual se baseou como um dado adquirido, pronto a ser recolhido e analisado, mas sim como o resultado de um conjunto de esforços e de procedimentos que devem ser detalhadamente expostos, segundo uma lógica de transparência e de honestidade. É

³⁵³ João Ferreira de Almeida e José Madureira Pinto, *art. cit.*, 1986, p. 63.

³⁵⁴ Raymond Quivy e Luc Van Campenhoudt, *Manual de Investigação em Ciências Sociais*, Lisboa, Gradiva, 1992.

³⁵⁵ José Madureira Pinto, "Questões de Sociologia Metodológica (II)", in *Cadernos de Ciências Sociais*, nº 2, 1984, p. 134.

falacioso pensar que a realidade se dá a conhecer objectivamente, bastando apenas para isso dispor dos instrumentos adequados para a captar. Por isso, a definição do objecto de pesquisa, bem como a opção metodológica, constituem um processo tão importante para o investigador como o texto que este elabora no final. Se as nossas conclusões só são possíveis em razão dos instrumentos que utilizamos e das interpretações dos resultados a que o uso dos instrumentos permite chegar, relatar os procedimentos de pesquisa, mais do que cumprir uma formalidade, oferece a outros a possibilidade de refazer o caminho e, assim, avaliar com mais segurança as afirmações que fazemos. É nesse exercício que nos deteremos em seguida.

2.1. A “pesquisa de terreno” enquanto veículo de flexibilização

A selecção da estratégia de observação a aplicar procurou responder, sobretudo, a uma exigência de flexibilidade e de eclectismo metodológico, uma vez que a prática sociológica se tem vindo progressivamente a render às vantagens do pluralismo na aplicação de métodos e técnicas³⁵⁶. De facto, o cruzamento de diferentes perspectivas acerca de uma mesma situação social, para além de implicar uma maior elasticidade na operacionalização das diferentes técnicas de investigação, tem como resultado o redimensionar da investigação que se pretende levar a cabo, no sentido desta se tornar mais complexa.

Ora, quando – como é o caso – o objecto em análise se insere no duplo universo da Sociologia da Cultura e da Sociologia dos Públicos, a opção em apostar numa abordagem de carácter qualitativo assume os contornos de uma quase obrigatoriedade, dado não podermos deixar de considerar a já vasta produção científica predominantemente quantitativa realizada em Portugal³⁵⁷. Tal não significa, porém, que a validade de tais estudos de carácter quantitativo ou extensivo deva ser redimensionada. A essas pesquisas coube a tarefa de desbravar uma realidade social árida, cujo mapeamento controlado e sistemático assumira, no nosso país, carácter de urgência.

³⁵⁶ Boaventura de Sousa Santos salientou que uma ciência pós-moderna constituir-se-ia necessariamente a partir de uma "pluralidade metodológica". Diz o autor que "cada método é uma linguagem e a realidade responde na língua em que lhe é perguntada". Esta reestruturação exigiria ao cientista social, sem dúvida, um maior empenho e dedicação. *Vd.* Boaventura de Sousa Santos, *Op.cit.*, 1991, p.48.

³⁵⁷ A este respeito, recordam-se alguns dos trabalhos realizados na área das práticas culturais e dos públicos em Portugal: José Machado Pais (coord.), *op.cit.*, 1994; Augusto Santos Silva e Helena Santos, *op.cit.* 1995; António Teixeira Fernandes (coord.), *op. cit.*, 1998; Rui Telmo Gomes (coord.), Vanda Lourenço e João Gaspar das Neves, *op. cit.*, 2000; Maria de Lourdes Lima dos Santos; João Sedas Nunes (coods.), *Público(s) do Teatro S. João*, Lisboa, Observatório das Actividades Culturais, 2001.

Mas a preocupação em traçar contornos empíricos capazes de conduzir à detecção de regularidades sociais objectivas no que diz respeito ao consumo cultural, conduziu a uma saturação de informação que pôde começar a ser considerada relativamente confortável. É nessa medida que actualmente tem-se vindo a sobrepor uma outra necessidade, com alguma premência, na esfera dos estudos realizados acerca dos modos de relação dos públicos com a cultura: a de construir modelos interpretativos capazes de captar o processo social de recepção cultural de um modo cada vez mais pormenorizado e exigente.

Aliás, João Teixeira Lopes, ao analisar as práticas culturais urbanas na cidade do Porto, já advogara ser mais vantajoso " (...) multiplicar as formas de abordagem do objecto de estudo, negando modelos metodológicos unidimensionais e privilegiando a complementaridade (...) "³⁵⁸, através da combinação de técnicas como o inquérito por questionário, a análise documental de fontes estatísticas, a análise de conteúdo qualitativa de entrevistas e a observação directa metódica e sistemática³⁵⁹.

Tudo indica que o estado actual das pesquisas de âmbito sociológico a respeito da relação com as obras culturais possa começar a ser encarada como "sócio-etnográfica", segundo a terminologia avançada por José Madureira Pinto³⁶⁰. Na opinião deste autor, "(...) o património de conhecimentos sociológicos sobre públicos da cultura já acumulado entre nós (...) é suficientemente consistente para apoiar um programa de investigação sobre modos sociais de recepção das obras culturais, em que a análise em profundidade de casos pode ser multiplicada, nas direcções teoricamente mais promissoras, sem riscos sérios de cedência ao casuímo empirista"³⁶¹. Avança-se, pois, no sentido de se apostar na pertinência do recurso a técnicas de recolha *intensiva* de informação como meio privilegiado de conhecer a relação práctico-simbólica dos públicos com as obras.

Ao equacionar tal panorama evolutivo, percebeu-se que desenvolver uma pesquisa de terreno num contexto de fruição cultural efémero (porque limitado no tempo) constituiria sem dúvida alguma um desafio estimulante, pelo que possibilita de captação, com particular acuidade, das dimensões interactivas e comunicacionais, as representações e os fenómenos de sentido na relação do público com o universo Fantasporto. A pesquisa de terreno não deve ser entendida como uma técnica isolada,

³⁵⁸ João Teixeira Lopes, *op. cit.*, 2000, p. 190.

³⁵⁹ Idem, *Ibidem*, pp. 190-191.

³⁶⁰ José Madureira Pinto, *art. cit.*, 2003, p. 26.

³⁶¹ Idem.

mas antes como um *método* que integra uma multiplicidade de técnicas. É comumente definida como um conjunto de técnicas e de estratégias a aplicar pelo próprio cientista social – elemento fulcral da pesquisa – na medida em que pressupõe a "presença prolongada do investigador nos contextos sociais e [o] *contacto directo* com as pessoas e as situações"³⁶². Já Telmo H. Caria referira que "o etnógrafo, nas ciências sociais, ao pretender compreender tem para isso que «viver dentro» do contexto em análise, apesar de não se transformar num autóctone"³⁶³. Ou seja, a investigação etnográfica exigiria que o investigador social se colocasse num *lugar de fronteira*, de forma a "estar dentro e estar fora dos contextos de acção em análise e, simultaneamente, convocar os autóctones para se posicionarem do mesmo modo"³⁶⁴. Este duplo posicionamento, longe de ser uma fragilidade, reverter-se-ia numa fonte importante de conhecimento acrescido.

Enquanto método, a pesquisa de terreno possui já uma tradição consistente no domínio da sociologia, muito embora tivesse sido inicialmente desenvolvida pela antropologia³⁶⁵. Aliás, o incentivo à interdisciplinaridade e à miscigenação científica, assumido sempre com as devidas cautelas, não pode ser visto senão como uma mais-valia³⁶⁶. Como esclarece Firmino da Costa, na pesquisa de terreno o investigador "(...) observa os locais, os objectos e os símbolos, observa as pessoas, as actividades, os comportamentos, as interacções verbais, as maneiras de fazer, de estar e de dizer, observa as situações, os ritmos, os acontecimentos"³⁶⁷. Efectua, no fundo, o registo daquilo que o autor designa de observações de "primeiro grau", e que são inseparáveis de um segundo género de observações (as de "segundo grau"), que o cientista faz "dos modos de relacionamento que os membros da unidade social em estudo com ele vão estabelecendo"³⁶⁸. Ou seja, a observação não dispensa uma reflexão acerca dos processos sociais que vão sendo desencadeados no decurso da pesquisa.

³⁶² António Firmino da Costa, "A pesquisa de terreno em sociologia" in Augusto Santos Silva e José Madureira Pinto (orgs), *Metodologia das Ciências Sociais*, Porto, Edições Afrontamento, 1999, p. 129.

³⁶³ Telmo H. Caria, *art. cit.*, 2002, p.12.

³⁶⁴ Idem, *Ibidem*, p. 13.

³⁶⁵ Salientem-se, apenas a título de exemplo, as obras paradigmáticas de: William F. White, *Street Corner Society – La Structure Sociale d'un Quartier Italo-Américain*, Paris, Éditions Lá Découverte, 1995 (1943); Howard S. Becker *et al*, *Boys in White*, Chicago, University of Chicago Press, 1961; Howard Becker, *Outsiders – Études de Sociologie de la Déviance*, Paris, Éditions A.-M. Métailié, 1985, entre outros. Em Portugal, destaca-se o trabalho de António Firmino da Costa, *Op. cit.*, 1999.

³⁶⁶ Firmino da Costa já avaliara a "(...) crescente incorporação na pesquisa sociológica de conceitos operacionais, tipologias classificatórias e procedimentos de recolha de informação provenientes da antropologia, da linguística, da semiótica, da geografia humana, da ecologia, da psicologia social e da etnologia, no que diz respeito à observação sistemática de dimensões ou faixas particulares de fenómenos sociais". Vd. António Firmino da Costa, *art. cit.*, 1999, p. 131.

³⁶⁷ Idem, *Ibidem*, p. 132.

³⁶⁸ António Firmino da Costa, *op. cit.*, 1999, p. 12..

A principal condicionante desta metodologia não será tanto uma limitação mas, sobretudo, um conjunto de riscos a que convém estar atento: o da *interferência* do investigador nos processos sociais que estuda e o perigo deste não encontrar a *objectividade* essencial ao trabalho de investigação. Porém, e como faz notar Firmino da Costa, a presença do investigador não pode deixar de ser notada e, como tal, de se revelar altamente interferente na unidade social em estudo. De maneira que a questão central não estará tanto em evitar a interferência, mas antes em tê-la em consideração, controlá-la e objectivá-la, tanto quanto possível. Exercício que exige por parte do cientista social um "conhecimento teórico profundo" e uma "sólida preparação metodológica"³⁶⁹. Ou seja, "o rigor da pesquisa está também dependente da capacidade de dosear, no terreno, e de objectivar, na análise, essas formas de implicação"³⁷⁰. Aliás, já antes o antropólogo Gilberto Velho dissertara a respeito das consequências do carácter de interpretação e da dimensão de subjectividade presentes na pesquisa contemporânea, apelando à desdramatização dos mesmos e à sua inclusão no produto final do processo científico³⁷¹. Importa, agora, reflectir um pouco a respeito das técnicas que foram sendo accionadas ao longo do trabalho de campo, bem como sobre os processos sociais envolvidos³⁷².

A escolha do *contexto* de pesquisa foi já parcialmente justificada ao salientarmos o desafio que constituiria um trabalho desta índole, centrado num evento cultural espacial e temporalmente limitado. Uma ressalva, contudo: o Fantasporto, nos últimos anos, tem procurado descentralizar as mostras de longas-metragens, levando-as em simultâneo a diversos espaços (entre os quais o *multiplex* do centro comercial Arrábida Shopping, em Vila Nova de Gaia, que tem sido uma aposta continuada). Nessa medida, optou-se por delimitar a investigação ao Teatro Rivoli: espaço onde são projectados os filmes a concurso, "quartel-general" de todas as operações e decisões, local de trabalho (presencial) dos elementos da organização, edifício emblemático e

³⁶⁹ António Firmino da Costa, *art. cit.*, 1999, pp. 133-135.

³⁷⁰ Idem, *Ibidem*, p. 145.

³⁷¹ Nas palavras do autor, "A «realidade» (familiar ou exótica) sempre é filtrada por determinado ponto de vista do observador, ela é percebida de maneira diferenciada. Mais uma vez não estou proclamando a falência do rigor científico no estudo da sociedade, mas a necessidade de percebê-lo enquanto objectividade relativa, mais ou menos ideológica e sempre interpretativa". Relativizando noções como as de "distância" e de "objectividade", tornamo-nos mais modestos em relação à construção do conhecimento em geral e seríamos capazes de analisar o familiar sem paranóias sobre a impossibilidade de resultados parciais, neutros. vd. Gilberto Velho, *Individualismo e Cultura – Notas para uma Antropologia da Sociedade Contemporânea*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1987 (1999), p. 129.

³⁷² O trabalho no terreno teve a duração média de sete meses (de meados de Dezembro até finais de Junho), sendo que a parte essencial e mais intensa decorreu, naturalmente, durante o período do festival – entre 17 de Fevereiro e 3 de Março de 2003.

indissociável do evento, carregado de uma forte componente simbólica. Além do mais, essa pareceu ser a escolha óbvia para tentar registar eventuais manifestações de sociabilidade privilegiadas ou particularmente duradouras, que pudessem estar mais ou menos directamente associadas ao evento.

Tendo tal opção em mente, o passo seguinte consistiu em procurar concretizar o *acesso* ao festival, nos moldes exigidos por uma investigação desta natureza: participando no evento, mas com a necessária garantia de usufruir da fundamental liberdade de movimentos. De facto, como salientou Robert G. Burgess, o "acesso" tem sido uma questão erradamente negligenciada por parte dos manuais metodológicos, tomado invariavelmente como um passo garantido ou de somenos importância. Contrariamente, aceder a um determinado contexto social ou a uma dada instituição para realizar uma investigação específica "envolve obter permissão", o que nem sempre é fácil. Além do mais, acrescenta Burgess, o modelo de aproximação escolhido vai ser determinante na construção da identidade do investigador, com implicações *a posteriori* no próprio processo de investigação³⁷³. Assim, o início de Dezembro de 2002 foi o momento em que procurámos obter autorização por parte da direcção do festival para a realização da pesquisa³⁷⁴. Esta primeira abordagem, acabou por resultar na dupla possibilidade de efectuar uma *entrevista de carácter exploratório* ao director do evento, seguida da exposição das motivações e dos traços gerais da pesquisa que pretendíamos desenvolver. As entrevistas exploratórias revestem-se de particular importância, na medida em que favorecem a "flexibilização de conceitos abstractos, permitindo uma selecção das *teorias de médio alcance* mais adequadas, bem como o accionar das já referidas *teorias auxiliares de pesquisa*", num processo que combina procedimentos lógico-dedutivos e indutivos³⁷⁵. Na impossibilidade de testar antecipadamente algumas das premissas constantes no modelo analítico junto ao público, propriamente dito, do festival, o momento exploratório centrou-se na conversa com o responsável máximo do evento.

Por esta altura deu-se ainda início à *análise documental de fontes estatísticas e não-estatísticas*, que acabou por se prolongar no tempo na tentativa de se ir

³⁷³ Idem, *Ibidem*, pp. 40-42.

³⁷⁴ A relutância por parte da direcção do festival em fornecer dados numéricos que permitissem ter uma visão geral da evolução do evento em termos da afluência de público, conduziu à necessidade de efectuar um exercício de reconfiguração metodológico. Abandonou-se a intenção, pensada inicialmente, de aplicar um pequeno inquérito por questionário ao público visitante da 23ª edição do Fantasporto, optando-se antes por insistir a fundo na observação participante.

³⁷⁵ João Teixeira Lopes, *op.cit.*, 2000, p. 192.

gradualmente actualizando alguma da informação mais “volátil”. O produto deste exercício analítico revelou-se um instrumento de extrema utilidade e com uma presença transversal em todo o trabalho de investigação, mas foi particularmente importante para o adensamento da análise que contemplou a dimensão da *oferta* do festival.

No que toca à recolha de informação estatística³⁷⁶, reuniu-se uma série de indicadores – demográficos, económicos, sociais e, sobretudo, culturais – capazes de fornecer uma imagem de conjunto do país e manter uma imagem actualizada da evolução dos públicos da cultura. Recorreu-se, para tal, a indicadores fornecidos *on-line* através do site do INE na Internet, mas também a uma série de trabalhos efectuados sobre a realidade portuguesa (informações já recolhidas e construídas em «segundo grau», nas palavras de Teixeira Lopes)³⁷⁷. Madureira Pinto sublinha a importância, sempre que se organiza uma pesquisa de carácter etnográfico, da conciliação entre extensividade e intensividade, afirmando que " (...) há vantagens em começar por situá-las [às situações concretas] no contexto estrutural a que pertencem, afinando cuidadosamente o olhar de maneira a que "o caso", visto de perto, não fique desfocado ou hipostasiado por excesso de proximidade física e empática"³⁷⁸. E, de facto, baseando-nos nesse trabalho de contextualização mais amplo, exposto ao longo do enquadramento teórico da pesquisa, foi-nos possível analisar *a posteriori*, com maior acuidade, a posição que um evento com as características deste festival ocupa, quer na actual realidade portuguesa, quer no contexto do consumo generalizado de práticas culturais, por um lado, e do cinema em particular, por outro.

Em concomitância com os dados de natureza quantitativa, houve um empenho no sentido de se ir recolhendo e analisando, de um ponto de vista qualitativo, o conjunto de publicações que têm vindo a ser editadas oficialmente pela Cinema Novo e que incidem em dimensões diversificadas do evento (descrição da programação do Fantasporto desde a sua primeira edição, compilação de *graffitis* elaborados por elementos do público em edições anteriores do festival e materiais publicitários variados). Por outro lado, foi sendo consultada a página oficial do Fantasporto na

³⁷⁶ Todo o processo de análise estatística foi pautado pela consciência da imperatividade de “não endeusarmos a utilização das estatísticas”, uma vez que o seu uso tem inerente a possibilidade de ocorrerem “*décalages*” entre aquilo que os valores estatísticos transmitem e aquilo que realmente se observa na realidade. Vd. João Teixeira Lopes, “As estatísticas na área da cultura: breve reflexão” in *Sociologia – Problemas e Práticas*, Lisboa, n.º 26, CIES, 1998b, p. 127.

³⁷⁷ João Teixeira Lopes, *op. cit.*, 2000, p. 191.

³⁷⁸ José Madureira Pinto, *art. cit.*, 2003, p. 26.

Internet, fonte contínua de informação actualizada em relação ao evento³⁷⁹. Desta forma, procurou avaliar-se a existência, ou não, de um *continuum* entre o discurso oficial do director do festival e as representações veiculadas publicamente, também segundo um ponto de vista oficial.

Por fim, realizou-se uma análise documental e qualitativa das representações discursivas *oficiosas* acerca do festival, através da recolha sistemática, nos diversos suportes impressos, de quaisquer referências ao Fantasporto registadas durante o evento. O objectivo era captar a frequência e o tom desse mesmo discurso, com vista a criar uma ponte de inteligibilidade entre a informação mediática, oficiosa, e a versão oficial. Por outro lado, esta recolha acabou por se revelar extremamente útil, também porque possibilitou o acompanhamento permanente do que ia sendo objecto de destaque público em tempo real, enquanto o festival ainda estava a decorrer.

2.2 A investigadora no terreno – retrato na primeira pessoa:

2.2.1. A observação participante

No dia 17 de Fevereiro de 2003 teve início a 23^a edição do Fantasporto e, com ela, o trabalho de campo propriamente dito. Dirigi-me ao Teatro Rivoli um pouco antes do início da primeira exibição cinematográfica, ao mesmo tempo que procurava interiorizar o que significaria, na prática, realizar uma observação participante. A observação participante, em sociologia, não deixa de ser uma observação directa. Mas é-o num sentido claramente menos restrito, na medida em que não procura minimizar a interferência que origina, mas antes tomar consciência dessa mesma interferência, integrando-a na análise³⁸⁰. Para que a observação fosse apenas directa, seria essencial que, enquanto investigadora, eu fizesse parte do contexto em estudo ou estivesse com

³⁷⁹ *Vd.* www.caleida.pt/fantasporto. A principal vantagem da Internet reside no facto de, contrariamente aos meios de comunicação de massa – como a televisão, a rádio ou a imprensa – possibilitar que todas as partes envolvidas tenham um papel activo, como receptores ou emissores. Todavia, continua a existir “apartheid” no acesso a este (meta)media. A sua universalidade é ainda uma miragem, o que contribui para que a Internet tenha a sua parte de responsabilidade na progressiva separação, a nível mundial, “entre os que têm acesso à informação (“information rich”) e os que não têm (“information poor”)”. Daí ter sido seleccionado como um elemento de observação, sim, mas entre outros. *Vd.* Ana Machado, *art. cit.*, 1999, p. 124.

³⁸⁰ Para Franco Crespi, a observação participante faz parte das chamadas “*técnicas reactivas*”, que prevêem “(...) a intervenção activa do observador na dinâmica das relações objecto de estudo, através da produção de estímulos, da criação de situações, da participação na vida de grupo, etc”. *Vd.* Franco Crespi, *op. cit.*, 1997, p. 229.

ele fortemente familiarizada, "por socialização ou aproximação prévias"³⁸¹. E não era esse o caso. Pelo menos, não o suficiente, tendo em conta o objectivo da pesquisa. Não possuía, de facto, a experiência dos "bastidores" do festival, pois embora já nele participasse há alguns anos, fizera-o sempre com o estatuto de espectadora. A participação-observação revelou-se essencial, ao permitir aliar a (ténue) familiaridade preexistente, com a necessária demarcação face ao objecto de estudo³⁸². Ser observador participante, segundo Firmino da Costa, implica " (...) a frequentação do maior número possível de locais do contexto social em estudo, a presença repetida no maior número possível das actividades de todo o tipo que nele se passam, a permanente conversa com as pessoas que a ele pertencem (...)"³⁸³. E, desse modo, é facilitada a percepção dos significados que os indivíduos atribuem às situações sociais no exacto momento em que estas ocorrem e não em situações artificialmente construídas³⁸⁴. Vantagem metodológica absolutamente fulcral, quando se pretende estudar um tipo muito particular de recepção cultural. Já que, como salienta Teixeira Lopes, " (...) a pluralidade de formas de recepção de um espectáculo impele-nos a ter em conta, em diferentes momentos (antes do espectáculo, durante a sua realização, nos intervalos, no final) dimensões como a relação com o espaço físico e a forma como está organizado e regionalizado, os modos de apresentação em cena, as modalidades de interacção, as conversas «espontâneas» (...) os registos descritivos de comportamentos, a sociabilidade, etc."³⁸⁵.

Assim fiz. Comecei por tomar o pulso ao espaço que, não me sendo totalmente desconhecido, estava agora obviamente transformado para receber este evento cultural. Observei, desde logo, que existiam apenas dois locais especialmente vocacionados para momentos de socialização mais continuados – o Café-concerto e o *foyer*, no terceiro piso do Rivoli. E rapidamente (após os primeiros dias) apercebi-me serem estes os espaços preferenciais para o encontro entre elementos da direcção, a equipe da organização e a maioria dos frequentadores habituais. Foi sobretudo a permanência

³⁸¹ António Firmino da Costa, *art. cit.*, 1999, pp. 135-136.

³⁸² Gilberto Velho alertou para os perigos da familiaridade, caso esta não seja relativizada e objecto de uma reflexão sistemática. O facto de se estar familiarizado com uma determinada paisagem social, diz o autor, "(...) não significa que eu compreenda a lógica de suas relações. O meu conhecimento pode estar comprometido pela rotina, hábitos, estereótipos. Logo, posso ter um mapa mas não compreendo necessariamente os princípios e mecanismos que o organizam". Vd. Gilberto Velho, *Op. cit.*, 1999 (1987), p. 128.

³⁸³ Idem, *ibidem*, p. 137.

³⁸⁴ Robert G. Burgess, *A pesquisa de Terreno. Uma Introdução*, Oeiras, Celta, 1997, p.86.

³⁸⁵ João Teixeira Lopes, *op. cit.*, 2000, p. 195.

naquele segundo espaço, o *foyer*, que me conduziu àqueles que viriam a ser os meus *informantes privilegiados*. E, por intermédio de um ou outro elemento ligado à organização do festival que conhecera previamente, entabulei conversações com alguns elementos do público. Desde o primeiro momento, optei por assumir uma identidade diferencial – no caso, a de investigadora. Curiosamente, mais do que levantar obstáculos, esse meu estatuto foi quase sempre acolhido com agrado e interesse pelos diferentes actores funcionando, inclusivamente, como pretexto de aproximação por parte de alguns. Elísio Estanque sentira algo semelhante numa pesquisa de terreno que realizou em contexto fabril, apercebendo-se da linha ténue que separa o "observador" do "observado", no momento em que ele próprio, enquanto sociólogo, passou a ser "o principal objecto de atenção, de observação e até de «estudo»"³⁸⁶.

Não obstante o interesse demonstrado, nem sempre fui bem sucedida na tentativa de definição dos objectivos concretos da pesquisa que me conduzira até ali. Na maioria dos casos, estabelecia-se a crença de que o trabalho que estava a ser realizado era de índole jornalística, confusão plenamente justificada se se considerar o ambiente de mediatismo que rodeia o festival durante aquele espaço temporal. Mas se, como alerta Estanque, " (...) este é o momento em que aquilo que os «observados» vêem é mais significativo do que o próprio olhar do «observador»"³⁸⁷, a verdade é que não senti que a ambiguidade em relação ao esclarecimento sobre a forma como me posicionava no contexto em estudo tivesse sido relevante ao ponto de constituir um obstáculo digno de referência³⁸⁸.

Perante uma tal realidade, complexa e carregada de simbolismos, houve escolhas tiveram de ser feitas de forma sistemática e cuidadosamente preparadas de antemão. Como, por exemplo, os filmes a que iria, eu própria, assistir. Estes foram seleccionados de acordo com uma *dupla lógica de diversificação/rotinização*. Ao mesmo tempo que o mote era "variado" – nas secções temáticas, géneros e horários de exibição dos filmes – acabei por traçar uma rotina diária de modo a poder presenciar, na sala de cinema, à mesma combinação de variáveis, mais do que uma vez. Sem nunca, porém, esquecer a

³⁸⁶ A referida pesquisa de terreno, de Elísio Estanque, foi realizada em contexto fabril. (Vd. Elísio Estanque, "Um sociólogo na fábrica: para uma metodologia de envolvimento social" in Telmo H. Caria (org.), *Experiência Etnográfica em Ciências Sociais*, Porto, Edições Afrontamento, 2002, p. 70).

³⁸⁷ Idem, *Ibidem*, p. 71.

³⁸⁸ William F. White descreve um processo análogo, quando refere as diferentes leituras que a população de Cornerville fez do trabalho que empreendia. E relativiza o valor dessas interpretações, ao concluir a sua aceitação no bairro em estudo dependia bem mais das relações pessoais que podia entretanto estabelecer do que de uma qualquer explicação dos seus objectivos. (Cf. William F. White, *op. cit.*, 1995 (1943), p. 326).

importância de deixar alguma margem de manobra, desejável, para ir actualizando permanentemente as opções a tomar no terreno. Por me parecer apropriado, decidi desenvolver um esquema análogo na organização do modelo de observação do público e da sua participação activa no festival. Ou seja, procurei " (...) estabelecer uma rotina, suficientemente diversificada para ser significativa no universo, mas suficientemente repetitiva para permitir infiltrar-me nos quotidianos"³⁸⁹.

Por outro lado, mantive a preocupação em prestar especial atenção a quaisquer eventos extraordinários que sucedessem, marcantes pelo seu carácter único e excepcional (as sessões de abertura e de encerramento do festival, por exemplo, ou o culminar do momento festivo no tradicional Baile dos Vampiros). Seguindo uma estratégia semelhante, ao mesmo tempo que me concentrava na tarefa de infiltração no quotidiano do festival – alicerçado em determinados hábitos e comportamentos padronizados – não evitei, sempre que julguei pertinente, a incursão por outros espaços. Com o intuito de acompanhar a vivência do festival fora dos limites do espaço do Rivoli, não me abstive de frequentar cafés ou de participar em convívios ocorridos durante o período do jantar, sempre a convite dos actores em estudo.

2.2.2. O diário de campo

Assumindo como eixo normativo o princípio segundo o qual "a pesquisa de terreno é, em boa medida, a arte de obter respostas sem fazer perguntas" – sendo certo que as respostas se obtêm "no fluxo da conversa informal e da observação directa, participada e continuada"³⁹⁰ - fui prosseguindo na pesquisa, registando de forma sistemática e controlada tudo o que via e ouvia e que achasse pertinente. Esse registo das notas de terreno materializou-se naquele que é um importante instrumento de trabalho na pesquisa de terreno: o diário de campo.

A estruturação do diário de campo deve ser cuidada, para que não se incorra no erro de confundir um elemento-chave da investigação científica com um mero exercício literário. Como esclarece Luís Fernandes, "o diário ordena, através do fio narrativo, a dispersão de acontecimentos do dia-a-dia. Mas não ordena apenas o lado descritivo – ordenam-se uma série de cognições e de sentimentos que constantemente se produzem no contacto permanente com a vida social do local. Escrever essas notas de terreno é,

³⁸⁹ Pedro Abrantes, *op. cit.*, 2003, pp. 51-52.

³⁹⁰ António Firmino da Costa, *art. cit.*, 1999, p. 138.

portanto, *processo de construção de sentido*. Mas este processo tem de desenvolver, no seu interior, formas de auto-controle, de modo a tornar pertinente aquilo que se regista e a evitar obstáculos epistemológicos (...)”³⁹¹. Uma das formas de auto-controle – e a mais evidente, até – seria a clara separação das modalidades narrativas. Como tal, recorreu-se à proposta avançada por Firmino da Costa, em que o autor aconselha a repartir o registo em três modalidades essenciais: "observações e informações"; "reflexões teóricas e metodológicas"; "impressões e estados de espírito". A própria informação substantiva recolhida não convém que seja registada de forma indisciplinada e independentemente da sua natureza, mas antes separada, consoante sejam "observações pessoalmente realizadas", "informações prestadas por outras pessoas" ou ainda "enunciados verbais dos actores em estudo"³⁹². Antes sequer de pisar o terreno, delineou-se uma grelha analítica que incluía as dimensões a privilegiar nos registos de campo (e que, em contacto com o objecto de estudo, estiveram naturalmente sujeitas a reformulações, de maneira a melhor captar a realidade em descoberta). Foram elas: os ritmos ou dinâmicas do festival, no sentido *lato* (pré-Fantas, Fantas e pós-Fantas) e *restrito* (antes, durante, nos intervalos e depois do espectáculo/ sessão); o espaço do festival (relação com o espaço, micro-organização do espaço, suas territorialidades); os modos de “apresentação em cena” dos públicos (posturas corporais, objectos, símbolos); as modalidades de interacção dos públicos (interacções verbais, interacções de natureza artística, manifestações espontâneas); registo de comportamentos (maneiras de fazer, de estar, de dizer); manifestações de sociabilidade; as dimensões rituais; as modalidades de recepção na sala de cinema; os modos de “apresentação em cena” dos elementos da organização do festival e as modalidades de interacção entre estes e os públicos.

Escrever notas de campo implica a reorganização de memórias/ acontecimentos simultâneos, cruzados, tornando-os inteligíveis. E, longe de ser um exercício mecânico, é um procedimento que convoca constantemente o quadro teórico-conceptual, num processo complexo e dialéctico de ligação com o registo observacional³⁹³. O ritmo algo

³⁹¹ Luís Fernandes, "Um diário de campo nos territórios psicotrópicos: as facetas da escrita etnográfica" in Telmo H. Caria (org.), *Experiência Etnográfica em Ciências Sociais*, Porto, Edições Afrontamento, 2002, p. 26. (sublinhado nosso)

³⁹² António Firmino da Costa, *art. cit.*, 1999, p. 132.

³⁹³ Outro dos instrumentos a que recorri foi à fotografia, não só para poder registar visualmente alguns momentos excepcionais do festival – como as sessões de abertura e de encerramento ou o Baile dos Vampiros – mas também as inscrições que iam sendo feitas no chamado "Painel das Bocas", espécie de tela em branco, de participação livre e democrática, onde qualquer pessoa pode comentar, desenhar, etc. Porém, o recurso à fotografia visou cumprir uma função meramente ilustrativa, sem pretensões de exaustividade associadas.

frenético que se viveu durante aqueles dias, próprio do ambiente de festival, dificultou em certa medida este exercício de escrita, embora nunca o impossibilitasse.

2.2.3. A amostragem em “bola de neve”

A observação participante, técnica fulcral do método de pesquisa de terreno, foi complementada pela aplicação de entrevistas. Antes de me deter nas estratégias de entrevista propriamente ditas, gostaria de fazer referência ao processo de *delimitação* do conjunto de sujeitos a serem entrevistados. A definição dos critérios segundo os quais serão seleccionados os sujeitos que vão compor o universo da investigação é algo primordial, pois interfere directamente na qualidade das informações a partir das quais será possível construir a análise e chegar à compreensão mais ampla do problema delineado. A delimitação da população base, bem como o seu grau de representatividade no grupo social em estudo, constituem um problema que deve ser enfrentado logo à partida, já que se trata do terreno sobre o qual assentará uma parte importante do trabalho de campo.

Durante o trabalho de campo, verifiquei que a cadência acelerada do festival intercalava com momentos mais calmos, sobretudo durante o período da tarde. Foi maioritariamente nesses períodos que realizei um conjunto importante de entrevistas, o que acabou por redundar numa clara limitação: as conversas permitiram-me aceder principalmente a actores com perfis muito específicos, em geral conhecidos entre si e partilhando de uma característica comum – um forte envolvimento com o Fantasporto e um íntimo conhecimento da sua história e dos seus mecanismos internos³⁹⁴. Aos indivíduos que reuniam estas características, pelo facto de possuírem um conhecimento profundo da estrutura do festival e/ou por serem depositários preferenciais de um determinado tipo de informação, não atingível por outros meios, atribuí o papel de informantes privilegiados da pesquisa.

O sociólogo Firmino da Costa³⁹⁵ sublinha que os informantes privilegiados são assim designados porque “têm uma visão particular das coisas, a qual o investigador tem que procurar captar e levar em consideração”. Porém, salienta, ser-se informante

³⁹⁴ Alguns dos entrevistados, por exemplo, pertenciam à Cinema Novo, outros eram trabalhadores temporários da organização do Fantasporto e outros, ainda, frequentadores de longa data. Na sua maioria, estavam fortemente associados (por relações de trabalho ou de sociabilidade) à estrutura do Fantasporto.

³⁹⁵ Vd. António Firmino da Costa, *art. cit.*, 1999, p. 138 e João Ferreira de Almeida e José Madureira Pinto, *art. cit.*, 1999, p. 58.

privilegiado “implica igualmente que não têm acesso nem a aspectos da vida social local que os outros, precisamente por causa daquela preponderância, lhes ocultam, nem, por maioria de razão, à visão particular destes últimos”. Logo, não obstante aqueles fossem testemunhos fundamentais, impôs-se a diversificação. A importância dos informantes privilegiados numa pesquisa com estas características é enorme, sobretudo por facilitarem a integração no espaço social. Mas se, como já aqui ficou dito, a pesquisa de terreno implica um processo de negociação constante, há que ter em atenção que os contactos demasiadamente informais e prolongados com certos actores em detrimento de outros, acarretam perigos. E obrigam o investigador a jogar um duplo jogo de aproximação e distanciamento, de forma a não incorrer no erro de tomar as declarações destes pela realidade. A partir desse momento, e sem nunca perder a ligação com o grupo de actores que fui conhecendo mais aprofundadamente, procurei contactar indivíduos com perfis diferenciados – atendendo sobretudo à idade, género e tipo de envolvimento com o festival – quer por abordagem directa (nos dias de maior afluência de público, por exemplo), quer por um processo de amostragem do tipo bola de neve³⁹⁶.

Através desta técnica de amostragem – em bola de neve – procura-se, num primeiro momento, um indivíduo ou um grupo de indivíduos que disponham de informações privilegiadas a respeito do segmento social em estudo e que possam ajudar a mapear o objecto de investigação e a decodificar as suas regras, assim como indicar pessoas com as quais se relacionam naquele meio e sugerir formas adequadas de abordagem. De um modo geral, as pessoas indicadas por este indivíduo ou grupo de indivíduos acabam por sugerir que se procurem outras pessoas ou fazem referência a elementos de relevo no universo em estudo – e, assim, vai-se progressivamente reunindo mais informantes. Alguém pertencente ao meio, com uma perspectiva muito própria, estará, à partida, em vantagem para fornecer informações a respeito desse mesmo meio, comparativamente a alguém que é “estrangeiro” ao universo em estudo e que o observa, inicialmente, de fora. No meu caso, as primeiras conversas que tive com elementos do público do Fantasporto contemplaram frequentadores fidelíssimos do festival e íntimos conhecedores dos seus meandros, que me ajudaram a esboçar um mapa do universo em estudo e a iniciar uma rede que viria a permitir a incorporação

³⁹⁶ Segundo Burgess, “esta abordagem envolve o uso de um pequeno grupo de informantes a quem é pedido que ponham o investigador em contacto com os seus amigos, os quais são subsequentemente entrevistados, pedindo-se-lhes igualmente que indiquem outros amigos a entrevistar, e assim por diante, até que uma cadeia de informantes tenha sido seleccionada”. Vd. Robert G. Burgess, *op. cit.*, 1997, p. 59.

progressiva de novos sujeitos na pesquisa (de acordo com os critérios de diversificação que estabeleceria).

2.2.4. As entrevistas não estruturadas

A técnica principal utilizada no decurso da pesquisa foi, podemos afirmá-lo, a entrevista. Optou-se, todavia, por estilos ligeiramente diferentes de entrevista, para tentar garantir a melhor adequação às condições do trabalho de campo e a complementaridade em termos da densidade da informação obtida. Para as conversas realizadas após o Fantaspporto decidimo-nos pela entrevista de natureza semi-directiva (que analisaremos mais à frente), enquanto que para os contactos ocorridos nas duas semanas que durou o festival escolheu-se um modelo bastante aberto e flexível, que Burgess designou de "entrevistas como conversas" ou "entrevistas não estruturadas". Aplicadas em número de 22 durante o período central do trabalho de campo, estas entrevistas consubstanciaram-se num estilo essencialmente informal, "que utiliza uma série de temas e de tópicos em torno dos quais se constituem as questões no decurso da conversa"³⁹⁷. A duração das conversas variou entre os vinte minutos e a uma hora, dependendo, sobretudo, do tipo de relação que os entrevistados possuíam com o Fantas (por norma, os mais fidelizados, detentores de um corpo acumulado – e melhor estruturado – de conhecimentos, experiências e opiniões sobre o evento, eram os mais sistemáticos na sua exposição). Realizadas em pleno período de efervescência do festival, as entrevistas nem sempre ocorreram em condições óptimas. Em primeiro lugar, porque chocaram, algumas vezes, com o tempo de visionamento desta ou daquela película, num processo que implicou cedências mútuas e negociações constantes. Depois, porque se evitou impor o local onde seria efectuado o registo da conversa, com vista a promover a melhor adaptação possível às circunstâncias e ao habitat dos elementos do público entrevistados. Foram estes que decidiram o contexto da entrevista, cabendo-me, enquanto entrevistadora, a responsabilidade de adoptar uma postura atenta e procurar estabelecer uma "relação de escuta activa e metódica"³⁹⁸. Assim, desde cafés

³⁹⁷ Idem, *ibidem*, pp. 111-113.

³⁹⁸ Pierre Bourdieu, *La Misère du Monde*, Paris, Éditions du Seuil, 1993, p. 903.

a restaurantes, escadarias, corredores e *foyer* do Rivoli, até à Praça D. João I, em frente ao Teatro Municipal, todos funcionaram como locais improvisados de entrevista³⁹⁹.

Nas conversações que se estabeleceram informalmente com os elementos do público não existiu um guião propriamente dito, mas antes um conjunto de aspectos que importava, à partida, ver abordados, para ajudarem ao processo de compreensão do referencial simbólico, códigos e práticas daquele universo de indivíduos. O intuito era levar a que os entrevistados discorressem o mais livremente possível acerca das suas representações do festival (quer como evento cultural, relacional e economicamente condicionado e condicionante, quer como ícone cultural da cidade do Porto), sobre a trajectória do relacionamento individual com o evento, bem como da relação com o universo da 7ª arte e com as práticas culturais em geral, de maneira a captar os discursos espontaneamente produzidos e os significados atribuídos às referidas dimensões. Estas conversas permitiram, não só, explorar muito satisfatoriamente os principais vectores de pesquisa a que nos propuséramos, como ainda alertaram para inusitadas pistas analíticas e ajudaram a construir, naquele exacto momento, uma importante ponte de ligação com o objecto de estudo.

A proximidade etária relativamente à maioria dos agentes em estudo terá constituído, por certo, um capital favorável à integração no quotidiano do festival e no estabelecimento de relações de razoável informalidade, que acabaram por espelhar-se na qualidade das conversas gravadas. Como assinala Burgess, a idade do investigador é um factor que " (...) raramente, ou mesmo nunca, é tomado em consideração. Porém, a idade influencia as actividades nas quais o investigador pode, ou não, empenhar-se"⁴⁰⁰. Ainda segundo o mesmo autor, um outro factor que pode ter um efeito assinalável na progressão do processo de pesquisa é o sexo do investigador. Burgess salienta a existência de estudos que " (...) indicam como uma jovem solteira vê atribuir-se-lhe uma série de papéis que são consistentes com um quadro estereotipado de mulher. Realmente, se as mulheres vêm a acatar papéis em que estão subordinadas aos homens,

³⁹⁹ Entrevistas realizadas em locais de grande agitação podem trazer problemas difíceis de solucionar: situações externas que interrompem a conversa (pessoas que abordam o entrevistado, por exemplo), indivíduos a dialogar ou a transitar, telefones a tocar, etc, podem levar a que o entrevistado se perca na exposição do seu pensamento e se veja obrigado a retomar a narrativa de um outro ponto ou, até mesmo, a desistir de vez daquele assunto. Para evitar alguns desses constrangimentos, verificados em algumas das entrevistas não estruturadas, nas entrevistas pós-Fantasporto que complementaram as primeiras já se procurou planear um pouco, com vista a diminuir tais limitações. Ainda assim, e na medida em que já não decorria o festival, em alguns dos casos optei pelo retorno ao espaço do Rivoli, na expectativa de que tal auxiliasse ao processo de reconstituição do evento. E o balanço revelou-se francamente positivo.

⁴⁰⁰ Robert G. Burgess, *op. cit.*, 1997, p. 97.

isso pode significar que não têm acesso a certas situações"⁴⁰¹. Muito embora nem sempre esta realidade se tivesse feito sentir como uma limitação, foi-o, de facto, em dois momentos específicos: no acesso ao "núcleo duro" composto pelos indefectíveis do festival – na sua totalidade, do sexo masculino; e na relação com alguns dos elementos da direcção, que não obstante a amabilidade demonstrada, muitas vezes agiram com alguma velada condescendência. Em última instância, este segundo obstáculo resultou na omissão de alguma informação (sobretudo informação relacionada com a performance do festival, com a avaliação quantitativa do seu (in)sucesso junto ao público).

Gostaria ainda de fazer notar que raramente notei que a presença do gravador – instrumento de trabalho imprescindível mas, por norma, altamente interferente – funcionasse como elemento intimidatório, a não ser nos casos em que existia um certo desconhecimento do festival. Quando isso se verificava era comum os actores transmitirem algum desconforto, presumivelmente originado pelo receio de virem a ser questionados sobre matérias que escapassem ao seu domínio.

2.2.5. As entrevistas semidirectivas

Alguns dos contactos foram aproveitados para num período posterior ao festival se executar um conjunto de 10 entrevistas semidirectivas, de carácter já mais estruturado. Na altura entendi ser fundamental insistir na realização de algumas entrevistas num contexto de menor agitação, com vista a objectivar certas dinâmicas que permaneciam nebulosas, pouco definidas. Este tipo de entrevista costuma fluir mais tranquilamente se realizada num ambiente mais intimista, pois nesses casos parece haver maior liberdade para a expressão de ideias e menor preocupação com o tempo. Quando efectuadas nestas condições, as entrevistas tendem a ser mais longas e, de um modo geral, mais densas e produtivas.

O recurso a entrevistas semidirectivas como material empírico a integrar na pesquisa, constituiu uma opção teórico-metodológica que actualmente se encontra no centro dos debates entre cientistas sociais. Em geral, as controvérsias centram-se nos problemas associados à postura adoptada pelo pesquisador em situações de contacto, ao seu grau de familiaridade com o referencial teórico-metodológico adoptado e, sobretudo,

⁴⁰¹ Idem, *ibidem.*, p. 99.

à leitura, interpretação e análise do material recolhido (procedimentos que analisaremos em seguida).

No que concerne às “armadilhas” que podem ser impostas pela familiaridade com o objecto de estudo, questão absolutamente fulcral na pesquisa que desenvolvemos, concordamos, no essencial, com a postura de Gilberto Velho⁴⁰². De acordo com Velho, existem sempre riscos quando um investigador lida com indivíduos próximos, muitas vezes conhecidos, com os quais compartilha preocupações, valores, gostos, concepções. Mas quando o cientista decide escolher a própria sociedade como objecto de pesquisa, deve ter sempre em mente que a subjectividade do investigador é inalienável e que, como tal, deve ser “incorporada ao processo de conhecimento desencadeado”⁴⁰³. Tal não significa que se deva abrir mão do compromisso em se obter um conhecimento mais ou menos objectivo, mas sim que é necessário encontrar as formas mais adequadas de lidar com o objecto de estudo. Logo, o autor sublinha que os depoimentos recolhidos implicam a produção de um texto no qual as falas destacadas, os indivíduos privilegiados, os temas sublinhados, etc., exprimam menos as dúvidas e as opiniões dos informantes do que o posicionamento do investigador. É a preocupação teórica particular deste, bem como a sua formação, que estabelecem o distanciamento necessário para que o seu discurso nunca se *confunda* com o dos interlocutores.

Apesar do menor número de pessoas inquiridas nesta fase, a expectativa era de que pudessem ser "(...) retiradas conclusões suficientemente sólidas, nomeadamente em relação a tudo o que possa conduzir à inventariação, mais ou menos estruturada, de atitudes, representações, comportamentos, motivações, processos, etc.”⁴⁰⁴. Também aqui o guião demonstrou ser suficientemente flexível, deixando espaço para que os entrevistados explanassem livre e criativamente os respectivos quadros interpretativos e esquemas de referência, ao narrarem experiências e episódios pessoais relacionados com o Fantasporto. As principais dimensões constantes no guião versavam sobre os seguintes temas: a antiguidade e assiduidade no Fantas; o tipo de consumo do festival (intenso, moderado ou escasso); gostos, preferências e critérios de selecção de filmes; tipo de fruição cinéfila (solitária ou eminentemente social); sociabilidades no Fantas; contextos de interacção nos diferentes palcos do festival; modalidades de intervenção cultural no espaço do Rivoli; critérios de consagração atribuídos aos Fantas; critérios de

⁴⁰² Gilberto Velho, *Subjectividade e Sociedade: Uma Experiência de Geração*, Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1986.

⁴⁰³ Idem, *ibidem*, p. 16.

⁴⁰⁴ Rodolphe Ghiglione e Benjamin Matalon, *O Inquérito – Teoria e Prática*, Oeiras, Celta, 1993, p. 115.

auto e hetero-representação (enquanto públicos do Festival); ligações ao espaço; expectativas e formulações sobre a trajectória do Fantasporto; investimento em práticas culturais em geral e hábitos de ida ao cinema.

Numa metodologia de base qualitativa, o número de sujeitos que virão a compor o quadro das entrevistas dificilmente pode ser determinado *a priori* – tudo depende da qualidade das informações obtidas em cada depoimento, assim como da profundidade e do grau de recorrência e divergência destas informações. Por norma, enquanto continuarem a surgir dados originais ou pistas que possam ser indicadoras de novas perspectivas para a investigação em curso, então as entrevistas devem continuar a ser feitas. Ou seja, à medida que se recolhem os depoimentos, vão sendo levantadas e organizadas as informações relativas ao objecto da investigação e, dependendo do volume e da qualidade delas, o material de análise torna-se cada vez mais consistente e denso. Quando já é possível identificar padrões simbólicos, práticas, sistemas classificatórios, categorias de análise da realidade e determinadas visões do universo em questão, e as recorrências atingem o que se convencionou chamar de “ponto de saturação”, dá-se por finalizado o trabalho de campo. Mas, ao contrário de se fechar por completo a porta para aquele universo deixamo-la entreaberta, sabendo que se pode (e deve) voltar, para mais esclarecimentos.

2.2.6. A análise e tratamento das entrevistas

As formas de recolher, transcrever e interpretar relatos orais devem, igualmente, seguir determinadas directrizes, para que possam transmitir garantias de fiabilidade. As entrevistas a que se reporta o presente estudo, importa referi-lo, foram gravadas em registo áudio e transcritas na íntegra⁴⁰⁵. Procederam-se a pequenas correcções nas mesmas, importantes não só para a melhor compreensão do discurso dos entrevistados, mas também para adequar os testemunhos ao respectivo tratamento informático de cariz qualitativo, através do programa QSR N5.

Os métodos qualitativos fornecem dados muito significativos e densos, mas também muito difíceis de se analisarem. Através do trabalho de campo, reuniu-se mais de três dezenas de entrevistas, registos escritos de conversas não gravadas, notas de

⁴⁰⁵ Optou-se ainda por anexar transcrições integrais de excertos de entrevistas ao corpo do relatório de pesquisa, para que quem o pretendesse ler pudesse ter acesso ao chamado “material bruto” e tirar as respectivas conclusões. Esta opção pode ser entendida como mais um garante de transparência nos procedimentos.

campo, registos fotográficos e ainda textos e reportagens sobre o Fantasporto, publicados em jornais e revistas. Todo este material teve de ser organizado e categorizado segundo critérios relativamente flexíveis e previamente definidos de acordo com os objectivos da pesquisa, num processo que se revelou bastante moroso.

Para auxiliar na realização das tarefas envolvidas na análise qualitativa das entrevistas, recorreu-se ao suporte informático *QSR N5* (Qualitative Solutions and Research), criado justamente com esse objectivo. Como explica a socióloga Luísa Veloso, o *QSR N5* “ (...) surge, inicialmente, sob a designação de *NU*DIST* (*non-numerical unstructured data indexing searching and theorizing*), visando, como a própria designação indica, fornecer um suporte informático ao tratamento e organização de informação não numérica. Com esta ferramenta os autores [do programa] perspectivam, igualmente, proporcionar a realização de um trabalho analítico extremamente interactivo de descoberta de factores explicativos, de relações entre dimensões de análise e de articulações entre os dados. Estes objectivos estão associados ao facto de o programa procurar responder às necessidades de análise de informação complexa, que exige uma organização e um tratamento estruturados⁴⁰⁶”.

O trabalho que realizámos sobre as entrevistas, como já ficou claro, continuou a privilegiar a abordagem *qualitativa*, consubstanciando-se numa análise de conteúdo temática, centrada na definição de categorias (temas) e na análise da respectiva ocorrência no discurso dos entrevistados. A análise de conteúdo realizada não assumiu contornos rígidos, tendo-se procurado “ apreender o sentido que os sujeitos atribuem às suas práticas e a forma como o exprimem, na medida em que os significados explicitados constituem uma realidade incorporada na acção”⁴⁰⁷. Para tal, adoptou-se “uma estratégia de análise intertextual discriminativa de interpretação do sentido dos textos de forma relacionada e, de igual modo, separada por domínios analíticos distintos”⁴⁰⁸.

Vencida a etapa de organização e de classificação do material recolhido, procedeu-se a um mergulho profundo nos textos densos e complexos que se obtiveram, de modo a produzir interpretações e explicações que procurassem dar conta, da melhor forma possível, das questões que moveram a investigação. As muitas leituras do

⁴⁰⁶ Maria Luísa M. F. Veloso, *Aprendizagem e processos de identificação no espaço social do trabalho. Estudo de caso num grupo empresarial do sector electromecânico*, Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2004, p. 493 (policopiado).

⁴⁰⁷ Navarro e Díaz citados por Maria Luísa M. F. Veloso, *op. cit.*, p. 498.

⁴⁰⁸ Idem.

material recolhido, cruzando informações aparentemente desconexas, interpretando notas e textos integrais codificados em preciosas categorias classificatórias, ajudaram a “arrumar”, com um certo grau de objectividade, o que se depreende da leitura/ interpretação daqueles textos.

2.2.7. Uma tipologia qualitativa dos públicos

Tendo por base a observação realizada no terreno e as técnicas combinadas de entrevista, procurou-se construir uma tipologia qualitativa dos públicos do Fantasporto. Como salienta Rui Gomes, " (...) a valorização teórico-metodológica de estratégias de pesquisa assentes na segmentação e tipificação de públicos e práticas culturais não constitui propriamente uma novidade recente"⁴⁰⁹. De facto, e reportando-nos ao caso francês, é possível referir, a título de exemplo, a abordagem tipológica desenvolvida por Olivier Donnat⁴¹⁰ (abarcando um leque variado de práticas culturais) ou as abordagens sobre eventos culturais particulares, como as desenvolvidas sob a orientação de Emmanuel Ethis⁴¹¹. Também em Portugal é possível referir, por exemplo, a análise tipológica a que deu origem o estudo do Observatório das Actividades Culturais sobre os públicos do Porto 2001 ou ainda a abordagem que a mesma equipe fez sobre os espectadores do Festival Internacional do teatro de Almada. Desta última investigação resultou uma tipologia onde " (...) os segmentos de públicos foram reportados fundamentalmente ao grau de *fidelização* dos espectadores ao evento, num *continuum* desde os públicos *incondicionais* aos *estreadantes*", ou seja, que visava "(...) focar analiticamente o processo de constituição dos públicos por relação à própria história do Festival"⁴¹².

E foi em particular este último estudo que inspirou, de certo modo, o intuito de tipificar os públicos do Fantasporto, na medida em que incide, similarmente, num evento cultural, ocorrido em Portugal e com um carácter cíclico. A diferença fundamental consiste no carácter qualitativo da pesquisa desenvolvida sobre o

⁴⁰⁹ Rui Telmo Gomes, *art. cit.*, 2003, p. 35.

⁴¹⁰ Olivier Donnat, *Les Pratiques Culturelles des Français: Enquête 1997*, Paris, DEP, 1998.

⁴¹¹ Emmanuel Ethis (coord.) *et al*, *op. cit.*, 2001 e Emmanuel Ethis (coord.), *et al*, *Avignon, le Public Réinventé: Le Festival de Cannes sous le Regard des Sciences Sociales*, Paris, La Documentation Française, 2002.

⁴¹² Rui Telmo Gomes, *art. cit.*, 2003, p. 39.

Fantasporto, contrária à abordagem quantitativa adoptada em relação ao FITA. Tal implicou que os perfis traçados sobre o(s) público(s) do Fantasporto tivessem, também eles, um carácter eminentemente qualitativo, interpretativo. Ou seja, este estudo de caso, desenvolvido de forma "sócio-etnográfica", teve como meta final apreender e ordenar, com um certo grau de exaustividade e de profundidade, a vivência cultural dos espectadores de um evento com uma identidade específica. Recorrendo-se, para tal, às virtudes do método de pesquisa de terreno, fonte de angústia e de alguma ansiedade, implacável na exigência – em tempo real – do domínio de múltiplas ferramentas teórico-práticas, mas ímpar na forma como ensina o investigador a deixar-se surpreender.

Capítulo V

Equação: Porto / Fantas / Cinema

1. A cultura na cidade do Porto

A exposição sumária operada em capítulo anterior (Vd. Cap. III) sobre os principais eixos que caracterizaram o mosaico cultural português nos últimos anos serviu para retratar o contexto mais abrangente no qual se inserem as práticas culturais urbanas. Muito embora o objectivo desta pesquisa não passe por aprofundar a temática das práticas culturais urbanas, a circunscrição levada a cabo pareceu pertinente, ao ajudar a firmar o importante elo de ligação entre, por um lado, uma perspectiva macrossociológica e, por outro, uma visão mais micro.

Sendo o Fantasporto um evento fortemente associado a uma cidade em concreto, é razoável esperar que transporte em si a vivência e a carga simbólica que traduzem a forma como se respira – e respirou, no passado – a cultura na cidade do Porto. Façamos, então, essa viagem no tempo.

Se recuarmos até à vida cultural portuense do século XIX, deparamos com uma cidade apropriada por uma “burguesia triunfante” e meritocrática, fortemente dominada por uma ética do trabalho e empenhada na imposição da sua ideologia, do seu “arbitrário cultural”⁴¹³. A classe burguesa, ancorada em pesados tradicionalismos e com uma necessidade premente de afirmação face à sociedade circundante, só quando começa a vislumbrar com mais segurança o reconhecimento do capital simbólico que lhe é atribuído é que se solta na fruição de variados consumos públicos e privados. Assim, na 2ª metade do século XIX, nota-se já o “fervilhar” da cidade em termos culturais, com o franco alargamento dos públicos e dos equipamentos culturais. Porém, não obstante o crescimento, o campo cultural que se desenvolvera encontrava-se fracamente estruturado, tanto ao nível da oferta como da procura. A justificação para a falta de solidez na estruturação deste campo residia no tipo de fruição cultural que a classe burguesa desenvolvera, assente numa “lógica essencialmente instrumental – meio

⁴¹³ Esta evolução encontra-se excelentemente documentada por João Teixeira Lopes na sua obra *A Cidade a Cultura – Um estudo sobre práticas culturais urbanas*, já citada.

de apresentação pública, ocasião de consumo sumptuário, reafirmação simbólica das posições sociais, palco de redes sociais”⁴¹⁴.

A passagem para o século XX é assinalada pelo despertar da cidade para as novidades que marcavam a época, sendo de salientar o advento, em força, do cinema e da “magia das imagens em movimento”⁴¹⁵. Entre 1909 e 1911, a população portuense teve a possibilidade de se deixar deslumbrar pelo *Metropolitano*, um “original” estabelecimento cinematográfico com a “aparência de uma carruagem de comboio”. Desde então, arrebatada pelas potencialidades de uma *cultura-diversão* acessível a todos e proporcionada pela exibição cinéfila, a cidade não hesitou em investir na abertura de um número considerável de cinemas. Num período temporal relativamente reduzido, surgiram o *Águia d’Ouro*, o salão *High-Life*, o *Batalha*, o *Sá da Bandeira*, o *Passos Manuel*, o *Salão Pathé*, o *Trindade*, o *Eden Teatro*, o *Metropolitan-Cinematour* e o *Olympia*⁴¹⁶. Uns anos mais tarde é inaugurado o *Rivoli*, espaço inicialmente consagrado em exclusivo às artes de palco mas que, no final de 1932, acaba por aquiescer ao entusiasmo global manifestado pela sétima arte⁴¹⁷.

Durante as primeiras décadas do século XX, a cidade do Porto sofreu importantes transformações conjunturais, consequência do acréscimo populacional e da circulação de mercadorias e de informação. Como tal, passa a concentrar variadíssimas funções e torna-se um fundamental centro de decisões. Contudo, esse crescimento não é sinónimo de uma fruição cultural mais rica. A integração dos espaços municipais limítrofes, muito pelo contrário, acabará por incitar à ocorrência de movimentos pendulares por parte da população, que resultam num esfriamento da cultura de saídas. Tais movimentos pendulares acontecem independentemente da considerável concentração de oferta cultural na cidade.

Ainda assim, o regime ditatorial vigente na época – avesso a espectacularidades e a manifestações de criatividade, visto representarem expressões de liberdade – aliado a uma burguesia demasiado pragmática e com uma visão eminentemente instrumental da sociedade, contribuiu para um certo marasmo das manifestações públicas na vida cultural portuense. A “vitalidade” cultural da altura cingia-se aos “circuitos intelectuais” e ao salto qualitativo verificado ao nível da “expansão escolar”⁴¹⁸.

⁴¹⁴ João Teixeira Lopes, *op. cit.*, 2000, p. 172.

⁴¹⁵ Idem, *ibidem*, p. 175.

⁴¹⁶ Idem, *ibidem*, pp. 175-176.

⁴¹⁷ Actualmente, o Rivoli é o palco principal do Festival Internacional de Cinema do Porto.

⁴¹⁸ De salientar, ainda, que é em 1923 que nasce, na cidade do Porto, o primeiro cineclube português.

No período imediatamente posterior à deposição da ditadura, o Porto foi palco de um autêntico ímpeto associativo. Nesta fase, múltiplas associações e grupos culturais começaram a dar os primeiros passos, muito embora vários não tivessem ido muito além das (boas) intenções. A justificação para alguma inércia cultural reside, na opinião do sociólogo João Teixeira Lopes, na inexistência de uma perspectiva estratégica por parte da metrópole – de uma verdadeira *política cultural* – lacuna que só teria sido ultrapassada em 1989, aquando da criação do *Pelouro de Animação da Cidade*⁴¹⁹. A partir desse momento, a política cultural emergente apresentaria, ainda no entender do autor, duas “faces complementares”. Uma delas, “visível e espectacular”, onde seria possível incluir uma série de “festivais (produzidos ou apoiados pela autarquia), de cariz sazonal e que vêm marcando, desde há vários anos, a vida cultural da cidade”⁴²⁰. A outra face, “mais discreta”, ter-se-á centrado, essencialmente, em três aspectos: na recuperação permanente de equipamentos (aliada a uma política de alargamento dos mesmos), na relação com as associações e na ligação às escolas (com vista à formação de novos públicos).

O colocar em prática de uma estratégia cultural já menos difusa, acabou por permitir que se reunissem as condições necessárias para que as iniciativas da sociedade civil organizada não fossem ignoradas, mas antes apoiadas pelo Estado e pela autarquia, aumentando desse modo a necessidade de parceria entre os vários agentes culturais locais. É neste contexto que surgem o *FITEI* (Festival Internacional de Teatro de Expressão Ibérica) e o *Fantasporto* (Festival Internacional de Cinema Fantástico do Porto), tendo-se convertido ambos em eventos de referência da cidade do Porto, cada qual na sua categoria.

⁴¹⁹ João Teixeira Lopes, *op. cit.*, 2000, p. 179.

⁴²⁰ Alguns dos festivais mais importantes: o *Ritmos* (Festival de formas musicais emergentes no espaço afro-latino); as *Noites Celtas* (outrora designado de *Intercéltico*, é um Festival que engloba países e regiões como o Norte de Portugal, a Galiza, a Irlanda, o País de Gales, etc, procurando reconstituir afinidades); o *Festival de Jazz*; o *Festival Internacional de Marionetas*; o *Salão Internacional de Banda Desenhada do Porto*; as *Jornadas de Arte Contemporânea*; as *Noites Ritual Rock*; o *Fazer a Festa – Festival Internacional de Teatro para a Infância e a Juventude*, etc. (Ver João Teixeira Lopes, *op. cit.*, 2000, p. 179). Ao atentarmos nesta listagem – que não pretende ser exaustiva – facilmente se percebe a importância que eventos desta natureza adquiriram na construção da mais recente *identidade cultural* portuense. A principal característica que ressalta é, sem dúvida, o grau de abertura dos festivais em curso, que primam pela heterogeneidade e pluralidade dos conteúdos oferecidos. Estes terão, certamente, por trás, uma política cultural que visa o alargamento dos públicos, suprimindo a necessidade de corresponder à heterogeneidade dos mesmos.

Entretanto, o investimento da autarquia portuense na esfera cultural elevou-se consideravelmente, contemplando as várias formas de manifestação artística.⁴²¹

No que diz respeito aos equipamentos culturais existentes na cidade, constata-se que também a Invicta não escapou à tendência globalizada de fechamento das salas de cinema tradicionais a favor dos *multiplex*, a funcionar em grandes superfícies comerciais. Em 1999, o Grande Porto (que inclui o Porto-cidade, Vila Nova de Gaia, Vila do Conde, Maia, Matosinhos, entre outras cidades da zona metropolitana), possuía 28 recintos devidamente equipados e utilizados na exibição de filmes. Nos anos seguintes, o número de recintos foi progressivamente diminuindo, até atingir o número de 15 salas, em 2003. Saliente-se, ainda, a quebra considerável verificada em 2001, ano em que o Porto foi capital Europeia da cultura (de 24 recintos passou-se para apenas 16)⁴²², o que revela, de facto, o desinvestimento verificado neste área durante o evento, tendência que posteriormente terá sido secundada pela inauguração de mais e mais centros comerciais nesta área territorial. De facto, em paralelo ao funcionamento das salas de cinema nos mega-empresendimentos comerciais erigidos em Vila Nova de Gaia, Matosinhos ou Maia, muitas das pequenas salas disseminadas pela cidade do Porto – com um passado rico em acontecimentos históricos mas consideradas obsoletas de acordo com os parâmetros contemporâneos de maximização da “eficiência” e do “lucro”⁴²³ – foram encerrando as suas portas. Foi isso mesmo que sucedeu nos casos dos cinemas *Pedro Cem*, do *Foco*, das duas salas *Lumière*, do cinema *Charlot*, das duas salas *Trindade*, do cinema do *Terço* e do cinema *Nun’Álvares*, apenas para citar alguns exemplos mais actuais.

A célere evolução a nível da estruturação da oferta cultural que o Porto conheceu na última década, afectou necessariamente a procura dos bens e serviços culturais. Todavia, é provável que a resposta não tenha sido a idealizada, fruto da cidade já não ser “imune às grandes (e transnacionais) recomposições no domínio das sociabilidades e

⁴²¹ De acordo com João Teixeira Lopes, que se apoiou em números disponibilizados pela autarquia, na década de noventa o investimento cultural total na cidade do Porto tinha superado os 26 milhões de contos. Ver João Teixeira Lopes, *op. cit.*, 2000, p. 181.

⁴²² Fonte: INE, *Anuários Estatísticos da Região Norte de 1999 a 2003, capítulo da Cultura e Recreio*.

⁴²³ O autor George Ritzer, a este respeito, irá realizar uma interessante analogia entre um variado leque de fenómenos sociais – entre os quais o cultural – e o processo que designa por *McDonaldização da sociedade*. Segundo Ritzer, a lógica do *fast-food* teria atingido, de forma mais ou menos directa, várias dimensões da sociedade actual, impondo determinados princípios que ele identifica como sendo os de “efficiency”, “calculability”, “predictability” e “control”. A esfera do entretenimento (e a do cinema, em particular) não estaria imune a estes princípios, sendo visível a forma como aqueles quatro eixos se conjugam para que se crie uma estrutura tentacular, de abrangência globalizante. Ver George Ritzer, *The McDonaldization of Society*, U.S.A., New Century Edition, 2000.

do espaço público”⁴²⁴. Porque se por um lado permaneceu, inconfundível, o Porto “tradicional” e “ritualizado” (o Porto dos cafés e dos passeios na Foz, das “ruas sossegadas” e dos “hábitos domésticos fortemente sedimentados”), por outro, “as noites são longas e servem de suporte a múltiplos usos, simbologias, representações, papéis e actores”⁴²⁵. As coisas já não são como eram, o rosto da cidade mudou. E a prová-lo está um outro tipo de consumo cultural que tomou de assalto o quotidiano portuense: a “corrida” às grandes superfícies comerciais. Estes *não lugares*, antítese milenar do “lugar antropológico”, vivido, espaços esvaziados e fantasmagóricos⁴²⁶, passaram a exercer um forte apelo sobre a população, que neles vai absorvendo uma parte importante do seu tempo livre. As multidões apropriaram-se destes contextos, transformando-os em locais de consumo material, centros de lazer e mesmo de encontro social. No Porto, um pouco como por todo o país, os centros comerciais ganharam, entre outras coisas, o estatuto de locais privilegiados para uma ida ao cinema. Pela qualidade das infra-estruturas oferecidas ou apenas como pretexto para passar o tempo, estes locais passaram a integrar o roteiro dos portuenses que, de forma mais ou menos planeada, mais ou menos arquitectada, pretendiam assistir à exibição de um filme.

O cenário cultural da Invicta sofreu uma revolução durante o ano de 2001, com a distinção atribuída à cidade do Porto: ser Capital Europeia da Cultura. Durante o Porto 2001, a cidade foi objecto de uma considerável projecção cultural, ao receber artistas, companhias e produções de renome internacional, e ao ser capaz de investir em projectos de requalificação urbana, devido ao encaixe financeiro permitido pelo projecto. Com uma programação que contemplava eventos em áreas artísticas tão diversificadas como as artes de palco, as artes plásticas, a música, o cinema e a animação da cidade, o Porto 2001 serviu para agitar o universo cultural portuense, com índices de participação positivos, apreendidos pelo Inquérito aplicado pelo Observatório das Actividades Culturais ao longo do mega-evento⁴²⁷. Se as consequências a longo prazo na formação de novos públicos para a cultura ainda não são inteiramente inteligíveis, pelo menos, o Porto 2001 deixou um legado importante à cidade, em termos da renovação ou criação de raiz de equipamentos culturais, cujo exemplo mais paradigmático é o da Casa da Música, da autoria de Rem Koolhaas.

⁴²⁴ João Teixeira Lopes, *op. cit.*, 2000, p. 183.

⁴²⁵ *Idem, ibidem*, p. 184.

⁴²⁶ O “não-lugar” seria um espaço criador de uma “contratualidade solitária”, instigando ao individualismo, num mundo votado “à passagem, ao provisório, ao efémero”. Não estaria, porém, isento de uma apropriação real, uma vez que, ao não existir nunca sob uma “forma pura”, acabaria por não eliminar a possibilidade de “recomposição de alguns lugares e de reconstituição de relações”. Ver Marc Augé, *Não-lugares. Introdução a uma Antropologia da Sobremodernidade*, Lisboa, Bertrand, 1994, especialmente as pp. 100-101.

⁴²⁷ Vd. Rui Telmo Gomes, *art. cit.*, 2002.

Esta concisa contextualização assiste na tarefa de compreender por que motivos a cidade do Porto se orienta contemporaneamente – ainda que apenas em aparência ou sem que tal se reflecta na forma de capturar o cultural por parte dos seus públicos – pela lei da *diversidade*, instigando à pluralidade de opções. Convirá, agora, analisar com particular acuidade a posição do Fantasporto nessa realidade algo híbrida, porquanto presa entre tradicionalismos e rotinizações doméstico-receptivas, por um lado, e pulsões de mudança, apostas na multiplicidade e na inovação cultural, por outro.

2. O Fantas e o Porto – ecos do evento no estatuto da cidade

A cidade do Porto acolheu o Fantasporto com interesse desde o primeiro momento, acarinhando-o depois ao longo dos anos. Com a alteração do quadro cultural portuense, sobretudo na última década, não só no sentido do aumento da oferta, mas também da sua diversificação e qualificação, o conceito de um Festival de cinema de cariz inicialmente «alternativo», selectivo e segmentado, porém cada vez mais popular (e popularizado), foi ganhando pertinência. O Fantasporto passou a ser, claramente, uma marca distintiva da cidade.

A dimensão intermédia da cidade do Porto, que, apesar do lugar que ocupa no *ranking* das cidades portuguesas, não é comparável à das grandes capitais globalizadas, poderá ter sido um dos factores a contribuir para o sucesso do evento. Se nos reportarmos ao início dos anos 80, época em que nasceu o Festival, então, a escala da Invicta era ainda mais reduzida. Ao questionarmo-nos sobre as razões que terão possibilitado ao Fantasporto, evento cinematográfico que se propunha divulgar um género cinematográfico *underground*, com um fraco potencial de comercialização, a vingar no campo cultural portuense, parece justificado procurar a resposta numa das pistas indicadas por Helena Santos e Paula Abreu. Estas autoras sublinham que as cidades que acolhem os circuitos *alternativos* costumam encontrar-se assentes em “redes de comunicação e interconhecimento menos institucionalizadas e mais abertas à incorporação, revelação e divulgação de produções dificilmente susceptíveis de entrar pelo seu pé na rota das grandes galerias, dos grandes espaços de exposição e dos museus⁴²⁸”. O contexto cultural portuense, ao combinar traços de grande modernidade com lógicas de funcionamento, de produção e divulgação, que não obedecem ainda a esquemas contemporâneos globalizados, acelerados ou estandardizados, parece

⁴²⁸ Helena Santos e Paula Abreu, “Hierarquias, fronteiras e espaços: o(s) lugare(s) das produções intermédias” in Carlos Fortuna e Augusto Santos Silva (orgs.), *Projecto e Circunstância: Culturas Urbanas em Portugal*, Porto, Afrontamento, 2002, p. 232.

conservar a liberdade necessária para o nascimento (e para a afirmação) de modalidades de expressão alternativas.

A menor institucionalização das diferentes entidades da cidade, que se interrelacionam de uma forma mais fluida e ausente de entraves, aliada ao sucesso do Festival, leva a que agentes diversos, pertencentes a instâncias distintas, procurem “aparecer” lado a lado com o Fantasporto, ainda que apenas simbolicamente. Hoje em dia, tendo em conta o estatuto consagrado do Fantasporto, a associação ao Festival é, sobretudo, garante de visibilidade e de (re)conhecimento. Se atentarmos nas palavras de Mário Dorminsky, director do Festival, fica quase subentendido que o Porto é uma cidade rendida ao Fantas e que o certame pouco terá de investir na sedução da cidade. É suficiente, para tal, que o Fantasporto “empreste” a sua imagem por uns dias:

"P: E a relação com a cidade do Porto, por exemplo?

Mário Dorminsky: É forte, muito forte.

P: Acha que há uma identificação...

MD: Há, há, muito forte, a todos os níveis. Aliás, isso nota-se desde as empresas tipo STCP à Associação de Comerciantes do Porto. Que pedem-nos cartazes e querem bilhetes e querem não sei quê, para fazer acções nas lojas. Fazem concursos de montras, quer dizer... A relação com a cidade do Porto é total. Com a Associação Académica, com... Sei lá, pronto, tudo que tenha a ver um bocado... Tudo que tenha a ver com a cidade do Porto há uma relação directa, digamos, com o Festival. Muito forte, muito forte".

Mário Dorminsky: “[...] quase todos os bares existentes na cidade do Porto querem ser bares oficiais do Festival ou associados ao Festival. [...] Não somos nós que dirigimos nada, são os bares que nos propõem a ideia A, B ou C para desenvolver. Não é rigorosamente mais nada, por isso, aí, tem mais a ver com a ligação Fantasporto-Cidade que outra coisa qualquer”.

Claudino Ferreira considera fundamental o reequacionamento do "estatuto e da importância dos grandes eventos culturais de massas”, por acreditar que os mesmos interferem necessariamente na “organização da vida cultural, económica e política das sociedades contemporâneas e, muito especialmente, das suas cidades”⁴²⁹. Segundo o autor, a realização de *mega-eventos* (que incluem não só as Expos mundiais mas também outras realizações de grande dimensão e impacto mediático, como os grandes festivais internacionais de arte, cultura e lazer, os Jogos Olímpicos, os Campeonatos Mundiais de Futebol, etc.) tem servido, na história mais recente, para alimentar circuitos de acontecimentos à escala global, movimentando fluxos assinaláveis de turistas, capitais, tecnologias, informações e bens simbólicos. A capitalização de recursos

⁴²⁹ Claudino Ferreira, "Processos culturais e políticos de formatação de um mega-evento: Do movimento das exposições internacionais à Expo'98 de Lisboa", in Carlos Fortuna e Augusto Santos Silva (orgs.), *op. cit.*, 2002, p. 256

possibilitada pela organização de eventos culturais de grande impacto estimulou, assim, o apoio dos poderes públicos, institucionalizados, que compreenderam os ganhos que dessa forma poderiam obter. Por isso mesmo é que “a realização de eventos públicos é hoje um dos instrumentos fundamentais da organização da oferta cultural, lúdica e turística das cidades”, na medida em que possuem “um papel decisivo nas estratégias de gestão, planeamento e *marketing* urbano e nas práticas de representação política dos poderes oficiais e dos actores sociais que neles se envolvem individual ou colectivamente⁴³⁰”.

Sendo assim, impõe-se o reconhecimento da relevância estratégica deste tipo de acontecimentos. Já Maria de Lourdes dos Santos e António Firmino da Costa, a propósito da Expo '98, haviam sublinhado a importância dos mega-eventos – e de outros eventos excepcionais – para responder à procura crescente, num contexto globalizado, de espaços públicos imbuídos de uma aura de raridade (de uma “vivência de «ocasiões únicas» e de «experiências directas», bem como da possibilidade de se testemunhar que se «esteve lá»”), marcados pela efervescência colectiva e pela troca simbólica, num esquema de “interacção directa intensificada⁴³¹”. Com a expansão do Fantasporto, tornou-se evidente o valor instrumental que o evento passou a incorporar no programa sócio-político e económico local. Aliás, nem poderia ser de outra forma, na medida em que o sucesso comercial do evento, o seu carácter fortemente mediatizado, e, finalmente, a importância da celebração ritual e festiva, não só de uma forma artística em particular, mas também de valores, símbolos e representações da cidade, transformam-no num instrumento preferencial de acção política, cultural e económica. Em suma, o cada vez maior investimento nos mega-eventos “reflecte a importância crescente que a cultura, o lazer e o turismo têm vindo a assumir não só na reorganização económica e produtiva do espaço urbano, mas também na difusão das imagens que as cidades promovem de si mesmas⁴³²”.

No caso do Fantasporto, a própria dimensão intermédia da cidade Invicta facilita ainda o envolvimento, não só das instâncias institucionais, mas ainda da esfera civil. Além do mais, o Porto é reconhecidamente uma cidade “guerreira”, com a reputação de “cidade contestatária do centralismo de Lisboa”, pelo que a identidade dos portuenses é

⁴³⁰ Idem, *ibidem*, pp. 259-260.

⁴³¹ Maria de Lourdes Lima dos Santos e António Firmino da Costa (coord.), Rui Telmo Gomes, Vanda Lourenço, Teresa Duarte Martinho, José Soares Neves e Idalina Conde, *Impactos Culturais da Expo '98*, Lisboa, Observatório das Actividades Culturais, 1999, pp. 17-26.

⁴³² Claudino Ferreira, *art. cit.*, 2002, p. 285.

muito marcada pela história da cidade onde habitam, acentuando características bairristas, que incentivam à apropriação afectiva da cidade e dos seus símbolos⁴³³. E o Fantasporto é, já, um símbolo da cidade.

3. Evolução da filmografia do Fantas

Começando por ser uma Mostra de Cinema, passando a Festival temático e, daí, a celebração cinéfila assente no eclectismo, o Fantasporto não se pautou, apesar de tudo, por alterações excessivamente gritantes no seu esquema programático. Ainda assim, o olhar atento à programação de 23 anos de Festival⁴³⁴ permite observar inúmeras regularidades que espelham a evolução que marcou o evento ao longo dos anos, revelando alguns eixos de análise interessantes, sobretudo quando enquadrados no conjunto das políticas assumidas pela organização.

Antes de nos debruçarmos na análise da programação propriamente dita, devemos distinguir dois momentos determinantes para o Festival, que alteraram de forma basilar o cariz da programação do certame, em termos da sua amplitude e diversificação temática. Em 1982, o seu segundo ano de existência, o Festival criou uma secção com filmes a competição que rapidamente se converteu no momento alto de cada edição do certame, propulsor da mística de Festival e que, muito naturalmente, promoveu polémicas, angariou paixões (perpetuando na memória dos seguidores o nome dos grandes vencedores) ou deixou “amargos de boca” pelo injusto vencido. Esta secção, denominada de Secção Oficial de Cinema Fantástico (SOCF), incide, como o próprio nome indica, na exibição de películas com temáticas ditas “do fantástico”, isto é, filmes em que as explicações para os acontecimentos escapam aos cânones tradicionais, que ditam as normas reguladoras do nosso quotidiano. Dentro deste quadrante, inserem-se os *thrillers*, os filmes de terror (físico e psicológico), os filmes de ficção científica e demais sub-géneros, que acabarão por marcar de forma indelével a imagem do Festival. Foi neste período que se criou a ideia do Fantas como um Festival dedicado ao terror e, muito particularmente ao *gore*, sub-género do cinema de terror centrado na mutação

⁴³³ Carlos Fortuna e Paulo Peixoto, “A recriação e reprodução de representações no processo de transformação das paisagens urbanas de algumas cidades portuguesas” in Carlos Fortuna e Augusto Santos Silva (orgs.), *op. cit.*, 2002, pp. 32-25.

⁴³⁴ Para ser possível a análise da evolução da filmografia do Fantasporto, baseámo-nos na informação detalhada sobre os filmes exibidos nas várias edições do Festival, disponibilizada no livro “Fotobiografia: 20 Anos Fantasporto”, Porto, Cinema Novo, 2000 e, nos anos omissos, *online* em www.caleida.pt/fantasporto.

física ou genética do objecto do terror. Os filmes *gore* são por norma filmes de uma violência extrema, obras que exibem repetidamente “banhos de sangue” (*blood baths*) e outros espectáculos visuais sanguinolentos, com um poder de choque visceral, criando dessa forma (através de um processo de inversão das normas e do socialmente “correcto”) grande excitação entre os espectadores e desencadeando manifestações únicas de recepção durante a sua exibição, como veremos mais à frente. David Cronenberg, cineasta de culto do fantástico contemporâneo, com “Scanners”, em 1983, e George A. Romero, pai do “gore” e figura central da história do cinema fantástico, com “Monkey Shines – Atracção Diabólica”, em 1989, arrecadaram o Grande Prémio do Festival, chamando dessa forma a atenção para a possibilidade do cinema de terror poder ser igualmente (de acordo, como é óbvio, com os critérios necessariamente subjectivos do grupo de jurados reunidos em cada edição) “cinema de qualidade”.

O Fantas centrou-se, nos seus primeiros anos, numa secção competitiva capaz de atrair, não só, seguidores da temática, mas que acabou por formar um público para um género de cinema. Inspirando-se no forte período de convulsão social vivido nos anos 70 e no início dos anos 80, o cinema fantástico proliferou, assente no espírito de fuga da realidade e de construção de um universo paralelo ao vivido. Na década de 80, alcançada uma certa acalmia social e política, o cinema fantástico sofre uma quebra ao nível da produção. O alcance da maturidade criativa por parte de alguns dos nomes mais sonantes do universo fantástico, aliado às condições actuais das sociedades, que já não propiciam o aparecimento de um número tão significativo de novos realizadores nesta área, refrearam o ímpeto vivido nas décadas de 70 e 80, o que em última instância afectou a programação do Fantas. Com acrescidas dificuldades em criar uma secção de cinema fantástico composta por filmes de qualidade reconhecida, o Fantasporto viu-se obrigado a alargar o espectro da sua oferta cinematográfica e a incluir produções que já não se enquadravam concretamente na SOCF. Paralelamente, assistiu-se neste período a uma complexa crise ao nível dos cinemas nacionais que conduziu ao encerramento de inúmeras salas pelo país, e o Porto não constituiu uma excepção. Consequentemente, fruto da escassez de salas verificada, tornou-se de repente essencial (e desejável) oferecer aos públicos de cinema a oportunidade de assistirem a filmes arredados do circuito comercial. Assim, a inclusão da Secção Oficial da Semana dos Novos Realizadores (SOSR), em 1991, alargou, de forma assumida, o âmbito dos filmes em cartaz no Fantas, criando uma secção competitiva paralela à SOCF. Com esta nova iniciativa a organização pretendia dar espaço a realizadores ainda desconhecidos da

maioria do público, autores que tivessem concluído a sua primeira ou segunda obras. Numa fase inicial, até 1996, era possível os filmes estarem a concurso nas duas secções em simultâneo, sendo que só mais tarde surgiria uma secção competitiva totalmente autónoma.

Outro momento determinante é a migração do Festival, em 1998, do Auditório Nacional Carlos Alberto (ANCA) para o Teatro Municipal Rivoli. Esta mudança acarretou o acréscimo do número de espectadores, pela visibilidade que o Festival passou a adquirir, bem como o consequente alargamento do perfil de públicos que assistiam ao certame. Ambas as alterações vão ser determinantes para o rumo que o Festival assume desde esse momento, embora em diferentes dimensões: enquanto que a primeira vai ser mais sentida ao nível da programação, a segunda reformula o tipo de participação (e mesmo de participantes) do Festival.

Ao nos debruçarmos sobre a evolução da programação do Fantasporto, pareceu-nos conveniente começar por fazer uma análise à origem dos filmes que foram preenchendo os cartazes do Festival ao longo dos anos. Esta análise é, a nosso ver, pertinente, na medida em que espelha a abertura a novas cinematografias e a renovada influência de um mercado mais acessível, em custos, para a organização e, ao mesmo tempo, mais próximo dos públicos massificados do cinema.

O primeiro ano do Fantas não é tão relevante para a análise já que, ainda com o formato de Mostra de cinema, o certame exibiu filmes não necessariamente produzidos no ano anterior, assumindo-se antes como um panorama sobre o que se ia fazendo no cinema fantástico a nível mundial. A partir do momento em que o Festival integra uma secção competitiva, e até inícios dos anos 90, verifica-se uma forte presença de filmes Europeus a concurso. Entre 1982 e 1990, por exemplo, são exibidos 31 filmes oriundos de países do Leste Europeu. Jugoslávia, Roménia, Hungria, Checoslováquia e Polónia são os principais representantes de uma indústria cinematográfica responsável por 12% dos filmes exibidos neste período e que, desde então, quase desapareceu do cartaz do Fantasporto. Destino semelhante tiveram os filmes oriundos da União Soviética, de onde são originários 17 dos filmes exibidos no Festival entre 1981 e 1992. A queda do muro de Berlim e as cisões verificadas na União Soviética, Checoslováquia ou Jugoslávia limitaram a produção de cinema nestes países, assistindo-se ao decréscimo do fulgor de um cinema muito apreciado pela crítica e que chegou mesmo a fornecer o primeiro vencedor da SOCF ao Fantas (Krsto Papic, da Jugoslávia).

Mais difícil de explicar é a súbita menor participação do cinema francês, que se até 1992 representava cerca de 9% dos filmes a concurso, daí até 2003 exhibe unicamente mais 7 filmes nas secções de competição (4 na SOCF e 3 na SOSR). Durante a primeira década do Festival, a cinematografia francesa conquistou um Grande Prémio do Fantas, atribuído a Luc Besson, e fora distinguida por 2 vezes com o Prémio de Melhor Filme Para o Público: a primeira em 1984, por Jean-Claude Sussfel (no mesmo ano da vitória de Besson) e ainda em 1992, por Jean-Pierre Jeunet e Marc Caro, com um “Delicatessen” que viria a revelar-se um dos principais filmes de culto associados ao Fantas, largamente distinguido pela crítica e em vários festivais do género. Porém, apesar de a indústria de cinema francesa continuar a ser uma das mais proeminentes a nível europeu, os filmes daí provindos deixaram de marcar presença assídua no Fantasporto. Similarmente (e pese a menor escala), também a Alemanha, presente em todas as edições de 1981 a 1987 e por vezes com mais do que um filme, acabou por se tornar uma presença esporádica no Fantas.

No panorama do cinema Europeu, há ainda a destacar a relevância, no Fantas, das cinematografias provenientes de dois países – Espanha e Inglaterra – que se caracterizam por uma forte presença no Festival desde que este começou a dar os primeiros passos. A pujança do cinema Espanhol no certame é visível, uma vez que o país vizinho participou no Fantasporto com 49 filmes na SOCF – o que representa nada menos do que 8,5% do total de filmes exibidos no Festival em 23 anos. Com uma florescente indústria de cinema, que nos anos 90 ganhou o estatuto de terceira maior da Europa (apenas ultrapassada por britânicos e franceses), a aposta no cinema fantástico tem vindo a ser um importante investimento da vizinha Espanha. Além do mais, Espanha é o país de origem de dois dos mais proeminentes festivais de cinema fantástico da Europa, Sitges e San Sebastian, cujos modelos serviram de fonte de inspiração para o Fantasporto. Há ainda a referir a origem espanhola de actores e realizadores que, em início de carreira, tiveram aclamadas presenças no Festival do Porto, de que são exemplo Pedro Almodóvar, Alejandro Amenábar (chileno, mas com toda a carreira feita em Espanha) ou Jaime Balagueró. Estes autores apresentaram, no passado, filmes a concurso na SOCF do Fantas e, actualmente, gozam do estatuto de realizadores de culto e/ou de “importações” de Hollywood (relembrem-se “Os Outros”, com Nicole Kidman, ou “Mar Adentro”, ambos de Amenábar, este último recém galardoado com o Óscar de Melhor Filme Estrangeiro, na semelhança de “Tudo Sobre a Minha Mãe” de Almodóvar), o que acaba por firmar a indústria espanhola como

francamente apelativa, quer pela criatividade que imprime a algumas das suas obras, quer pelo investimento financeiro que lhe está associado. A produtora Filmax, por exemplo, que todos os anos marca presença no Fantasporto, tem investido consideravelmente na importação de cineastas e de actores americanos com vista aos mesmos participarem nos seus filmes, conferindo desse modo visibilidade às obras que produz e consagrando-as como imperdíveis no circuito do cinema do género. Stuart Gordon e Brian Yuzna, realizadores americanos de culto na área do fantástico, são exemplificativos das apostas da Filmax. Todavia, apesar da preponderância espanhola na SOCF⁴³⁵, tendência semelhante não se verifica na SOSR, onde apenas 5% dos filmes exibidos desde 1991 representam o país.

Da mesma forma, também o cinema britânico se assume como uma referência do Fantasporto, país de origem de 11,5% dos filmes exibidos na SOCF e de 15% dos que foram a concurso na SOSR, num número próximo da centena de filmes. Os filmes britânicos, para além da presença assídua no certame portuense, granjearam o respeito e arrecadaram prémios de críticos, júris e públicos, fazendo-se representar por obras de qualidade no Fantasporto, o que aliás ficou expresso nos 4 Grandes Prémios da SOCF⁴³⁶, 5 Grandes Prémios da SOSR⁴³⁷ (em 13 anos) e 4 Prémios do Público⁴³⁸ atribuídos a filmes britânicos nos 23 anos do Festival.

Numa última referência ao cinema europeu, resta analisar a presença do cinema português no Fantasporto. Assumida como uma das lacunas do Festival pela própria organização, que nunca foi capaz de se impor como canal de dinamização e de divulgação da cinematografia portuguesa, como era seu objectivo, acabamos por concluir que as produções nacionais são escassas e sem a projecção de outras produções internacionais. O filme português de 2003, “Os Homens Toupeira” de Edgar Pêra, foi exibido no Pequeno Auditório do Rivoli e não constou sequer do programa, tendo

⁴³⁵ Preponderância que rendeu 3 Grandes Prémios do Fantas: em 1986 “Fuego Eterno” de José Angel Rebolledo, em 2002 “Fausto 5.0” dos Fura del Baus e em 2003 “Intacto” de Juan Carlos Fresnadillo. Receberam ainda 2 Prémios do Público: em 1990 “La Luna Negra” de Imanol Uribe e em 1995 “La Madre Muerta” de Juanma Bajo Ulloa.

⁴³⁶ “A Companhia dos Lobos” de Neil Jordan em 1985; “Em Defesa da Nação” de David Drury em 1987; “Black Rainbow” de Mike Hodges em 1990 e “Pequenos Crimes Entre Amigos” de Danny Boyle em 1995.

⁴³⁷ “Rosencrantz and Guildenstern are Dead” de Tom Stoppard em 1991; “Madagascar Skin” de Chris Newby em 1996; “East Is East” de Damien O’Donnell em 2000; “Purely Belter” de Mak Herman em 2001 e “Bloody Sunday” de Paul Greengrass em 2002.

⁴³⁸ “Memórias de uma Sobrevivente” de David Gladwell em 1982; “Brittania Hospital” de Lindsay Anderson em 1983. “A Companhia dos Lobos” em 1985 foi o primeiro filme a ser galardoado com o Grande Prémio e com o Prémio do Público, o que viria a suceder novamente em 2002 com “Bloody Sunday”, feito só alcançado por mais 2 filmes ao longo da história do Festival: em 1994 com “Cronos” do mexicano Guillermo del Toro e em 1999 com “Cube” do canadiano Vincenzo Natali.

acabado por substituir a exibição de um filme previamente anunciado. O cinema português, apesar de protagonizar inúmeros ciclos ao longo dos anos, viu apenas 13 filmes em competição na SOCF e mais 8 na SOSR.

O final da década de 80 e o início da década de 90 assistiram ao crescimento exponencial dos filmes americanos a concurso no Fantasporto. Mais concretamente entre 1988 e 1995 (com o ano de 1992 a servir como atenuante, pois nesse ano em particular a participação das películas americanas foi menor), os filmes provenientes dos Estados Unidos da América, onde está sediada a maior indústria mundial de cinema (fantástico e não só) tiveram um papel determinante nas secções competitivas do Festival. Neste período foram exibidos 97 de um total de 152 filmes americanos que estiveram a concurso no Festival, em 23 anos de SOCF. Ou seja, 64% dos filmes americanos exibidos nesta secção, foram-no neste intervalo de 8 anos, em muito contribuindo para que 26% dos filmes exibidos em mais de duas décadas de SOCF tivessem vindo do outro lado do Atlântico. Esta percentagem é em tudo semelhante à dos filmes da mesma origem exibidos na SOSR, cuja larga representatividade anual se estendeu até 1998, abrandando um pouco após esse ano. Para melhor esclarecer os dados elencados, deve-se referir que, por exemplo, em 1988, primeiro ano da afirmação do cinema de Hollywood no Fantas, os filmes americanos representaram mais de 43% dos filmes a concurso na SOCF, número que chega aos 44% em 1990, com 22 filmes americanos exibidos num elevadíssimo número de 50 películas a concurso⁴³⁹. 1991, 1993 e 1995 são anos de destaque para o cinema dos EUA. Dos 31 filmes exibidos na SOCF em 1991, 17 (54,84%) são americanos, em 1993, num conjunto de 33 filmes em competição, são-no 16 (48,48%), enquanto que em 1995 são 13 (41,94%), entre 31 películas do “fantástico.” A forte presença americana, não se verificou apenas em quantidade, mas também em qualidade. Por várias vezes arrecadaram prémios de vulto no Fantasporto, principalmente nos anos em que marcaram maior presença. Do rol de vencedores fazem parte cineastas de créditos firmados à data da vitória como, por exemplo, um dos mentores do cinema “gore” George A. Romero, que se tornou um

⁴³⁹ Saliente-se que, neste ano, a organização incluiu na competição vários filmes inéditos em Portugal, embora nem todos recém-produzidos, da editora norte-americana “Troma”. Auto-considerada a editora com os piores filmes de sempre, é uma companhia que visa acima de tudo a diversão dos artistas e dos públicos, pelo que apostam em cinema do absurdo, de violência desmesurada e inusitada, sem grandes preocupações técnicas ou artísticas, bem ao estilo do espírito inicial do Fantas. Esta oportunidade foi aproveitada para conjugar a visita do guru da companhia, Lloyd Kaufman, perpetuando o espírito que transbordou dos primeiros anos de Festival. Ao mesmo tempo, rentabilizaram-se os direitos dos filmes garantidos nesse ano realizando-se, nos anos seguintes, inúmeras reposições e ciclos com as mesmas películas. Mas esta questão será abordada mais adiante.

nome central do cinema fantástico durante as décadas de 60 e 70, Phillipe Kaufmann, realizador consagrado com obras como “A Insustentável Leveza do Ser”, entre outras, ou ainda Nick Cassavetes, filho de John Cassavetes e com uma obra considerável. Outros ainda viram as suas obras iniciais premiadas no Fantas, mesmo antes do reconhecimento mundial. É o caso dos irmãos Coen que com a sua primeira obra “Blood Simple” venceram o Fantas, sendo actualmente um dos nomes de maior reconhecimento a emergir do cinema “underground” norte-americano para o mainstream; David Fincher, que com “Seven” conquistou o Fantas e o mundo, quando era ainda o quase desconhecido realizador de “Alien 3”, projectando-se posteriormente para películas aclamadas como “Fight Club” ou “Panic Room”; também os irmãos Wachowski, criadores de “Matrix”, venceram o Fantas com “Bound”, a sua primeira obra; por fim, resta ainda lembrar Michael Cuesta (um dos criadores da série televisiva de culto “Sete Palmos de Terra”) e que no ano da investigação conquistou o Grande Prémio da SOSR com a sua primeira obra no grande ecrã. No total, o pecúlio dos filmes americanos é de 5 Grandes Prémios da SOCF⁴⁴⁰, 6 Grandes Prémios da SOSR⁴⁴¹ (em 13 possíveis) e 3 Prémios do Público⁴⁴².

Não só a participação do cinema americano no Fantas evoluiu numa razão inversamente proporcional à do cinema europeu. Também o cinema asiático surgiu como um dos “substitutos” das cinematografias do Velho Continente no Festival do Porto. Com presenças anuais no Festival a partir de 1992, o Festival do Porto passou a apostar assiduamente em filmes oriundos de países que investem fortemente na área do fantástico, nomeadamente o Japão e a Coreia do Sul. Mas nem só no fantástico se denotou esta presença, uma vez que quer na SOSR, quer em ante-estreias, quer em filmes extra-competição, se foram multiplicando os filmes de origem asiática. Um cinema de parca expressão em Portugal, praticamente desconhecido e que raramente era alvo de distribuição comercial por parte das editoras no nosso país, acabou por se transformar numa grande oportunidade comercial para o Fantas. O movimento de culto preexistente em torno destas cinematografias acabou por se deslocar periodicamente para o local do Festival, acabando por se alastrar e garantir, desde logo, espectadores.

⁴⁴⁰ “Monkey Shines – Atracção Diabólica” de George A. Romero em 1989, “Henry – Retrato de um Serial Killer” de John McNaughton em 1991, “Seven – 7 Pecados Mortais” de David Fincher em 1996, “Bound – Sem Limites” dos irmãos Wachowski em 1997 e “Retroactive” de Louis Mournau em 1998.

⁴⁴¹ “5” de Tom Kalin em 1993, “Bodies, Rest and Motion” de Michael Steinberg em 1994, “5” de Lodge Kerrigan em 1995, “Soltem as Estrelas” de Nick Cassavetes em 1997, “Felicidade” de Todd Solondz em 1999 e “L.I.E.” de Michael Cuesta em 2003.

⁴⁴² “Blood Simple – Sangue Por Sangue” dos irmãos Coen em 1986, “Cujo” de Lewis Teague em 1987 e “Quills” de Phillipe Kaufmann em 2001.

De tal forma que, em 1998 e 1999, houve mesmo uma pequena secção competitiva denominada Fantásia⁴⁴³, que visava, como o próprio nome indica, premiar os filmes fantásticos de origem asiática, dividindo-se numa secção para filmes de imagem real e numa outra para filmes de animação. Sendo este mais um elemento da imagem de marca e do fenómeno de culto, os filmes fantásticos de animação asiáticos (Manga e Animè) foram também já alvo de ciclos retrospectivos no Festival⁴⁴⁴.

Outra das “apostas” do Festival Internacional de Cinema do Porto é o cinema da Oceânia. Desde o início dos anos 90, tornou-se frequente a exibição de cinema australiano e neozelandês. Este último tornou-se mesmo uma das “descobertas” (ou apostas bem sucedidas) da organização do Festival. O cinema da Oceânia seguiu um trajecto muito semelhante ao cinema asiático no Fantásia, com a diferença de que esta era uma cinematografia ainda menos explorada e desconhecida para o público português⁴⁴⁵. Os filmes da Oceânia acabaram por conquistar o seu culto directamente no Festival após a exibição de alguns representantes de luxo do cinema dos antípodas, que criaram a oportunidade à organização de mostrar em Portugal um cinema muito pouco explorado, sem distribuição comercial e com qualidade. Cometeram a proeza de revelar ao público do Fantásia Peter Jackson, actual referência de culto do Festival, quando não se supunha que este neozelandês viria a ser um dos mais conceituados cineastas da actualidade, após a adaptação para o cinema da saga de Tolkien, “Lord of the Rings”. Os cinco primeiros filmes de Jackson estiveram, todos eles, a concurso no Festival do Porto⁴⁴⁶, estando a distribuição dos três primeiros em Portugal a cargo da própria Cinema Novo. Mas nem só em Jackson reside o sucesso do cinema da Oceânia, pois também Harry Sinclair, um outro realizador neozelandês, deixou a sua marca no Festival, com três filmes que conquistaram o público e o Festival. Sinclair destacou-se ao ser premiado com os três filmes que trouxe ao Fantásia⁴⁴⁷, estando a Cinema Novo igualmente encarregue da distribuição destas películas em Portugal. O cinema da

⁴⁴³ A origem do nome desta secção competitiva pode ter origem no maior Festival de cinema de género que decorre anualmente na América do Norte, mais concretamente no Canadá, em Montreal.

⁴⁴⁴ Apesar da forte presença nos últimos anos, os filmes asiáticos apenas por uma vez arrecadaram o Grande Prémio da SOCF. Foi em 1988 com “A Chinese Ghost Story” de Chin Siu Tung de Hong Kong.

⁴⁴⁵ Excepção feita aos autores mais divulgados, como George Miller ou Peter Weir.

⁴⁴⁶ Jackson arrecadou o Grande Prémio da SOCF em 1993 com “Braindead – Morte Cerebral” e o Prémio do Público em 1997 com “Forgotten Silver”.

⁴⁴⁷ Prémio do Público para “Topless Women Talk About their Lives” em 1998 e para “Toy Love” em 2003 e Prémio da Crítica para “Amor e Vacas” em 2001.

Oceânia⁴⁴⁸ tornou-se um ícone do Festival, mobilizando fãs e consagrando o Fantas por ter dado a descobrir esta cinematografia ao seu público.

Quer o cinema asiático, quer o cinema da Oceânia exibidos, foram integralmente eleitos pela Cinema Novo para o seu catálogo de VHS e DVD, mas também pelas salas nacionais, que escolheram distribuir alguns destes filmes. A organização conseguiu desta forma conquistar um nicho de mercado que permanecia inexplorado em Portugal. Ainda assim, a aposta mostra-se limitada, pois não tem havido um grande investimento na renovação do catálogo, existindo sim, e após uma curta passagem, na sua maioria, pelas salas de cinema, um investimento na distribuição de alguns dos mais emblemáticos filmes do Fantas, numa primeira fase em VHS e, mais recentemente, em formato DVD ou até mesmo para transmissão televisiva. Filmes como “Massacre no Texas” de Tobe Hooper, “Audition” de Takashi Miike, “Braindead” de Peter Jackson ou “Tuvalu” de Veit Helmer ou o extenso catálogo da Troma de Lodge Kerrigan, vão sendo as mais fortes apostas da Cinema Novo nos seus catálogos de venda directa. No ano da investigação, seguindo a tendência dos últimos anos, a Cinema Novo levou dois filmes que estiveram a concurso com relativo sucesso até ao circuito comercial. “2009” de Lee Si-Myung da Coreia do Sul e “Toy Love” de Harry Sinclair, Nova Zelândia, corroboram a ideia da forte aposta em cinematografias pouco exploradas entre nós. Permanece, no entanto, a ideia de que o investimento da Cinema Novo na distribuição comercial pecará por escassa, uma vez que ficam por levar às salas filmes que granjearam a reputação de películas de qualidade, aquando da sua passagem pelo Festival. Porém, e fruto da necessidade de se estabelecerem acordos com grandes distribuidoras multinacionais, em virtude do rumo que o Festival tomou nos últimos anos, não podem ser imputadas responsabilidades directas à inépcia da empresa, mas antes às vicissitudes do crescimento do certame. Apesar da progressiva incursão pelo cinema industrializado, a organização, baseando-se no catálogo detido pela Cinema Novo, acaba por apostar em, ano após ano, perpetuar um pouco o espírito do Festival, incluindo com assiduidade os filmes mais marcantes que compõem esse mesmo catálogo, quer na selecção de filmes em exibição no pré-Fantas, quer nos ciclos temáticos que integram a restante programação do Festival.

⁴⁴⁸ Que se destacou ainda em 2000 ao conquistar um Grande Prémio da SOCF com “Siam Sunset” de John Polson (Austrália) e em 1989 ao arrecadar o Prémio do Público com “O Navegador” de Vincent Ward (Nova Zelândia).

Os ciclos de cinema exibidos ano após ano no Fantasporto são de difícil avaliação, não só pela diversidade, mas sobretudo pela decisão em se mostrarem repetidamente obras que foram sendo comercialmente adquiridas. Ou seja, uma análise mais atenta permite perceber a rentabilização de alguns dos ciclos exibidos em anos subsequentes. E se, por um lado, é possível apontar ciclos extremamente originais idealizados pela organização do Festival, por outro, vislumbramos vários exemplos de (re)aproveitamento de temas/ conceitos formulados em anos anteriores, com a repetição dos mesmos formatos em anos seguintes. Verificou-se ainda o aproveitamento de muitas das películas, com a mera alteração do conceito dos ciclos. Através dos ciclos exibidos, a organização do Festival pretende proporcionar aos espectadores a oportunidade de travarem conhecimento com a cinematografia de um dado artista, com uma corrente cinematográfica específica, ou, por exemplo, com o que se vai fazendo em termos de cinema em certos países. Pretende, assim, alargar o espectro da programação e estender o leque dos filmes em exibição, apelando se possível a outro tipo de participantes.

Perante a impossibilidade de enveredar por uma caracterização mais exaustiva dos ciclos que têm vindo a ser apresentados no Festival ao longo dos anos, ilustremos antes a diversidade temática destes momentos cinemáticos do Fantasporto. Grande parte dos ciclos integram-se no domínio – abrangente – do “Cinema Fantástico”, nas suas mais vastas ramificações, muito embora a organização desde cedo tenha procurado alargar o espectro das suas mostras. Esforçando-se por seguir a máxima orientadora de mostrar cinema diversificado e proveniente de todas as regiões do globo, o Fantas conseguiu, não poucas vezes, alcançar patamares de inegável qualidade e proporcionar ao seu público o acesso a cinematografias até então só conhecidas por uma elite, ou, por outro lado, diversificar de tal forma o seu cartaz, que conseguisse proporcionar a um público pouco experimentado, o visionamento de um determinado tipo de cinema. Como exemplos, podemos tomar o ciclo dedicado ao Cinema Fantástico Belga em 1982, o ciclo de Jean Cocteau em 1984, os ciclos André Delveaux e Andrzej Zulawski em 1988, o ciclo Walt Disney em 1990, o cancelado (por motivos contratuais), mas curioso ciclo Russ Meyer em 1991, os ciclos John Waters e Andy Warhol em 1993, o ciclo do centenário do cinema francês em 1995, o ciclo do centenário do nascimento de Alfred Hitchcock em 1999 ou a homenagem a Julien Temple em 2002.

Se é verdade que este capítulo da programação do Festival está repleto de escolhas exemplares, do ponto de vista da sensibilização dos públicos para novas

cinematografias, é também aqui que se detectam outros tipos de estratégias. Como já referimos, e apesar de momentos plenos de interesse, o Festival nem sempre primou pelo risco criativo na programação, pelo que são inúmeros os exemplos de repetições nos ciclos ou até de ciclos que dão origem a outros ciclos, numa não disfarçada estratégia de poupança na aquisição de cópias para exibição, ou de fazer render as opções comercialmente mais rentáveis. Desta forma, o Fantas incorre no risco de – naquele que poderia ser (e é, ainda assim) um ponto de consagração do Festival e de aposta na formação dos seus públicos – reverter a situação, ao saturar o público mais fiel. Assim, as exhibições de filmes de forma repetida, por vezes levadas até à exaustão, acabam por se converter num motivo de desacreditação por parte dos espectadores mais frequentes.

Tornemos, pois, mais clara a justificação desta teoria através da demonstração prática de alguns exemplos, que se querem meramente demonstrativos, uma vez que nos poderíamos alongar por uma exaustiva lista de exemplos com que fomos tropeçando ao longo da análise das programações anuais do Festival, prejudicadas, ainda, pela escassez de dados relativos às edições de 1981 a 1999 e de 2002.

Desde logo, vislumbrou-se uma certa propensão da organização do Festival para reciclar ciclos, inspirando-se para tal em ciclos de anos anteriores. À partida, esta opção pode ser um meio de rentabilizar a licença de exibição de um filme (normalmente adquirida por mais de um ano), simplificando o acto de programar e assegurando a ocupação das salas, ao se proporcionarem opções cinematográficas de qualidade ao espectador menos frequente. Mas exemplifiquemos com alguns casos concretos. Dois dos três filmes de Fritz Lang (autor com uma obra vastíssima) exibidos no ciclo dedicado ao Expressionismo Alemão em 1982, viriam a integrar o ciclo homónimo do realizador, exibido em 1986. Uma situação similar surge quando, em 1983, a homenagem ao cineasta espanhol Jorge Grau é feita com a exibição de um filme que integrara, no ano anterior, o ciclo dedicado ao Cinema fantástico Espanhol. Em 1982 e 1985 foram realizadas homenagens ao Mestre Italiano do Horror Dario Argento. Em cada uma das homenagens exibiram-se duas películas, sendo que uma delas se repetia em ambas. E os mesmos três filmes foram ainda exibidos no ciclo dedicado aos Mestres do Cinema Italiano de Terror, em 1998. Um último exemplo de ciclos que alimentaram outros ciclos leva-nos ao Fantasporto de 1997, onde foi exibida uma mostra da cinematografia de Leni Riefenstahl, cineasta que ficou indelevelmente ligada ao regime Nazi. Neste caso, o pormenor que devemos reter é que no ano anterior já tinha sido

dedicada parte de um ciclo sobre o Cinema Alemão, ao Cinema Nazi, onde foram exibidas películas da referida realizadora.

Outra das tendências a apontar no capítulo da programação dos ciclos do Festival, centra-se na repetição pura e simples de ciclos em anos diferentes, mais ou menos distanciados no tempo. Exemplifiquemos com o ciclo que em 2001 exibiu “Les Vampires” do autor clássico francês Louis Feuillade, ciclo esse, que já havia sido exibido em 1982. Um caso semelhante surge no biénio 1993/94 e leva-nos a crer que existiu um investimento da organização no espólio da produtora Hammer, reconhecida pelas suas obras de horror, que integram já a história do cinema. Esta crença é explicada pelo facto de, a partir de um primeiro ciclo apresentado em 1993, dedicado à personagem do Conde Drácula e composto por treze películas, oito delas fazerem parte do ciclo dedicado à Hammer e patenteado em 1994. Neste mesmo ano, decorreu ainda uma outra apresentação, desta feita dedicada à personagem de “Frankenstein” e também composta por vários filmes da Hammer. Por fim, a estratégia de repetição de uma mesma fórmula ou de títulos exibidos recentemente, está bem presente no caso dos dois ciclos dedicados ao escritor Stephen King e exibidos em 1988 e 2003. Em 2003, foram exibidas sete obras e, se uma delas era referente a uma série de televisão em estreia no Fantas, três já transitavam da mostra de 1988, duas do ciclo dedicado a George A. Romero em 1994 e a última do ciclo Filmes Fantásticos da Temporada de 1996, também de Romero.

Os Monty Python foram alvo de três ciclos no Fantasporto (1992, 1997 e 2002) e a organização optou por, no ciclo composto por quinze películas em 1997 (faltam-nos os dados precisos quanto aos filmes exibidos em 2002), repetir treze das catorze obras mostradas em 1992. Uma tal opção leva-nos, naturalmente, a questionar sobre a pertinência em programar uma retrospectiva em tudo semelhante à exibida cinco anos antes. Refiramos ainda o caso do cineasta espanhol Luís Buñuel, nome sonante nos meandros da Sétima arte e a quem o Fantas dedicou três ciclos (1986, 1992 e 2000). Se neste exemplo em particular não se assistiu a uma exaustiva repetição de filmes, resta ponderar novamente a relevância em dedicar três ciclos ao mesmo autor, sobretudo quando, a juntar aos três ciclos, há ainda um outro exibido em 1990, que se debruçou sobre Cinema e Surrealismo, e no qual 75% dos filmes patenteados eram da autoria de Buñuel.

Uma última apreciação à questão dos ciclos temáticos leva-nos a reflectir sobre um aspecto, já brevemente afluído, de índole meramente comercial e consagratória

para o Fantas: a contínua aposta nos filmes de culto do Festival (principalmente naqueles que fazem parte do seu catálogo de distribuição) e nas obras dos grandes realizadores que o Fantas ajudou a consagrar ainda se encontravam em início de carreira. Esta opção estratégica ajuda a perpetuar o espírito do Fantasporto e reafirma a grandeza do Festival perante novos membros, sendo esse o motivo que, muito provavelmente, justifica a sua presença constante no discurso da organização. Ilustremos com dois exemplos.

O primeiro é o de Neil Jordan, realizador irlandês responsável por êxitos de crítica e de bilheteira como “Mona Lisa” ou “The Crying Game”, e que venceu o Fantas em 1985, em início de carreira, com a obra “A Companhia dos Lobos”. O Festival, numa plausível tentativa de beneficiar do sucesso que Neil Jordan alcançou desde então, fez rodar insistentemente o filme que lhe valeu o Grande Prémio da SOCF. Assim, “A Companhia dos Lobos” foi novamente apresentada ao público numa Secção Especial em 1987, no ciclo designado “Cinema Europeu Imaginário”, em 1989, na retrospectiva dos 10 anos de Fantasporto, em 1990, no ciclo sobre Cinema Fantástico Britânico, em 1994 e no ciclo “Visões Fantásticas”, em 1998.

No entanto, a cinematografia de Peter Jackson é provavelmente o exemplo mais flagrante de aproveitamento mercantil, até porque o êxito fulgurante (e mundialmente massificado) do autor em tempos recentes, associado ao facto de três dos seus filmes fazerem parte do catálogo da Cinema Novo, tornam esta estratégia mais simples e, desde logo, apetecível. Tendo vencido a SOCF em 1993 e o prémio do Público em 1997, o reconhecimento antecipado do valor do cinema de Peter Jackson constituiu a apoteose, em termos de consagração, dos programadores do Festival do Porto. Desde então, são vários os exemplos de como foi comercialmente explorada, de forma persistente, a obra do neozelandês. Senão vejamos: os filmes de Jackson marcaram presença em duas retrospectivas em 1998 (“Visões Fantásticas” e “Perspectivas do Cinema”), com “Braindead”; em 2000, na “Maratona Noite de Gritos” (com “Braindead”) e na retrospectiva “20 anos de Fantas”, com “Bad Taste” (exibido por três vezes), “Meet the Feebles” (exibido por duas vezes) e novamente com “Braindead”, que foi exibido por sete vezes nesta edição, duas delas em sessões consecutivas (opção que coincidiu com o ano mais fraco do Festival, no que concerne ao número de filmes a concurso na SOCF – dezasseis). Em 2001, integrou a mostra de “Filmes de Culto do Fantas” com “Bad Taste” e “Braindead”, este último exibido por quatro vezes. Em 2002 foi-lhe dedicada uma retrospectiva, que incluiu toda a obra de Jackson anterior à trilogia

de “O Senhor dos Anéis”: “Bad Taste”, “Braindead”, “Meet the Feebles”, “Forgotten Silver” e “Heavenly Creatures”. Em 2003, ano da pesquisa, a organização organizou três maratonas dedicadas ao autor, duas a meio do Festival (uma das quais composta por cinco sessões, onde se repetiram duas das obras exibidas) e a outra a encerrar o certame. Em todas, constavam os filmes “Bad Taste”, “Braindead” e “Meet the Feebles”.

Das principais secções programáticas do Fantasporto falta apenas referir a mais recente, que é também a que melhor dá conta das preocupações comerciais da organização e da sua tentativa de aproximação a um público mais vasto, generalista. Referimo-nos à secção *Première & Panorama*. A secção *Panorama Filmes do Mundo* surgiu em 1994 e foi sendo exibida de forma intermitente, visando proporcionar aos espectadores a oportunidade de assistir a filmes de qualidade extra-concurso. Nos primeiros anos (até 1998, sensivelmente), a escolha recaiu várias vezes sobre filmes que já tinham sido exibidos comercialmente em Portugal, procurando o Fantasporto lucrar da eventual aura de exclusividade intrínseca às obras, das boas críticas ou do escasso tempo em exibição, para atrair público ao Festival. Após 1998, a secção *Panorama Filmes do Mundo* passou a seleccionar filmes que não haviam sido exibidos nas salas portuguesas. Embora não fossem antestreias ou sequer, em alguns casos, filmes produzidos no ano do Festival, com esta secção o Fantasporto alcançou por fim o tão almejado objectivo de mostrar filmes que a quase totalidade dos participantes não tinha oportunidade de ver noutras circunstâncias. A novidade conseguiu ainda despertar o interesse redobrado dos afeccionados do Festival, para os quais, em grande parte dos casos, não importa se o filme a que vão assistir está ou não a concurso, desde que lhes garanta o prazer de conhecer um trabalho cinematográfico inovador.

Esta acaba por ser uma das grandes vantagens associadas à passagem do Festival para o Teatro Rivoli, já que a mudança marca também a dispersão do certame por demais salas da cidade, o que permitiu à organização libertar o núcleo do Festival para os eventos mais marcantes de cada edição. É já no Rivoli, e logo em 1998, que a secção *Première* surge (para posteriormente ser associada à secção *Panorama*, no programa do Festival), com o objectivo, como o próprio nome indica, de garantir ao Fantasporto as honras de exibição de antestreias nacionais, europeias ou mesmo mundiais. Com a devida pompa e circunstância, facilitadas pelo novo espaço, criaram-se as Galas Oficiais de Abertura e de Encerramento do Fantasporto, onde por norma são exibidas as mais importantes estreias da edição (excepção feita para alguns momentos raros onde, a par da estreia, o espectador tem ainda a oportunidade de partilhar a sala com o realizador ou

com um dos actores do filme, convidados especiais). Assumida desde o início como uma das ambições da organização, a secção *Première & Panorama* aponta o *Fantasporto* na direcção dos grandes festivais europeus, como Cannes, Veneza ou Berlim, capazes de concentrar, durante breves intervalos de tempo, as atenções do universo cinematográfico, tudo graças a secções análogas, onde, para além da exibição de verdadeiras pérolas da Sétima arte, obras ansiadas pelo público (em estilo de consagração/ reconhecimento a priori), arrastam consigo os restantes elementos constitutivos da indústria cinematográfica – as grandes estrelas, o impacto mediático, o momento de celebração. Numa escala micro, naturalmente, é também um pouco esta a sinergia que a organização do *Fantas* almeja, o que é constantemente reafirmado pelo discurso da organização, incansável em fazer notar o papel de destaque do certame na descoberta de obras fílmicas de relevo. Para além disso, o discurso oficial parece ser bem sucedido no intento de transmitir esta noção para o público, que a reproduz, salientando vezes sem conta o prazer que sente em assistir filmes em primeira mão (o que é, aliás, visível pela grande afluência de público nas sessões de estreia).

Ainda assim, há uma facção do público que é mais céptica em relação às antestreias, em parte por considerar que esta lógica mainstream descaracteriza o evento, mas também porque os planos de mostrar uma determinada película, em primeira-mão, à Europa ou ao Mundo, nem sempre resultam. Destaquemos então as três principais *premières* do ano em que decorreu a investigação. No primeiro dia do Festival é exibido “28 Days Later” do outrora vencedor do *Fantas*, Danny Boyle, que marcou presença no evento; na Gala Oficial de Abertura é mostrado “Adaptation”, de Spike Jonze (realizador bastante aclamado após a sua obra “Being John Malkovich”), filme que se acreditava ser um potencial candidato aos Óscares, o que aliás se confirmaria, acabando por arrecadar o Óscar de Melhor Actor Secundário, por Chris Cooper, e o de Melhor Argumento Original, por Charlie Kaufman; estreou ainda “Solaris” de Steven Soderbergh, remake do clássico do russo Andrei Tarkovsky, com George Clooney. Muito embora a qualidade das escolhas não tivesse sido propriamente questionada, do ponto de vista cinéfilo, e não obstante a adesão por parte do público, a exibição destes filmes foi alvo de críticas. E porquê? Porque “Solaris” estreou poucos dias depois, nas salas nacionais, enquanto que os outros dois filmes viriam a estrear cerca de uma semana após o término do Festival. Ou seja, estas opções da organização acabaram por defraudar alguns dos espectadores, sobretudo os afeccionados mais informados e exigentes. Apesar do discurso oficial, orgulhoso, esta secção, que se pretendia um dos

elementos distintivos – e raros – do Festival, acabou por se transformar, em última análise, num episódio questionável da programação, por não ser suficientemente claro, para uma parte do público, o motivo pelo qual estariam a assistir a um filme no Fantasporto que poderiam ver nas salas tradicionais, apenas alguns dias depois. Então, pergunta-se: se não é pela valorização de uma lógica que busca a comercialização, a massificação e internacionalização do evento – objectivos que a organização vai dissimulando, mais ou menos subtilmente – porque não optar por momentos de formação de públicos através da exibição de películas menos sonantes? Mais à frente, analisaremos o discurso dos responsáveis sobre esta questão.

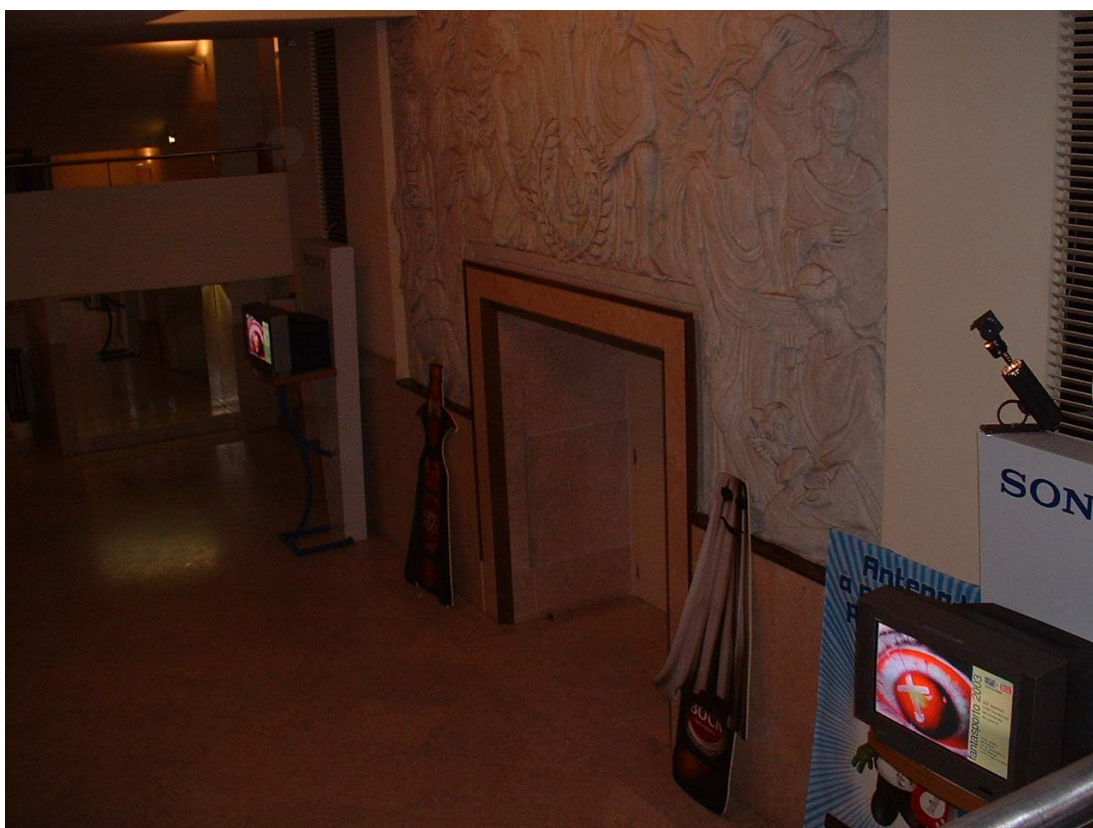
4. Ritmos / cadências do Festival – a 23ª edição

Enquanto nos dirigíamos para o Rivoli no primeiro dia do Festival, revendo em pensamento as ferramentas de trabalho disponíveis para a tarefa que se estava prestes a empreender, estávamos já certos de que, em especial nos primeiros dias, o diário de campo seria uma companhia inestimável. E assim foi. Nele ficaram inscritas algumas das mais relevantes impressões que nos viriam a permitir decompor o Fantasporto – na sua qualidade de *feira* do cinema da cidade do Porto – em momentos distintos. Momentos, esses, que apesar de fluírem num *continuum*, se encontram simbolicamente separados por episódios de celebração singulares. Se fizermos o paralelo com o estudo dos *rituais* na disciplina antropológica, verificamos que, em antropologia, o *rito*⁴⁴⁹ costuma ser referido como apresentando uma cadência dominante: constituído por um pré-ritual, um início e um fim. Tais momentos caracterizam-se-iam por terem um carácter marcante, distintivo, culminando com a grandeza do encerramento. Do mesmo modo, também no Fantasporto puderam ser detectadas oscilações e demarcações específicas, que se fizeram sentir nos momentos de passagem do pré-Fantas para o Fantas propriamente dito (a competição) e, deste, para o pós- Fantas.

⁴⁴⁹ Em antropologia, o “rito” é uma sucessão de palavras, gestos e actos que, realizados repetidamente, compõem uma cerimónia. É um conjunto de actividades organizadas, no qual as pessoas se expressam por meio de gestos, símbolos, linguagem e comportamentos, transmitindo um sentido coerente ao ritual. Normalmente, o rito encontra-se associado a cerimónias de cariz religioso.

4.1. O pré-Fantas

O *pré-Fantas* funciona como uma espécie de preparação para o que está para vir, exibindo retrospectivas onde constam os "filmes de culto" do Fantas (na maior parte dos casos, já sobejamente conhecidos pelos frequentadores habituais do evento), e antestreias, todas elas películas que não estão a concurso. Nesta 23ª edição, o Festival encurtou para duas semanas a sua duração normal, que habitualmente consiste em três semanas, estratégia encontrada pela direcção para gerir os obstáculos colocados pelos cortes orçamentais de que foram alvo. Os primeiros dias estiveram marcados por alguma inércia, pontuada aqui e ali por momentos de maior afluência de espectadores, que invariavelmente aconteciam nas sessões da noite. Durante as tardes, o Rivoli assemelhou-se, muitas vezes, a um palco fantasma, que não fazia sequer adivinhar a agitação dos dias seguintes.



Porém, o marasmo que por vezes se vivia no Rivoli não pareceu perturbar ninguém. Ora atentemos no seguinte registo do diário de campo:

Se pensarmos na terminologia que é utilizada para designar esta fase do Festival – o pré-Fantas, ou seja, o período não competitivo – percebemos que, de facto, olhando à nossa volta, tal denominação faz todo o sentido. O estado ainda embrionário desta edição nota-se na montagem de alguns espaços – que não está concluída –, na forma atarefada como elementos da organização e do *staff* se movimentam pelo Rivoli, vociferando ordens ou tomando decisões. Percebe-se que o Fantas "a sério" ainda não começou, está para vir. E já ouvi isso mesmo da boca do Director, Mário Dorminsky, de um locutor da Antena 3, de elementos da Cinema Novo, de elementos do público. O Fantas "a sério" vai ser não apenas o momento em que a programação será mais "forte" (é este o termo utilizado, e sexta-feira, dia 21, marcará a transição), mas também o momento em que se conta com uma maior afluência de público e um maior impacto mediático: o *espectáculo*, propriamente dito.

A quietude que caracterizou os primeiros dias do Fantasporto acabou por ser vantajosa, na medida em que propiciou a convivência com alguns dos elementos do público que entretanto iam comparecendo no Rivoli. Este período de tempo, aliás, revelou-se particularmente profícuo no estabelecimento de contactos e na criação de laços que viriam a ser fundamentais para a integração no terreno em análise. Com o contributo das conversas que entrementes se foram estabelecendo com participantes do Festival, foi possível concluir que o pré-Fantas, pelas suas características, deve ser encarado como a etapa preliminar do momento ritual propriamente dito. Para além de não estimular tanto à participação quotidiana, o Fantasporto pré-competição enforma as expectativas do público em relação à oferta cinematográfica destes primeiros dias, tornando-as menos exigentes.

“A primeira semana é sempre um bocadinho mais chocha, os filmes são às dez horas. Para a semana, estou a pretender vir todos os dias”.

O período inicial da 23ª edição foi vivido num crescendo. O Rivoli ia assumindo gradualmente a aparência de palco principal do Fantasporto, não só com as alterações que foram sendo introduzidas ao nível das infra-estruturas, mas também com a progressiva ocupação do espaço pelos frequentadores habituais. Entre estes, os reencontros sucediam-se num ambiente de grande familiaridade, após o que todos entravam num compasso de espera pelo arranque oficial da competição. No diário de campo, ficou ilustrada, da seguinte forma, a contagem decrescente:

É o quarto dia do Fantasporto e as tardes continuam a ser pacatas, sem a presença de quase ninguém a não ser das pessoas que entram (e logo saem) das duas sessões da tarde, e dos *habitués* no terceiro piso. Continuam a encontrar-se, ali, os mesmos, sempre os mesmos. Cumprimentam-se, vão-se sentando nesta ou naquela mesa, bebem umas cervejas e conversam. Ou não conversam, desenham, lêem. Parecem aguardar o dia de amanhã, quando acontece a abertura oficial do Fantasporto. Até agora foi "a brincar", dizem. Programação "a brincar",

afluência "a brincar"... Pelo menos, para os que se vão instalando no terceiro piso. Daí ser frequente ouvir-se que só na sexta-feira começa a valer. É para sexta-feira que se aguarda a comparência de *habitués* que só vêm nessa altura ou que, por força das circunstâncias, só podem vir nessa altura. Toda a gente aguarda por amanhã. Amanhã é que é "a sério"...

4.2. O Fantas

Quando por fim chega o momento em que se celebra a abertura oficial do Fantasporto, assistiu-se a uma drástica metamorfose ao nível do contexto observado. O cenário era festivo e congregava uma multidão de personagens, naquele que foi o primeiro episódio de efervescência colectiva⁴⁵⁰ desde o início do certame. Para além da afluência massiva de público, eram vários os indícios que apontavam para a excepcionalidade da ocasião: a maior formalidade na apresentação em cena (o vestuário, a etiqueta), a presença de altos dignitários da política nacional, assim como a cobertura efectuada por alguns dos mais prestigiados órgãos de comunicação social do país.



O ambiente vivido neste dia era especial, pressentia-se na atmosfera uma exaltação dificilmente traduzível para palavras, uma espécie de tensão festiva que

⁴⁵⁰ O termo é de Émile Durkheim, que o formulou na tentativa de nomear contextos peculiares, de interacção muito intensa, geralmente associados a celebrações de carácter religioso e que criam as condições ideais à ocorrência de fenómenos que transcendem a lógica individual. Vd. Émile Durkheim, *Les formes élémentaires de la vie religieuse*, Paris, Éditions Livre de Poche, 1991 (1912).

normalmente antecede os grandes acontecimentos. Para uma melhor noção, consideremos o seguinte relato do diário de campo:

Lá fora nota-se que o dia de hoje é diferente dos anteriores. O carro de exteriores da SIC ocupa metade do caminho de acesso à entrada do Rivoli. Em frente, os carros de reportagem da NTV, SIC, TSF e RDP. A confusão, à entrada, é tremenda. Muitas pessoas, algumas centenas, aguardam pelo início do filme. Por todo o átrio vão-se aglomerando grupinhos de indivíduos, serpenteando por entre o (quase) batalhão de jornalistas aqui presentes para cobrir a sessão oficial de abertura do Fantas. São visíveis *sponsors* que até então tinham estado ausentes do Festival, como é o caso da TMN, representada por mimos, e da tão aguardada banca da Lypton, a oferecer chás variados (excelentes substitutos do café e ideais para sessões contínuas de cinema, afirmam os espectadores habituais). Mário Dorminsky, Beatriz Pacheco Pereira e António Reis circulam por esta zona, vestidos a preceito e exibindo uma aparência formal, ao contrário daquilo a que nos habituaram em dias anteriores. Os jornalistas vão entrevistando os elementos da organização, mas percebe-se que aguardam com expectativa a chegada dos convidados VIP's. Entretanto, comparecem pessoas que se distinguem do que tem sido a norma, até agora, no Festival. De entre o grosso dos espectadores – na sua maioria jovens e informais – sobressaem alguns grupos, essencialmente casais, mais velhos, envergando fatos, gravatas, vestidos de noite, casacos de peles. A porta do Grande Auditório abre e as pessoas começam a entrar na sala. Mas, em simultâneo, chegam as "personalidades": o Primeiro-Ministro, o Ministro da Cultura, o Presidente da Câmara Municipal do Porto. As televisões apressam-se a rodeá-los. Cria-se um certo tumulto no momento em que as pessoas se apercebem de alguma agitação e ficam curiosas. Ouve-se sussurrar: "Está aí o Durão Barroso! E o Morais Sarmiento!". Ao mesmo tempo, alguém faz pender do primeiro andar do Rivoli, virado para o átrio, um cartaz que diz "A GUERRA MATA", numa clara referência à situação no Iraque. Agora sim, começou o espectáculo.

A sessão oficial de abertura marcou o ponto de viragem da 23ª edição do Fantasporto, que desde então mostrou ser um êxito no que concerne à afluência de espectadores. Durante o período competitivo, as salas cheias e as sessões esgotadas foram uma constante. O entusiasmo, esse, era generalizado, particularmente entre os elementos da organização e o público habitual do Fantas, pois tudo apontava para que esta edição fosse suplantar todas as anteriores no somatório final de espectadores. Dos comentários que se foram escutando, perpassava a ideia de missão cumprida, após um ano a combater os entraves impostos pelas insuficiências económicas.

Após a etapa competitiva, e respeitando a cadência que define o acto ritual, o evento Fantasporto expirou com a sessão de encerramento. Este é o segundo momento distintivo do Festival, em que se celebra, através de um conjunto de manifestações imbuídas de uma forte carga simbólica, o término do período competitivo e a passagem para o Pós-Fantas.

Pelo que foi dado observar, a sessão de encerramento – ao contrário da de abertura – apresentou-se despida da presença de personalidades merecedoras de destaque, motivo provável pelo qual já não se achou tão exposta à curiosidade mediática.

O festejo do final da 23ª edição do Fantasporto surge, assim, já mais liberto das vertentes de consagração institucional e mediática, devolvendo a celebração aos públicos do Festival. Dessa forma, o encerramento converteu-se numa experiência essencialmente vivida e protagonizada pelos espectadores, que compareceram em massa.



Por outro lado, aliando o que se assistiu a relatos que já tinham sido escutados ao longo da presença no terreno, foi possível concluir que a celebração do desfecho do Festival serviu também de pretexto para um certo “retorno metafórico às origens” do Fantasporto. Referimo-nos ao regresso ao imaginário do terror e do fantástico que foi acicatado, num primeiro momento, através de manifestações pontuais no próprio auditório do Rivoli e que culminou com o já habitual *Baile dos Vampiros*. Porém, o tão alardeado regresso às origens pareceu-nos um mero vislumbre, um fogo-fátuo, a fugaz evocação de uma realidade que existira outrora e que já não existe mais. De facto, as reacções do público, face a algumas tentativas de encenação mais extremadas – antigamente triviais, de acordo com testemunhos repetidamente prestados – revelaram-se ténues ou mesmo nulas. Examinemos este breve apontamento do diário de campo, que corresponde ao momento da sessão de encerramento:

Bastante agitação no átrio do Rivoli. Várias pessoas ocupam esta zona, incluindo o director do Festival e a sua esposa, vestidos cerimoniosamente. Há mais promotoras da Superbock esta noite (são três) e promovem o Baile dos Vampiros. (...) Já dentro do Grande Auditório, a zona reservada aos bilhetes vai enchendo rapidamente, ao contrário do espaço dos convidados e participantes (com passe), ainda muito desfalcado tendo em conta o avançado da hora. Aparece junto ao palco um jovem fantasiado, com uma máscara de lobisomem. A brincadeira arranca algumas gargalhadas, mas não muitas, e o rapaz cedo desiste dos seus intentos. Entretanto, vão-se agrupando, numa das entradas para o palco, elementos da organização e da comunicação social, preparando-se para o momento do discurso de encerramento. (...) Na zona do balcão, gesticula alguém fantasiado de qualquer coisa verdadeiramente inominável. Um ser monstruoso, difícil de definir. As pessoas mostram-se curiosas, olham, comentam entre si, mas rapidamente estão de novo indiferentes.

Mais do que na celebração formal do encerramento do Fantasporto, a atenção mediática centrou-se desta vez nas festividades propriamente ditas, isto é, no *Baile dos Vampiros*. O *Baile dos Vampiros* – tradição com vários anos de existência – acontece no Teatro Sá da Bandeira e visa comemorar o final de mais uma edição do Fantasporto, promovendo uma encenação carnavalesca de grandes dimensões. É um acontecimento dentro do acontecimento. Actualmente, o *Baile dos Vampiros* é uma ocorrência cultural e social que já faz parte da agenda dos portuenses, sejam eles espectadores ou não do Fantasporto. Ou seja, já extrapolou, de certa forma, o universo do evento que lhe esteve na origem, como ficou patente na advertência proferida por um espectador do *núcleo-duro* do Festival e que ficou registada no diário de campo:

“Tens de ir ao Sá da Bandeira, ao Baile dos Vampiros! Apesar daquilo ser um bocado um *show off*. Muitas das pessoas que vais encontrar lá não vieram sequer ao Fantasporto”.

Efectivamente, o ambiente com que nos deparámos foi de uma enorme diversidade, tanto ao nível dos participantes como das formas de diversão propostas. No *Baile dos Vampiros*, instituído com vista à celebração de um evento de cinema, não foi possível encontrar qualquer alusão à sétima arte – com excepção do elemento fantástico, predominante. Pelo contrário, o Teatro Sá da Bandeira estava transformado num espaço de confluência de outras formas artísticas, com pendor para as performances musical e teatral. Atendamos ao seguinte excerto ilustrativo:

Estaco numa fila imensa. Paragem obrigatória para quem, como eu, pretende entrar no Teatro Sá da Bandeira. Logo à entrada deparo com alguns habituais do Festival (o P. e outros) que estão, em grupo, a observar as pessoas que entram, enquanto beberricam umas cervejas. Vêm-se várias pessoas mascaradas, com fantasias mais ou menos elaboradas, mas cujos motivos são quase sempre fantásticos (vampiros, dráculas, bruxas, esqueletos e monstros para todos os

gostos). Já lá dentro – o ar está irrespirável! – há um espaço onde maquilham quem estiver interessado. São dois “demónios” que o asseguram, tarefa que desempenham sem quaisquer custos para os interessados. A maquilhagem consiste invariavelmente em desenhar olheiras, cicatrizes e feridas infectas. Os “diabos” estão já à volta de dois voluntários e encontram-se mais em fila de espera, enquanto que várias pessoas observam com curiosidade. Aliás, este ponto tem tido bastante sucesso, a julgar pelo número de maquilhagens *gore* que circulam pelo teatro. Figurantes incorporam personagem de terror e passeiam-se pelo teatro, a interagir com as pessoas. Mas o baile parece ultrapassar em muito a temática e o público do Festival. Já pude observar várias caras familiares dos últimos dias, mas também troquei impressões com um número considerável de pessoas que não estiveram presentes numa única sessão do Fantas, e que apontaram razões específicas para ter vindo ao Sá da Bandeira: ver o concerto dos Blasted Mechanism, dançar ao som do DJ Kitten (muito em voga, de momento) ou para festejar o Carnaval. (...) Este é um acontecimento com um grande aparato mediático. A equipa da NTV, por exemplo, está por todo o lado, incansável. As fantasias mais elaboradas são alvo da atenção constante das câmaras de televisão. As pessoas são entrevistadas e falam para as câmaras, animadamente. Fico com a sensação de que, para o público e para os organizadores do Fantasporto, aqui presentes, este é o momento para celebrar uma edição bem sucedida e que ultrapassou todas as expectativas. De resto, para os (muitos) outros... é Carnaval. É o DJ da moda. Estão aqui as televisões. É sábado à noite...





Com base neste excerto, é possível asseverar que a própria natureza do Baile dos Vampiros espelha, de alguma forma, o desejo de alargamento do Festival e a sua capacidade de atracção mediática, apostando na captação de novos (e jovens) públicos.

4.3. O Pós-Fantas

Atingido o pináculo da celebração, os dias seguintes – do pós-Fantas – assumiram um ritmo em tudo análogo ao do pré-Fantas. Com a diferença de que, no período posterior à competição, são exibidas as películas galardoadas no Festival, o que justifica uma comparência de público ligeiramente superior. De resto, as características mais visíveis destes últimos dias foram a súbita desolação do espaço, com a retirada progressiva de várias infra-estruturas, e o desânimo estampado nos rostos e nas palavras dos elementos mais fiéis do Fantasporto. Se para o público mais esporádico o termo do Fantasporto é apenas uma etapa normal e vivida sem qualquer ansiedade, o mesmo não se pode dizer em relação aos espectadores que planeiam com minúcia a sua permanência no Rivoli ao longo de todo o ano. Entre estes, detectaram-se instantes de verdadeira angústia em relação aos dias vindouros, o que espelha os laços

profundamente emocionais e afectivos que algumas pessoas estabelecem com o evento e com tudo o que o rodeia. Ora vejamos o apontamento que se segue:

O ambiente vivido no dia de hoje é outro, completamente. O Rivoli já sofreu um processo de "Fantas-descaracterização". Ou seja, os (não muitos, ainda assim) elementos que funcionavam como indutores de uma "Fantas-personalização" do Teatro Municipal desapareceram. No átrio, os frigoríficos da Lypton Ice Tea e a banca de *merchandising* do Fantasporto, bem como as mesas do secretariado, já lá não estão. No *foyer*, zona de convívio por excelência, os dois principais ícones do Festival – o incontornável "Painel das Bocas" (que este ano atraiu bastante a atenção mediática) e o recanto dos chás (a "catedral dos chás", onde era frequente combinarem-se encontros pré, entre ou pós sessões; os famosos *tea times*, como são conhecidos entre o público) – já não são mais do que desolantes espaços vazios. Depois da agitação dos últimos dias, o *foyer*, assim despido, evoca alguma melancolia nos indivíduos que por aqui continuam a circular. Enquanto escrevo estas notas, já várias pessoas que subiram ao terceiro piso estacaram ao deparar com este cenário, tão distinto do verificado em dias anteriores, e, não disfarçando alguma estupefação, foram embora. Por enquanto permanecem os stands da Superbock e do Jornal de Notícias. Mas a alma do Fantas, os espaços que davam alento aos espectadores adeptos de maratonas, entre outros, já se despediram. De um dos indivíduos que tive a oportunidade de entrevistar, espectador assíduo do Fantas, acabei de escutar o seguinte comentário. "Quando o Fantas acaba, eu fico deprimido. A sério! Fico mesmo com uma depressão. Durante mais ou menos uma semana, nem sei o que fazer com o meu tempo. A gente habitua-se a isto, a vir para aqui todos os dias, e depois... é difícil!".

4.4. Os ritmos (micro) da celebração

Até este momento, a 23ª edição do Festival foi analisada tendo em conta a sua decomposição em três andamentos principais: o pré-Fantasporto, o Fantasporto propriamente dito e o pós-Fantasporto. Para tal, partiu-se de uma perspectiva *macro* do Festival – mais abrangente – capaz de abarcar o evento na sua plenitude, com vista a isolar o momento competitivo dos não competitivos. Sem nunca desprezar este quadro mais lato, privilegiou-se ainda uma vertente de análise de natureza mais restrita. Assim sendo, procurou-se detectar, numa dimensão *micro*, padrões significativos nos espaços-tempo que antecedem, acompanham e sucedem os espectáculos/sessões, numa tentativa de captar os *ritmos* da celebração. O que motivou tal exame foi a suposição de que um Festival com as características do Fantas, composto por duas semanas de sessões contínuas de cinema a realizar-se num espaço reconhecido do panorama cultural portuense, reunia as condições ideais para favorecer determinadas condutas nos momentos que intermediariam o visionamento de filmes. Ou seja, partiu-se do pressuposto de que os períodos de espera, num evento desta natureza, poderiam ter efeitos curiosos, visto serem momentos particularmente sensíveis à agregação dos

visitantes (conhecem-se novas pessoas, reencontram-se amigos de longa data) ou então, em oposição, à deambulação solitária.

De facto, a presente pesquisa conduziu à constatação, algo recorrente, de que o Fantasporto é um acontecimento cultural com uma componente social vincada e vivida pelo público com assaz intensidade. Nesse sentido, a ida a uma ou a várias sessões do Fantas dificilmente poderia ser equiparada à ida a uma sessão de cinema vulgar, na medida em que, mesmo os visitantes mais irregulares, estendiam com frequência a sua participação ao exterior da sala de cinema.

O uso instrumental do evento, em que um espectador assistiria a uma sessão para, logo em seguida, abandonar em definitivo o perímetro do Rivoli, observou-se sobretudo nas sessões da tarde, consideravelmente menos frequentadas. As matinés, para além de serem exibidas num horário impeditivo para a maioria do público activo profissionalmente, ofereciam obras que à partida não seriam apelativas a uma assistência tão diversificada. E foi nestas sessões que se detectaram condutas que revelavam um maior isolamento e uma recepção personalizada do espectáculo. Vejamos, a título de exemplo, a próxima passagem do diário de campo:

São 16h15. É possível aferir que as poucas pessoas que se encontram no grande auditório para assistir à sessão da tarde vieram, na sua maioria, sozinhas. As únicas excepções são dois ou três casais presentes na sala. (...) Quando o filme termina, outra constatação curiosa: os espectadores acompanhados deixam a sala de imediato, conversando alegremente, para logo em seguida se deterem na entrada principal do Rivoli ou se dirigirem para um dos andares superiores. Pelo contrário, quase todas as pessoas que estão sozinhas abandonam-se na cadeira até à última linha do genérico final. Até que as luzes se acendam. Terminado o espectáculo, abandonam o Teatro Municipal.

Mas desenganam-se os que pensam que o Rivoli, nas tardes do Fantasporto, é um espaço-fantasma. Durante esse período de tempo, os diferentes territórios colocados à disposição dos frequentadores do Festival estão habitados pelos indivíduos com uma ligação mais forte ao evento, que fazem deste espaço a sua casa. Frequentemente, a intensa fidelização ao acontecimento anual não impede que prescindam do visionamento de determinadas películas, substituindo-o por momentos de convívio. O seguinte enunciado verbal, anotado no diário de campo, é elucidativo de uma realidade que se repetiu ao longo das duas semanas de pesquisa:

"Este ano aquilo vai andar fraco lá em cima" (referindo-se ao café-concerto do Rivoli). "O ano passado, eu e os meus amigos íamos para lá de tarde, quando davam aqueles filmes mais chatos,

que ninguém queria ver. E passávamos a tarde a beber cerveja. Às vezes ficávamos meios bêbedos! Mas este ano não dá, este ano a cerveja está a um euro e meio. (risos)"

Naturalmente, é o público constante, que assiste a mais do que uma sessão diária, o que se apropria com maior à-vontade das diversas infra-estruturas proporcionadas pelo Festival. Ainda que fique claro que os filmes são a sua prioridade máxima, a delonga entre uma sessão e outra propicia ao convívio. Por outro lado observou-se que, entre o público mais esporádico, o convívio interno ao Festival é mais lasso. Tal resulta em momentos de socialização breves e geralmente posteriores às sessões, mas que não implicam necessariamente o recurso a qualquer um dos espaços disponibilizados pelo Festival.

O convívio assente na partilha de informação, como veremos em pontos subsequentes de análise, vai imprimir um ritmo próprio ao Festival. Ao contrário do que sucede numa visita rotineira ao cinema, os públicos, mais do que a assistir a um filme, estão a ser testemunhas *in loco* de um momento raro e excepcional, que lhes confere um sentimento de singularidade. Nessa medida, ergue-se um laço comunitário entre a plateia, que incita à partilha da experiência e torna urgente a comunicação. Assim se explicam os episódios profundamente gregários que se observaram, com particular incidência, nas sessões nocturnas do Fantasporto. Esta última passagem do diário de campo relata um desses momentos:

O filme do Danny Boyle termina. As pessoas, as muitas pessoas, vão abandonando o Rivoli. Todavia, nota-se que não o fazem num processo célere e contínuo. Ao contrário do que estamos habituados a observar nas sessões de cinema comuns – sobretudo nos multiplex – são inúmeros os grupos de indivíduos que se detêm, permanecendo no átrio de entrada por largos minutos. Consigo ouvir o que em alguns grupos se diz e, na maioria dos casos, é sobre o *28 Days Later* que conversam. A saída efectua-se aos poucos, lentamente, com paragens sucessivas para cumprimentar mais um ou outro conhecido, dizer os últimos "adeus" ou mesmo "até amanhã". Sempre nesse ritmo, até à entrada do Teatro Municipal, onde a chuva desencoraja mesmo os grupos mais animados.

Capítulo VI

O Fantasporto: a trajetória serpenteante de um Festival de cinema português

1. Génese do Fantas, sua razão de ser: dar voz aos fundadores⁴⁵¹

O nascimento do Fantasporto antecedeu o período em que na cidade do Porto se fez ouvir, por fim, a necessidade de investir na cultura de uma forma racionalizada e estratégica. Os primeiros passos do Festival Internacional de Cinema do Porto deram-se em 1981, na altura ainda com o estatuto de “Mostra” de Cinema Fantástico. Na base deste projecto esteve a cooperativa “Cinema Novo”, constituída por “um grupo restrito de pessoas que estavam ligadas, por gosto, ao cinema”, que já tinha, inclusivamente, manifestado “a sua devoção à Sétima arte, numa primeira fase, através da sua participação no movimento cineclubista”⁴⁵². A actividade da Cinema Novo teve início em 1978, com o lançamento de uma revista homónima especializada em cinema. Mas, desde cedo, a vivência cineclubística dos seus fundadores apelou ao estreitamento da relação com o público leitor, criando-se condições para a realização esporádica de ciclos de cinema, a decorrer em tempos e espaços diversificados da cidade portuense. Assim, a partir do momento em que a Secretaria de Estado da Cultura elegeu o Auditório Nacional Carlos Alberto como palco preferencial de apoio à actividade artística desenvolvida em âmbito concelhio, a ambição de converter a “Cinema Novo”, edição impressa, num projecto de divulgação da arte cinéfila com um carácter mais sólido e de regularidade anual, começou a assumir contornos de maior seriedade. Aliás, enquanto mostra de cinema, o recurso a uma estrutura típica de Festival era já evidente, através da exibição de filmes em diferentes horas do dia e ao longo de sensivelmente duas semanas.

Os principais propulsores do evento foram Mário Dorminsky, Beatriz Pacheco Pereira e António Reis, tríade indivisível ao longo do percurso mais ou menos

⁴⁵¹ Para a elaboração deste capítulo centrámo-nos na análise da única entrevista que nos foi possível recolher, no período de preparação da pesquisa de terreno, a um dos criadores do Festival (o actual director, Mário Dorminsky), bem como na leitura de vários artigos de opinião escritos por Beatriz Pacheco Pereira, outra das fundadoras, e em informação oficial veiculada através de vários suportes – artigos impressos, informação disponibilizada *online*, etc.

⁴⁵² Fonte: www.weblight.pt/cinemanovo/verhistoria.htm?articleid=21612-32k - (informação transmitida *online* na página oficial da Cinema Novo).

sinuoso do Festival. Na altura desempenhando o ofício de jornalistas, o grupo palmilhou vários festivais de cinema⁴⁵³. Segundo o actual director do Fantasporto, Mário Dorminsky, foi no decurso de uma visita ao Festival de Sitges, em Barcelona, que o núcleo autor do certame veio a incorporar uma renovada visão do cinema fantástico:

“[...] nós conversámos com várias pessoas e, particularmente, estudiosos da área do fantástico, que nos deram uma perspectiva que nós nunca tínhamos tido, digamos, do género. [...] Porque a perspectiva que existe do género, o conceito que existe, é que o fantástico é, basicamente, cinema de terror, de monstros, vampiros e pouco mais. Quando se fala de ficção científica já não se fala de fantástico, por exemplo. E quando se fala, pronto, de fantasia, também já não se fala muito de fantástico. O que acontece é que o fantástico, em termos genéricos e, pelo menos, no conceito que nós apreendemos e que começámos, de alguma forma, a desenvolver, foi sobretudo um fantástico que era imaginação, criatividade, fuga à realidade e, por isso, fantasia”.

Nas décadas de 70 e 80, aliás, a temática do fantástico atravessou um período áureo na história do cinema. E foi também essa percepção – a da qualidade da cinematografia fantástica produzida na época – que motivou os criadores do Fantasporto a apostarem numa temática “apetecível” e “visualmente comerciável”, apesar de “polémica para muitos ainda hoje”. Estas são palavras de Beatriz Pacheco Pereira, outra das protagonistas centrais do Fantasporto e actual responsável pelo departamento de programação do Festival. No mesmo artigo de opinião, Pacheco Pereira acrescenta, a respeito deste género cinematográfico, o seguinte: “O fantástico, enquanto expressão máxima da imaginação, é uma área riquíssima do conhecimento humano, presente em todas as manifestações artísticas, na pintura, na literatura, no teatro. Permite imaginar o desconhecido, visualizar o futuro, viajar no tempo, aliviar o temor da vida moderna. Não tem de ser necessariamente revoltante ou de mau gosto”⁴⁵⁴.

A dada altura – em 1983, para sermos mais exactos – a organização do Festival optou por prescindir do termo fantástico da sua designação, sendo que a razão evocada foi o alargamento do horizonte do evento. Assim, a partir dessa data, o Fantasporto deixou de se limitar à projecção de filmes que pretendiam revelar “todas as tendências do fantástico e do imaginário”, género relativamente desconhecido em Portugal, até então, para se concentrar na divulgação daquilo que considerou ser “o bom e variado cinema de todas as partes do Mundo”⁴⁵⁵.

⁴⁵³ O Festival de Bruxelas e, na vizinha Espanha, os de San Sebastian e Sitges, integravam o circuito visitado.

⁴⁵⁴ Vd. Beatriz Pacheco Pereira, *Pre-textos de Cinema*, Porto, Granito Editores e Livreiro/Cinema Novo, 2000, p. 39.

⁴⁵⁵ Fonte: www.caleida.pt/fantasporto

Questionado sobre os motivos que acompanharam esta viragem, Mário Dorminsky refere que foi, de facto, a incompreensão generalizada sobre os reais objectivos do Festival, reforçada pela mensagem enviesada transmitida pela comunicação social, que terão estado na origem do desejo de mudança:

MD: “[...] Para lutar contra aquela imagem do sangue, do terror e por aí fora, que continuava, de alguma forma, sempre por trás do Festival e, sobretudo, da comunicação social, que pegava mais nessa vertente, nós deixámos cair do nome oficial, entre aspas, o fantástico. Aquilo chamava-se Festival Internacional de Cinema Fantástico do Porto e, a partir do terceiro ano...

E: Em que ano fizeram essa opção?

MD: Oitenta e três. Por isso, passa a ser o Festival Internacional de Cinema do Porto”.

Desde então, o Festival tem vindo a aumentar de importância e a institucionalizar-se, não apenas na qualidade de evento de destaque e de participação social local, mas também como um dos mais significativos (ou mesmo o mais significativo) acontecimento cinematográfico português, a julgar pelo reconhecimento que lhe é conferido nacional e internacionalmente.⁴⁵⁶

No que se refere à reafirmação do reconhecimento generalizado por parte das instâncias constitutivas do poder estatal, central e local, é possível referirmo-nos a uma relação que, não sendo pacífica, veio progressivamente a consolidar-se, apesar de persistirem momentos de uma certa conflitualidade negocial. Esta percepção ilustra, aliás, o facto de, no universo cultural português, ter havido uma evolução no sentido do alargamento e diversificação do leque de acção estatal. Santos e Abreu explicam que “(...) o Estado tem vindo a re-equacionar o seu papel interventor na cultura, quer como agente estruturador do campo de produção cultural autónoma (segundo uma lógica de intervenção directa), quer como agente regulador dos mercados culturais, renovando as lógicas de assistência à produção cultural com ensaios de novas modalidades de parceria(s) entre o apoio público e o privado, e estendendo a sua acção às esferas do mercado dominadas pelas indústrias culturais⁴⁵⁷”. A relação sistemática que o Fantasporto foi aprofundando com o Estado ao longo dos anos foi determinante na luta para a obtenção de apoios institucionais e financeiros. Parte do reconhecimento institucional do Fantas, ficou a dever-se ao progressivo envolvimento do governo

⁴⁵⁶ Segundo informação disponibilizada pelo *site* oficial do Fantasporto (www.caleida.pt/fantasporto), o Festival foi “consagrado internacionalmente pela revista 'Variety' como um dos sessenta mais importantes festivais do mundo”, integrando ainda o “top dos de temática fantástica”.

⁴⁵⁷ Helena Santos e Paula Abreu, *art. cit.*, 2002, p. 216.

central e da autarquia, numa manifestação de interesse que nunca excluiu, porém, a necessidade de se negociar em permanência. Para Dorminsky, essa batalha sem fim tem sido, aliás, a provação suprema – e, sem dúvida, a mais injustificada – por que tem passado o “seu” Festival de cinema:

“Os obstáculos, aqui, passam por apoios e por dinheiro. Os festivais e os eventos em Portugal – tirando, pronto, tudo o que é Estado – são todos organizados por estruturas, por agentes culturais privados. Quer dizer, esses agentes têm duas maneiras de actuar: uma delas é esperar que o Estado e as autarquias dêem apoio, e outras – que é o caso do Fantas, que creio que também é inédito aí – consegue ter, da parte dos privados, apoios substanciais e quase tão grandes como são os apoios oficiais. Para isso é preciso muito trabalho ao longo do ano, é preciso levar muitas negas, é preciso falar com muita gente, é preciso ter muitas reuniões, é preciso, entre aspas, vender a imagem do Festival da melhor maneira possível [...]”.

“Em Portugal, a primeira coisa, por exemplo, que este Governo fez foi mandar cortes para a cultura. Quer dizer, há uma noção de que a cultura não serve propriamente para nada e isso, aí, eu acho que é profundamente negativo”.

“Em Portugal [...] anda-se a bater um bocado às portas. A que é que leva? Leva a uma situação estranha, de um Festival como este, que já vai no vigésimo terceiro ano e, por exemplo, este ano, devido a uma crisezecca (ou grande, não interessa), sentir extremamente abalada a sua estrutura e ter, pronto, que recorrer a soluções muito pensadas”.

Mas o engrandecimento deste Festival de Cinema, a sua consagração junto dos públicos cinéfilos (e de outros públicos da cultura), a atenção que lhe é dispensada pela crítica especializada, o forte interesse mediático de que é objecto todos os anos, o enraizar do evento na própria identidade portuense, todos estes factores, conferem ao Fantasporto um importantíssimo estatuto simbólico no contexto cultural portuense e português, que inviabiliza, à partida, qualquer diligência por parte dos poderes instituídos no sentido de minorar a importância do certame. Daí que seja possível observar o modo como, num jogo estratégico de permuta de influências, num “efeito de espelho” curioso, o Fantasporto prestigia o poder político por um lado, ao mesmo tempo que, por outro, o poder político consagra o Festival. Atentemos, pois, na seguinte declaração do director do evento, que aponta precisamente nessa direcção:

“Mas o que eu queria de facto dizer é que nós, há uns cinco, seis anos, com o tipo de impacto que o Festival tem tido, tem trazido muita gente da política ao Porto, e particularmente os Presidentes de quase todos os Grupos Parla... Dos partidos, o Primeiro-ministro, o Presidente da Assembleia da República, o Presidente da República, todos passam por aqui. Só que a questão é esta, isso aí leva a que o Festival já não seja nosso, já seja um Festival nacional. É um Festival [...] cuja imagem passa por um comité de honra onde estão essas pessoas todas e que eles também têm que defender. Por isso, não querem, ou não poderão, ou não deverão deixar matar o Festival, porque o Festival já não é controlado por nós”.

O papel da crítica especializada, como já foi referido, é igualmente decisivo na consagração do capital simbólico do Fantasporto. Enquanto "descobridores", conforme a nomenclatura empregada por Bourdieu, "[...] os críticos de vanguarda têm de entrar em trocas de atestação de carisma que muitas vezes os transformam em porta-vozes, ou nalguns casos em empresários, dos artistas e da sua arte⁴⁵⁸". São também eles que, ao determinarem que obras merecem ser transmitidas e que obras não são dignas de tal sacração, acabam por reproduzir a distinção entre as obras legítimas (e legitimadas) e as ilegítimas (simbolicamente falhadas).

Porém, a formalização do reconhecimento do Festival não dimana de uma única via de consagração (mais «clássica»), mas da associação entre esta e uma instância meritória de carácter fundamentalmente mediático. O recurso aos suportes mediáticos passou a ser uma estratégia fundamental para a obtenção não só de ganhos simbólicos crescentes, mas também de poder económico – uma vez que o apoio dos media sobrepõe-se, muitas vezes, ao apoio estatal (quando este existe). E, no caso em análise, a relação intensa com o universo mediático e com as diferentes instâncias do poder económico é, de facto, flagrante, estando na base da expansão do Festival. Tal percepção instiga-nos a questionar a própria lógica de funcionamento inerente ao campo Fantasporto, ou seja, leva-nos a perguntar, apoiando-nos na terminologia bourdiana, se o Festival se regerá primordialmente por uma lógica *autónoma* ou *heterónoma*.

Mas, antes, enquadremos sucintamente a distinção proposta por Bourdieu. Quando Pierre Bourdieu apresentou a sua Teoria Social dos Campos de produção cultural, defendeu que estes se organizavam com base num princípio de diferenciação produtor de duas lógicas distintas: por um lado, "a subordinação total e cínica à procura" e, por outro, "a independência absoluta perante os mercados e as suas exigências⁴⁵⁹". Desta forma, seria possível diferenciar entre dois modos distintos de produção e de circulação no interior dos campos de produção cultural, regendo-se por lógicas inversas. Num dos extremos, depararíamos com uma "economia «antieconómica» da arte pura que, assente no reconhecimento obrigatório dos valores de desinteresse e na denegação da «economia» (do «comercial») e do lucro «económico» (a curto prazo), privilegia a produção e as suas exigências específicas", valorizando a acumulação de capital simbólico – capital reconhecido, legítimo – segundo uma lógica

⁴⁵⁸ Pierre Bourdieu, *op. cit.*, 1996, p. 175.

⁴⁵⁹ Apesar de insistir neste factor de demarcação, o sociólogo francês admite que os produtores são colocados (e colocam-se, eles próprios) "entre dois limites que, na realidade, jamais são atingidos". *Idem, ibidem*, p. 169.

de *autonomia*. No pólo diametralmente oposto, teríamos a vertente da economia pura, da indústria vítrea e transparente, que, "fazendo do comércio dos bens culturais um comércio como os outros, conferem a prioridade à difusão, ao sucesso imediato e temporário⁴⁶⁰", e onde a lógica privilegiada seria já uma lógica *heterónoma*⁴⁶¹. A análise atenta da história do Festival aponta para que a trajectória do certame tenha vindo progressivamente a libertar-se de uma coerência autónoma, em direcção a uma lógica mais heterónoma. Aliás, a marca dessa passagem está patente no discurso dos fundadores do Festival, que paradoxalmente a enaltecem e desculpabilizam, como se a valorização de preocupações de ordem comercial fossem indispensáveis, mas pouco dignas, lesando de alguma forma um público mais «intelectual», exigente e criterioso⁴⁶².

De facto, ao analisarmos a exposição que nos foi feita por Mário Dorminsky em entrevista (Vd. Anexo II), dificilmente nos passa despercebido o uso recorrente de determinados termos, que pouca ou nenhuma relação têm com a lógica autónoma bourdiana. Ao procurarmos, a título meramente ilustrativo, uma tendência discursiva que pudesse eventualmente ser indiciadora de uma valorização da vertente mediática e comercial do evento, efectuou-se a contagem de alguns dos termos empregues pelo director do Fantasporto, crenes de que, baseando-nos no número de vezes em que os mesmos são integrados no discurso, ficaríamos com uma noção, ainda que subjectiva, do seu peso/ importância relativos na forma como aquele actor social arquitecta discursivamente a sua visão do Festival. E, se palavras como "cultura"/

⁴⁶⁰ Sucesso, esse, medido com base em critérios quantificáveis, mensuráveis – números, tiragens, quantidade de público. Os lucros simbólicos, ao não proporcionarem ganhos imediatos, perderiam qualquer tipo de razoabilidade.

⁴⁶¹ A Teoria de Bourdieu distingue entre duas formas de actividade, que redundam dessa dupla lógica de funcionamento do campo: as "empresas de *ciclo de produção curto*" e as "empresas de *ciclo de produção longo*". As primeiras, com uma forte apetência comercial e mercantilista, têm como estratégia primordial a redução dos riscos envolvidos na sua laboração. Como tal, buscam incessantemente o "ajustamento antecipado à procura detectável", disponibilizando, no mercado, produtos que correspondam a uma procura preexistente. A prossecução deste objectivo implica a manutenção de toda uma estrutura subjacente, desde "circuitos de comercialização" a "medidas de rentabilização (publicidade, relações públicas, etc.), destinadas a garantirem o ingresso acelerado dos ganhos por meio de uma circulação rápida de produtos votados a uma obsolescência rápida". No segundo caso, estão implicadas as actividades que, não só aceitam, como abraçam o risco inerente ao investimento cultural. E submetem-se às leis que atestam a singularidade do comércio de arte. Sem qualquer mercado no presente, este tipo de produção está inteiramente virado para o futuro, e "[...] tende a construir stocks de produtos sempre ameaçados de recaída no estado de objectos materiais". Vd. Idem, *ibidem*, pp. 169, 170.

⁴⁶² O sentimento de «*impureza*» cultural associa-se a uma concepção crítica do sucesso comercial imediato que, nos dias que correm, está algo ultrapassada (embora ainda não – creio – em absoluto). Nas palavras de Pierre Bourdieu, seria como se o sucesso comercial chocasse com o que o autor designa de "angelismo económico da representação romântica do artista". Segundo esta perspectiva, "o empresário em matéria de produção cultural tem de reunir uma combinação inteiramente improvável, ou em todo o caso muito rara, do realismo, que implica concessões mínimas às necessidades «económicas» denegadas (e não negadas), e da convicção «desinteressada», que as exclui". O sucesso imediato é, desde logo, "suspeito", na medida em que a obra deve ser objecto de uma "oferenda simbólica", de uma "dádiva" desinteressada, tendo por recompensa final e suprema o "reconhecimento" (dos pares, da crítica, do público, etc.). Vd. Idem, *ibidem*, p.175.

“cultural”, “descoberta”/ “descobrir”, “qualidade” ou “novidade”/ “inovador” são referidas, respectivamente, 36, 5, 6 e 3 vezes (Vd. Gráfico 1), outras como “comunicação social”, “dinheiro”, “financeiro/a” ou “imagem” (do Festival) são mencionados 31, 11, 13 e 59 vezes (Vd. Gráfico 2).

Gráfico 1 – Análise Discursiva: a autonomia

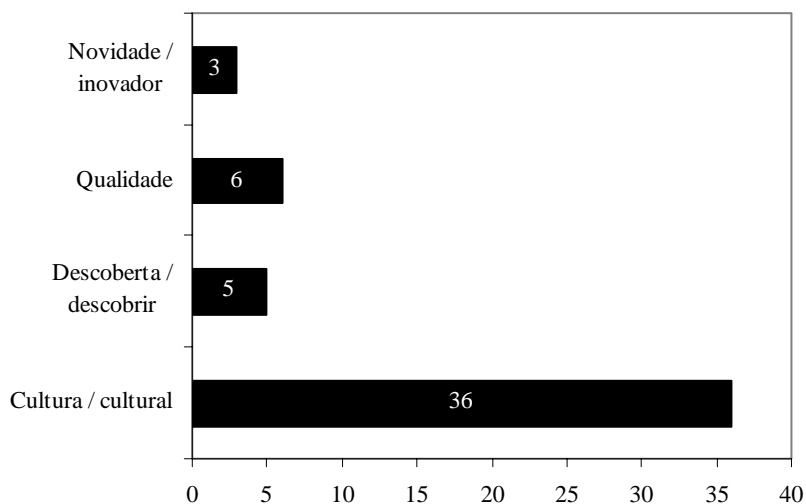
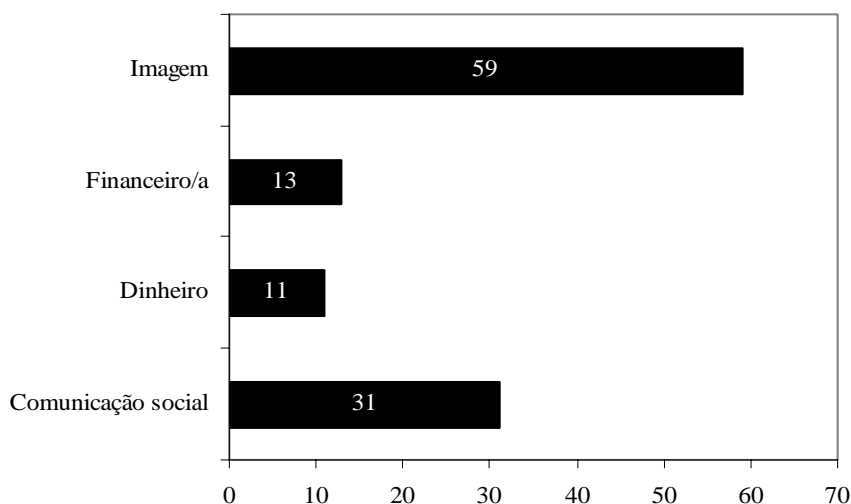


Gráfico 2 – Análise discursiva: a heteronomia



A propósito da disposição detectada no discurso de Dorminsky, parece-nos oportuno reportarmo-nos a Olivier Donnat e à teorização desenvolvida pelo autor francês acerca do facto de nos encontrarmos a viver numa época dominada por uma “economia mediático-publicitária”, o que acarreta modalidades muito particulares de apresentação e representação do mundo⁴⁶³. Partindo desse pressuposto, Donnat distancia-se de Bourdieu, ao considerar que não existe uma única forma de capital passível de conferir consagração. Donnat defende a existência de novas

⁴⁶³ Vd. Olivier Donnat, *op. cit.*, 1994.

formas de consagração no campo cultural e no sub-campo artístico, que resultam do facto da economia mediático-publicitária, com as suas modalidades próprias de consagração, disputar, hoje, o lugar que outrora seria exclusivo da cultura clássica, ou seja, do capital adquirido pela via académica. Por isso é que, nas esferas dominadas pela presença do audiovisual, como é o caso do Fantasporto, é comum que se erijam critérios de consagração “modernos”, assentes em elementos distintivos muito peculiares. Contrariamente ao verificado nos universos culturais da chamada cultura “erudita” ou “cultivada”, onde as lógicas clássicas de distinção – assentes na crença da autonomia do campo artístico, na “pureza cultural” de artistas, mediadores culturais e críticos especializados, e no poder conferido pelas instituições clássicas, como a escola – mantêm um peso discriminatório, hoje, na maioria dos casos a consagração define-se pela “rapidez” e “espectacularidade”, resultando de associações, outrora improváveis, entre “arte”, “economia” e “tecnologia”. É por essa razão que, presentemente, artistas e restantes protagonistas culturais procuram atingir o equilíbrio perfeito, que lhes permita em simultâneo acumular o máximo de capital mediático sem, com isso, perderem a consideração do seu meio⁴⁶⁴.

Através da análise das declarações proferidas, ou redigidas, pelos criadores do Fantasporto, subentende-se, em particular nas palavras de Mário Dorminsky, que a consagração de um Festival como o Fantasporto passa sobretudo pela habilidade de o promover. Se para Beatriz Pacheco Pereira os motivos subjacentes à fundação de um Festival de cinema são bastante lacónicos – “Como qualquer pessoa minimamente informada sabe, um Festival serve para mostrar filmes. Ponto final. Simples”⁴⁶⁵ – já Dorminsky enumera meticulosamente as mais valias do certame, reivindicando múltiplas vitórias para o Festival, acumuladas ao longo dos tempos:

"o Festival transformou-se num espaço de culto para várias gerações"; "uma percentagem grande [...] de cineastas portugueses, jovens cineastas portugueses, consideram-se filhos do Fantasporto"; " A nível de públicos, eu creio que nós introduzimos em Portugal o gosto pelo cinema fantástico de uma forma clara"; "Em termos internacionais, dentro da área do cinema fantástico [...] nós somos claramente... pronto... líderes"; "somos o maior e o melhor Festival português e, em alguns casos, até o único Festival português"; "temos ainda essa particular vantagem de termos tido, ao longo dos anos, esse processo de descoberta de cineastas que, neste momento, fazem de facto êxito nas salas de cinema".

Actualmente, os mercados da cultura espelham a colonização que sofreram por parte das indústrias culturais. Nesse sentido, a proliferação e segmentação dos mercados da cultura são as consequências mais visíveis da hegemonia protagonizada por tais

⁴⁶⁴ Idem, *ibidem*, pp. 146-149.

⁴⁶⁵ Beatriz Pacheco Pereira, *op. cit.*, 2000, p. 37.

indústrias. Daí que, alegadamente, a incorporação de uma lógica mercantilista, antes denegada por determinadas esferas culturais, tenha provocado uma revolução nas formas de capital a concorrer como elementos de consagração, o que é visível ao se analisarem as vias de institucionalização do Fantasporto, de pendor mais mediático do que propriamente “clássico”.

2. A comunicação social e o papel dos novos intermediários culturais

O Fantasporto é um evento cultural com uma forte presença mediática. O relevo que lhe foi desde sempre atribuído pelos meios de comunicação social – através das constantes referências na imprensa, na rádio, na televisão, etc. – deve ser, nessa medida, objecto de destaque. Segundo o testemunho de Mário Dorminsky, os meios de comunicação de massas influíram no próprio acto de nascimento do Fantas, pelo que não será de todo abusivo afirmar que o Festival nasceu, efectivamente, *com* a comunicação social:

“[...] Alguma comunicação social disse-nos que – pronto, naquelas conversas que se tinham e que se têm – ‘pá, isso se calhar era uma boa ideia mas é vocês avançarem com a organização de um Festival’. [...] Aquela ideia começou a ficar um bocado cá dentro e leva-nos a dizer assim: ‘pronto, vamos tentar, de facto, pronto, não só incentivar a realização de ciclos de cinema’ – que era uma coisa que nós já vínhamos fazendo, a par do lançamento da revista – ‘mas vamos fazer uma coisa também, que é tentar montar um Festival de cinema’ ”.

A relação de interdependência que se foi cimentando entre o Fantas e os meios de comunicação social é ilustrativa das transformações que ocorreram recentemente no campo mais vasto da cultura. Apostando na divulgação do cinema (produto cultural de carácter “intermédio”), o evento movimenta-se num espaço onde tem de negociar em permanência a sua posição face às dimensões social, económica e simbólica preestabelecidas. E é nesse processo de tensão constante que os meios de comunicação de massa desempenham uma tarefa essencial, intervindo na gestão de confrontos, na determinação de “margens de liberdade de acção e de capitalização”⁴⁶⁶. Tal como salientam Helena Santos e Paula Abreu, as mudanças ocorridas na esfera cultural viram-se “(...) acompanhadas por fenómenos de especialização profissional no plano da produção, mas sobretudo no plano da intermediação (gestores de imagem, produtores

⁴⁶⁶ Helena Santos e Paula Abreu, *art. cit.*, 2002, p. 247.

culturais, consultores de arte, publicitários, etc.) Intensificam-se as relações entre a cultura e a economia, nos dois sentidos, e justapõem-se géneros e linguagens"⁴⁶⁷.

Foi a refuncionalização dos *mass media* que permitiu que os seus principais agentes passassem a pertencer ao grupo dos chamados “novos intermediários culturais”. Laura Bovone vai resgatar o conceito bourdiano de "novos intermediários culturais" e reajustá-lo ao que considera ser a realidade pós-moderna. Com essa expressão diz pretender designar um conjunto de profissões, novas ou renovadas, intimamente ligadas aos processos comunicativos. Tais ofícios teriam ganho uma posição de enorme protagonismo na sociedade actual, ao personificarem "as ambivalências e incertezas de percurso da cultura de hoje"⁴⁶⁸. Bovone avança com exemplos concretos: os jornalistas e publicistas, os produtores de televisão, directores de centros culturais e criadores de moda (bem como os operadores de turismo, arquitectos, galeristas, etc.), representariam algumas dessas carreiras. São "pessoas que, embora não necessariamente qualificadas, sob o ponto de vista formal, para essas profissões, possuem uma cultura de tipo superior e podem, portanto, ser consideradas elos determinantes da cadeia criação-manipulação-transmissão de bens com elevado conteúdo de informação, cujo valor simbólico é preponderante"⁴⁶⁹. O poder dos novos *taste makers* é demasiado para que possa ser ignorado pelos agentes culturais.

No caso do Fantasporto, a sobreexposição mediática que desde o primeiro instante se fez sentir, deu origem a que se fossem perpetuando clichés baseados no imaginário sugerido pela temática do fantástico. As imagens que veiculavam um ideário de alguma violência e brutalidade, “imagens-choque”, foram sempre amplamente difundidas pela comunicação social. Nem a partir do momento em que, ainda o Festival dava os primeiros passos, o cinema fantástico perdeu a exclusividade na estrutura do evento, nem aí, a visão sanguinária passou a ser preterida a favor de outras.

⁴⁶⁷ Idem

⁴⁶⁸ Laura Bovone, "Os Novos Intermediários Culturais: Considerações sobre a cultura pós-moderna" in Carlos Fortuna (org.), *Cidade, Cultura e Globalização – Ensaios de Sociologia*, Lisboa, Celta Editora, 2001, p. 105.

⁴⁶⁹ Idem. Tal como em Bourdieu, permanece “(...) a lógica do domínio, do poder de impor significados e estilos de vida, de identificar valores *in* e *out*, de demarcar as fronteiras da «distinção»". Porém, do ponto de vista institucional, esta categoria vai mais longe do que a que fora anunciada pelo sociólogo francês: "(...) não são apenas, ou não são tanto, os intermediários do gosto da classe dominante, encarregados da sua difusão entre as classes inferiores, mas revelam-se antes poderosos transmissores de cultura, entregues à elaboração e reelaboração de significados para o grande público, ou, se se preferir, para essa enorme caixa de ressonância que são os meios de comunicação de massas". Cf. Idem, *ibidem*, pp. 112 e 116.

Mário Dorminsky: “[...] a comunicação social [...] sempre, desde a origem do Festival... Por exemplo, mandava-se uma foto em que havia um par beijando-se. E tinha outra foto em que tinha uma senhora toda pintada e com um vestido, pronto, com uma arma na mão, ou com, sei lá, com uns dentes de vampiro ou coisa do género. A foto que saía... Saía precisamente a foto da vampira e não saía a outra foto, porque não tinha peso para eles. Por isso, a imagem que existiu do Festival foi sempre essa”.

Por um lado assiste-se, por parte da direcção do Fantas, a uma crítica acérrima ao estado do jornalismo cultural português e à quase inexistência de profissionais especializados a trabalhar no terreno. Beatriz Pacheco Pereira, por exemplo, manifesta-se contra o facto de existir uma clara falta de informação por parte dos jornalistas que escrevem sobre o Festival. A esse respeito faz a seguinte afirmação: “o resultado, invariavelmente, é um artigo que mostra o evento tal como ele era, há mais de dez anos, repetindo ‘clichés’ e acompanhado de fotos sugestivas, leia-se sangrentas, e sem a mínima perspectiva de uma abordagem profissional”. Porém, conclui dizendo que esses são critérios que não se podem contestar e que “ ‘*malgré tout*’ publicitam o Festival⁴⁷⁰”.

Segundo Dorminsky, a necessidade de suprir a informação insuficiente que é transmitida pela imprensa foi sentida desde os primórdios do Festival e obrigou à construção de laços de cooperação entre a direcção e os órgãos de comunicação social, quase como estratégia com vista a evitar prejuízos maiores:

“De resto, o que acontece é que... sendo... uma pessoa trabalhando como crítico, é completamente diferente do que trabalhar em Espanha, por exemplo. Em Espanha há comunicação social especializada que trabalha a informação a nível, digamos... trabalha... trabalha a informação. Aqui, não! Aqui há o corta e cola. Isto é, a informação chega e é transmitida tal e qual como nós... Nós temos que fazer os textos. Se os textos não são feitos, a coisa é muito complicada. Se eu mando uma lista, não sai lista nenhuma, eu tenho de trabalhar a lista, mas é em texto e ao trabalhar a lista em texto, imediatamente isso já tem algum resultado prático. E, nesse aspecto, as coisas podem funcionar”.

Na mesma linha, já Pacheco Pereira sublinhara que “um bom Festival é o que tem a informação trabalhada especificamente para os seus frequentadores (os espectadores) e divulgadores (a comunicação social)”⁴⁷¹. Ou seja, não só nenhuma das dimensões deve ser descurada, como, pelo contrário, há que ser metucioso e profissional na forma de as tratar.

⁴⁷⁰ Beatriz Pacheco Pereira, *op. cit.*, 2000, p. 39.

⁴⁷¹ *Idem, ibidem*, p. 37.

O esquema de trabalho adoptado, na opinião de Dorminsky, embora corra o risco de confranger o jornalismo ou a crítica especializados, funciona como uma espécie de salvaguarda qualitativa do Festival:

" [...] nós publicamos logo no dia seguinte, nós próprios, uma página de publicidade, como se fosse informação. Pronto, e tem informação e está trabalhada como se fosse uma página de informação e que vai colmatar a dificuldade... A dificuldade não, quer dizer, a falha da imprensa de cobrir o Festival. [...] por isso, todos os aspectos que nós sentimos que não funcionam tão bem, nós vamos tentando dar a volta à situação com... Por meios que, por exemplo, não agradam aos jornalistas. Eu já fui jornalista durante quinze anos e sei, pá. Sentir-me-ia profundamente magoado por ter alguém, pá, que fazia anúncios que, à partida, correspondiam ao trabalho que eu deveria fazer, só que, lá está, esse trabalho não é feito e, como tal, só pode ser feito dessa maneira”.

O caso do Fantasporto e do seu corpo dirigente é um exemplo paradigmático de como em Portugal as funções de gestão ou de programação cultural têm uma forte dominante “cooptativa”. O recrutamento destes profissionais funciona, geralmente, por convite, ou através de uma “reconversão de carreiras muito diferenciadas, muitas vezes, ligadas à crítica ou à criação⁴⁷²”. Dessa forma, encontra-se favorecida à partida a criação de uma relação de homologia entre as posições/ disposições/ tomadas de posições dos responsáveis do Festival e os *mass media*, relação essa que é construída inclusivamente no próprio momento de consideração programática:

Mário Dorminsky: “[...] Na relação com a comunicação social é mais complicado porque [...] há filmes para todos os gostos, como se costuma dizer. E, das duas, uma: ou há uma boa relação com o jornalista e então eles deixam-se guiar pelas nossas próprias indicações, para verem determinado tipo de filmes; ou então, digamos, a dificuldade de escolha que há, leva-os, com alguma naturalidade, a ir ver o filme à partida mais mediático. O que, se calhar, não é o mais interessante para eles irem ver. [...] Porque se calhar eles têm noutra sala um filme muito interessante, que... Muito mais adaptado ao gosto deles, que propriamente o filme de grande público que está a passar na sala grande. [...] E este tipo de conversa nós temos com alguns jornalistas que conhecemos com alguma maior facilidade. E vamo-lhes logo dizer: ‘Oh pá! Vocês não percam...’ – por exemplo, este ano – ‘Não percam a retrospectiva de cinema austríaco. Atenção ao filme A, B e C, porque aquilo vale a pena, pá, e vocês não devem deixar de ver’. Quer dizer, e isso aí depois o reflexo da comunicação social, passa um bocado por aí. Os que nos ouviram, pronto, fizeram uma análise interessante e tudo mais, os que não ouviram e fizeram os circuitos que quiseram fazer, pronto, fazem as análises que querem fazer”.

A comunicação social é, assim, subtilmente conduzida pelas entidades do Festival para o visionamento preferencial de algumas fitas em detrimento de outras, por

⁴⁷² Cláudia Madeira, *Novos Notáveis: Os Programadores Culturais*, Oeiras, Celta, 2002, p. xiii.

se considerar que, pela sua carga de erudição, são as que melhor representam o certame (ou, dito de outra forma, são as que mais o consagram).

Por fim, gostaríamos de arrematar com a noção de que alguns dos representantes dos mass media parecem reconhecer, nos fundadores do Fantasporto, a qualidade de líderes carismáticos e contribuem, eles próprios, para o reforço dessa aura profundamente simbólica, através da concessão de uma considerável visibilidade mediática no decurso do evento. O modelo de dominação carismática, idealizado por Max Weber⁴⁷³, preconizava um estilo de dominação assente nos poderes “mágicos”, invisíveis, do “carisma” e da vocação pessoal, ao invés da qualificação ou posição que se detém/ ocupa. É uma dominação que carece das regras “clássicas”, legitimada pelo poder simbólico da entidade carismática. E, ao que parece, o poder carismático detido pelos organizadores do Fantasporto é, simultaneamente, consumido e (re)produzido pela comunicação social:

Mário Dorminsky: “O Festival, com o impacto mediático que tem, transforma, particularmente, quer a mim quer a Beatriz, digamos, em ícones do Festival. E por isso há uma imagem, em termos de comunicação social, que perpassa... Passa muito, digamos, não só pelo Festival, mas pela minha imagem e pela imagem da Beatriz. E mais pela minha imagem do que da Beatriz. [...] É verdade que, quantas vezes, pura e simplesmente o jornalista se recusa a falar com... com ela. É verdade. Porque tem que falar comigo, tem que falar comigo”.

3. As regras do "jogo": entre o alargamento e a fidelização dos públicos

Desde o momento de viragem crucial do Fantasporto, quando este abandona, na sua designação, a referência ao Fantástico, a *abrangência* tem sido a palavra de ordem. O processo de aproximação ao público foi progressivamente testado e (re)ajustado pela organização. Sucederam-se múltiplas hesitações, avanços e recuos nas estratégias encontradas, que implicaram mudanças, sempre que se julgou pertinente, no próprio modelo do Festival.

No arranque do Fantas, o processo de sedução dos públicos passou pelo estabelecimento de uma relação forte com os intermediários da indústria cultural do cinema, através da aposta em produtos mediáticos no âmbito do cinema fantástico. E apenas se pode tentar imaginar o impacto de uma tal iniciativa junto dos consumidores culturais, experimentados ou a despontar, numa cidade carente de uma oferta cultural menos convencional e tradicionalista:

⁴⁷³ Max Weber, *Economia e Sociedade. Fundamentos da Sociologia Compreensiva*, Vol. I, Brasília, Ed. UNB, 1991 [1925].

Mário Dorminsky: “[...] fizemos uma coisa que foi ir para as distribuidoras portuguesas e tentar, a nível de antestreias, trazer uma série de filmes que fossem de algum nome, para conseguir chamar a atenção das pessoas. E o segundo ano é um ano muito forte, em termos de uma programação mediática para a altura, que foi marcante, também. Que, por exemplo, tinha o “*Blade Runner*” do Ridley Scott”.

Nos primeiros anos de existência, a organização do Fantasporto optou por um conceito multifacetado, abarcando outras formas de expressão cultural que não apenas o cinema. Na base desta decisão estaria o intento de divulgar o fantástico nas suas diferentes formas e conceitos artísticos. Desde peças de teatro fantásticas, à banda desenhada, artes plásticas e concursos variados (do cinema *Super 8* aos contos fantásticos), o investimento foi de facto abrangente. Paralelamente, cresceu o número de salas portuenses associadas ao Fantasporto e com uma parte activa na exibição de filmes. Porém, não muito tempo depois, a organização estava já empenhada em redireccionar a rota do Festival. Bastou, para tanto, concluir que a concentração – tanto temática como espacial – serviria bem melhor os propósitos do Festival do que uma abordagem que promovesse a dispersão:

Mário Dorminsky: “Chegámos a ter oito salas a funcionar. [...] Havia uma dispersão muito grande das pessoas. E pronto, e decidimos por dois motivos – por um lado, pela questão financeira, porque os apoios não eram muitos; e, por outro lado, por uma questão de lógica, em termos daquilo que eram os objectivos reais do Festival – manter, basicamente, como área principal de trabalho, o cinema, fazendo aí a nossa aposta principal. Tendo, numa vertente paralela, eventualmente uma exposição, um concerto, mas coisas assim perfeitamente isoladas. Por isso, esquecendo um bocado todo o conceito multidisciplinar desenvolvido em torno do fantástico. E concentrar tudo nas salas Lumière e no Auditório Nacional Carlos Alberto”.

Assumida a orientação para o cinema e, fundamentalmente, para o cinema fantástico, alguns anos mais tarde assiste-se à criação de uma nova secção competitiva no Fantasporto, denominada *Semana dos Realizadores*, mais um momento de viragem crucial no que concerne ao alargamento do conceito do Festival. A introdução da secção da *Semana dos Realizadores* contribuiu de forma determinante para que, a médio prazo, fossem conquistadas para o certame novas franjas de um público consumidor de cinema.

Mário Dorminsky: “[O Festival], com a situação de abrir portas com a Semana dos Realizadores, conquistou, eu diria, a globalidade de um público potencial de cinema para o Festival, isso conquistou. [...] E isso notou-se durante os primeiros anos, que o público para o [...] cinema não de género, foi crescendo lenta, lentamente. Até que só para aí, digamos, para aí há uns cinco anos ou coisa do género, é que se pode dizer que não há qualquer diferenciação de públicos entre a Semana dos Realizadores e a área do fantástico. Mas, durante muito tempo, esse público era diferente. Era o público universitário, aí já era... Pronto, era um público muito mais caracterizável, chamemos-lhe assim, do que propriamente o público que iria ver os filmes da área do fantástico”.

Mário Dorminsky sustenta que, embora se tivesse verificado um acréscimo de público no Fantasporto, motivado pela aposta num cinema mais generalista, aquele foi desaguando no Festival de forma progressiva, e não imediata. Pacheco Pereira acrescenta que a mudança foi integrada gradualmente, não tendo sido bem recebida no exacto momento da sua inauguração. E justifica da seguinte forma a necessidade de se criar uma nova secção no Festival: “Quando o Fantas alargou o âmbito da sua competição aos novos realizadores, a mudança foi absorvida muito lentamente. A abertura à Semana dos Realizadores, que alguns ainda teimam em meter no género fantástico quando é de carácter geral desde que foi ‘inventada’ há quase dez anos, e depois, mais recentemente, ao cinema asiático (considerados por muitos – como Martin Scorsese – como o mais criativo actualmente), apenas significou aos nossos olhos, e aos dos que realmente querem ver, o que é inevitável haver num Festival de qualidade: atenção à evolução e à modernidade do cinema actual e cuidado na apresentação de um produto destinado ao consumo público – afinal o objectivo final de qualquer Festival, dos mais modestos aos mais ambiciosos)⁴⁷⁴”.

Ao mesmo tempo que o público mais fidelizado, chamemos-lhe assim, foi aprofundando as raízes de ligação ao Fantasporto, Dorminsky alerta para as novas gerações de públicos que se vão acercando do Festival, como se este fosse um legado que se transmite de geração em geração:

"P: Houve um alargamento do público?

Mário Dorminsky: Exactamente. Foi, foi, foi, foi. Digamos, manteve-se o público do fantástico... [...]

P: Os fidelizados?

MD: Os fidelizados, exacto. E só que o público... Aliás, atenção! Quer dizer, quando se faz dez anos já estamos a entrar numa segunda geração. E agora, quando se fez vinte, já entrámos numa terceira. Porque, aí, estamos a falar em blocos de dez anos e há públicos novos”.

Em anos mais recentes (a partir da vigésima edição), a procura de novos públicos passou também pelo alargamento da área de acção do Festival de cinema, através da *descentralização* do mesmo. Com esta estratégia, o intuito seria fazer chegar a imagem e o conceito Fantasporto a diferentes zonas do país e em períodos que não abrangessem exclusivamente o período do Festival. Para tal, apostou-se na exibição de

⁴⁷⁴ Beatriz Pacheco Pereira, *op. cit.*, 2000, p. 38-39.

ciclos de cinema fora do período do Festival, em salas espalhadas por diversas zonas do país e através dos meios de comunicação audiovisual:

Mário Dorminsky: “[...] a Cinema Novo, a estrutura que organiza o Fantasporto, começou a adquirir direitos de filmes que passaram no Fantasporto e que poderiam dar uma imagem positiva do Fantasporto. Filmes que ganharam prémios, das cinematografias mais diversas, desde filmes chineses a filmes neozelandeses, a filmes americanos, a filmes europeus. E começámos a fazer extensões... não são extensões, são ciclos, semanas Fantasporto em *N* pontos do país. [...] O ano passado, fizemos cerca de trinta semanas nos sítios mais díspares de Portugal. Por exemplo, agora vai haver uma em Bragança depois vai haver outra em Famalicão. [...] É um bocado Fantasporto, pá, em Oliveira do Hospital (risos), não sei. Mas pronto, o conceito é um bocado esse. E é, no fundo, levar a imagem do Festival a vários pontos do país. Por outro lado, também, vender às televisões. É o que está a passar, por exemplo, na SIC Radical ou na RTP... Vender às televisões, filmes do Fantas que apareçam com o genérico do Fantas e não sei quê. Por isso, manter uma imagem do Fantasporto ao longo do ano e que não fique, pronto, restringida, digamos, àqueles dez, quinze dias do Festival propriamente dito”.

A contenda em torno do alargamento e fidelização de novos públicos para o Fantasporto foi sempre controversa. É um ponto de discussão delicado, na medida em que, para algumas instâncias (sobretudo para o público já fidelizado e para a comunicação social), o processo de democratização do Festival tem envolvido tomadas de posição que redundam na sua descaracterização. No fundo, as vozes que reprovam as estratégias com vista ao alargamento do Festival, fazem-no não só por considerarem que o Fantas se afastou do seu conceito inicial (desvirtuou-se, logrando as expectativas do nicho de mercado cultural que tinha cativado), mas também por repudiarem a ideia de que a organização tenha cedido a pressões externas. Efectivamente, a hipótese de ter havido uma resignação face a pressões legitimadoras não deve ser excluída, na medida em que no universo cultural é comum existir, como sublinha Teixeira Lopes, "uma pressão institucional não raras vezes relacionada com a procura de um acréscimo de legitimação social e política da sua actividade (como se o seu valor e qualidade fossem medidos pela afluência crescente de públicos) e de procura de novas fontes de apoios e/ou subsídios⁴⁷⁵". Num Festival com estas características (de abrangência segmentada e periférica), a metamorfose pode ter por base uma mera questão de sobrevivência. E a sobrevivência de um Festival que, convém que não o esqueçamos, lida com uma poderosa indústria cultural (o cinema), é indissociável da sua capacidade financeira, em grande medida dependente, por sua vez, do reconhecimento institucional⁴⁷⁶.

⁴⁷⁵ João Teixeira Lopes, *art. cit.*, 2004, pp. 47-48.

⁴⁷⁶ "A questão e a Culpa": é assim que Teixeira Lopes introduz esta temática sensível, resumindo-a na perfeição. Vd. João Teixeira Lopes, *art. cit.*, pp. 47-51.

4. Opções de programação e de formação do(s) público(s)

De um Festival de cinema não se espera outra coisa senão a atenção à novidade e a capacidade de actualização permanentes. É nessa medida que se torna imperativo o acompanhamento dos circuitos internacionais, no que toca a festivais análogos. É uma condição para que o Festival se imponha no plano mais vasto em que se integra – para que se internacionalize. Nessa medida, o que é exigível a um programador é, "que este seja um agente de inovação: que ele desenvolva uma (ou várias) temática(s) centrais, para um tempo futuro, com as obras e artistas «pertinentes» e disponíveis no mercado no momento presente⁴⁷⁷". A renovação estrutural e conceptual implica, portanto, estar-se actualizado face às mais recentes tendências do mundo cinéfilo⁴⁷⁸, cuidado que é assumido e encorajado pela organização do Fantasporto:

Mário Dorminsky: "[...] o conceito do Festival é um conceito que todos os anos é renovado, de alguma maneira. Por introdução de qualquer coisa que vai, pronto, tornar diferente, ligeiramente, o Festival. No sentido – no nosso ponto de vista – de o melhorar e adaptar melhor às circunstâncias e ao período em que se vive".

No caso dos festivais, não existe propriamente o hábito de se recrutarem profissionais na área da programação. Como salienta a socióloga Cláudia Madeira, "antes há a acumulação de funções, uma vez que estes programadores são, ao mesmo tempo, os fundadores das organizações onde se encontram a programar⁴⁷⁹". A autora ilustra esta constatação com exemplos concretos, como os do FITEI e do FITA. O Fantasporto, embora centrado numa outra forma de expressão artística, segue um modelo em tudo similar.

⁴⁷⁷ Vd. Cláudia Madeira, *op. cit.*, 2002, p. xii. Segundo a autora, a profissão de programador pode definir-se da seguinte forma: "(...) intermediário que faz a articulação entre o campo da produção e da recepção cultural, cruzando para o efeito as diferentes esferas sociais (cultural, económica e política) e que tem como função seleccionar sobre o conjunto da oferta os espectáculos a apresentar no contexto da organização de divulgação cultural em que se inscreve". Idem, *ibidem*, p. 1.

⁴⁷⁸ Para que seja possível inovar com êxito, há que trabalhar diversas fontes de informação em simultâneo. É fundamental a realização de pesquisas permanentes, que envolvam não só fontes de informação *indirecta* (livros, revistas, jornais, críticas aos programas de festivais de cinema nacionais ou internacionais, etc.), mas ainda contactos *directos*. Nesses contactos directos, o programador deverá lidar directamente com a esfera da criação (ou, no caso concreto, da *intermediação*), através da presença em festivais nacionais e internacionais. Dessa forma, acompanha mais eficazmente a oferta do mercado, vislumbra com maior destreza potenciais negócios com as distribuidoras, etc. *Viajar* é imprescindível para que haja um conhecimento profundo do panorama cultural. A frequência de festivais de cinema internacionais assemelha-se à ida a uma espécie de hipermercado cultural: vêem-se filmes, recolhem-se programações, delineiam-se escolhas, trocam-se contactos.

⁴⁷⁹ Idem, *ibidem*, p. 43.

A responsável oficial pelo departamento de programação do Fantas é Beatriz Pacheco Pereira. Porém, a permanência no terreno durante a 23ª edição, permitiu registar e relacionar diversos discursos cruzados – envolvendo a direcção, elementos da organização, da comunicação social, etc. Desconstruída esta amálgama, a ideia subsistente foi a de uma quase diluição hierárquica e funcional, de um esbatimento de barreiras no interior do "campo Fantasporto" – que concorreria para que o conteúdo final do Festival traduzisse, na prática, múltiplas contribuições. Baseando-nos no que apurou Cláudia Madeira⁴⁸⁰ na obra supracitada, parece razoável situar a problemática da programação do Fantas no equilíbrio entre duas das realidades detectadas pela autora: por um lado, o género de eventos em que existe um tipo de programadores cuja função é sobretudo de "coordenação de um conjunto de consultores", que seriam os verdadeiros autores da programação, ao desenvolverem a selecção de espectáculos para apresentar a um público⁴⁸¹; e, por outro, um tipo de eventos regido por uma "polivalência de funções", onde os programadores extravasariam as tarefas que lhes estariam estritamente associadas (polivalência, essa, que seria tão mais vincada quanto mais frágil fosse a estrutura da organização)⁴⁸².

No objecto em estudo existem, de facto, "consultores" que têm em mãos a tarefa – imprescindível – de auscultar alguns dos mais importantes festivais de cinema internacionais. No entanto, a autoria não é verdadeiramente reclamada por ninguém em particular, sobrepondo-se o conceito de polivalência funcional. A existir uma forma de capital consagrado na equipa que constitui o Fantasporto, esse capital é o social. O estreitamento das relações entre os elementos do Fantas e os agentes detentores de algum estatuto (e poder de decisão) no campo cultural mais vasto, constituem um capital inestimável para o desempenho da função de programador num Festival de cinema. O programador moderno é valorizado "não só pelo capital cultural (e/ou académico) detido, mas também pela mobilização de uma rede de sociabilidades próxima ao campo artístico que se vai constituindo ao longo das suas trajectórias e que lhes «premeia» a competência para a função⁴⁸³". Este *know how*, acumulado com o passar dos anos, é um benefício que a equipa constitutiva do Fantasporto tem sabido utilizar em seu proveito.

⁴⁸⁰ Nessa obra, a socióloga estudou a fundo a questão dos novos programadores culturais, que designou de "novos notáveis". Cf. Cláudia Madeira, *op. cit.*, 2002.

⁴⁸¹ Idem, *ibidem*, p. 44.

⁴⁸² Idem, *ibidem*, p. 48.

⁴⁸³ Idem, *ibidem*, p. 44.

Segundo informação oficial, actualmente há espaço para tudo neste Festival: desde “grandes produções” (chegadas ao Festival por intermédio de distribuidoras de renome, do circuito comercial), a “filmes de autor”, “projectos experimentais”, “filmes ‘difíceis’ que pretendem ser lançados”, “novos filmes, cujo impacto junto do público pretende ser testado”, etc.⁴⁸⁴. O elemento comum a este espectro variado de opções cinematográficas seria – com toda a carga de subjectividade que tal critério implica – a *qualidade*. Para Dorminsky, a qualidade dos filmes é um dos motivos do sucesso do Fantas, mas não será o único:

Mário Dorminsky: “[...] a razão, também, do êxito do Festival, para além da sua óbvia qualidade em termos dos filmes, é a relação que existe entre os filmes e os espectadores. Que está bem... (pausa) “Cozinhada” é um termo feio. (risos) Que está... Pronto, quer dizer, que funde bem. Nós pensamos muito em para que públicos os filmes se dirigem”.

A função de programador existe para que seja facilitada (favorecida ou, ainda, rentabilizada) esta relação entre os filmes e o público. Nessa medida, a programação é claramente uma tarefa de *mediação*. A incumbência de definir um programa assenta em critérios específicos que se definem gradualmente e que podem mesmo ser diferenciados. É um processo que está sempre dependente das “leituras” que se vão fazendo do “real” cultural num dado momento. Logo, as informações que se recolhem desempenham a importante função de moderar os factores de risco e de incerteza inerentes à selecção. Em tal contexto, a permanente reciclagem de conhecimentos transforma-se numa imprescindível ferramenta de trabalho⁴⁸⁵.

A mostra de filmes propriamente dita acontece uma vez por ano, durante um período de tempo bastante limitado. Nos restantes dias, são tomadas as providências necessárias para que se verifique a indispensável sincronização entre as várias instâncias que permitem que se realize o evento: a distribuidora, os agentes de promoção, o orçamento disponibilizado pelo Estado, os patrocínios privados, os espaços que acolhem o Festival, etc. A competência para antecipar é fundamental num acontecimento desta envergadura, razão pela qual existe sempre “uma

⁴⁸⁴ Idem.

⁴⁸⁵ O sociólogo francês Jean Baudrillard referiu-se à necessidade de reciclar constantemente os conhecimentos na actual sociedade de consumo (sociedade que teria como principais traços distintivos o “amontoamento” e a “profusão”). A importância da reciclagem afectaria, a seu ver, as mais variadas dimensões: do saber profissional até à qualificação social e à trajectória individual. Para evitar ver-se relegado, distanciado e desqualificado, cada um teria “ (...) a necessidade de «pôr em dia» os próprios conhecimentos e o saber globalmente, a «bagagem operacional» no mercado de trabalho”. No campo cultural, esta necessidade não é com certeza menos premente. Na indústria do cinema – veloz e profícua na produção e difusão anual de filmes – a necessidade transforma-se em obrigatoriedade. A reciclagem, neste caso, e recorrendo às palavras de Baudrillard, “ (...) evoca irresistivelmente o «ciclo» da moda, onde cada qual tem de estar «ao corrente» e de reciclar-se todos os anos, todos os meses e todas as estações (...)”. Apesar desse fenómeno ser típico da sociedade de consumo – “arbitrário”, “móvel” e “cíclico” – “possuí, no entanto, o carácter de profundo constrangimento e o seu critério é o sucesso ou a rejeição social”. Cf. Jean Baudrillard, *op. cit.*, 1981, p. 104.

componente de «futurização» em qualquer programação"⁴⁸⁶. O director do Festival reafirma, entre outras coisas, a importância que a organização atribui à necessidade de se *acertar* nos públicos. Para atingir esse objectivo, equaciona diferentes estratégias de programação, como se de um "jogo de xadrez" se tratasse. Partem do estudo dos hábitos dos diversos segmentos dos públicos de cinema e apoiam-se em variáveis como o horário das sessões ou os dias da semana para irem estruturando o programa do evento de modo a reduzir a margem de incerteza:

Mário Dorminsky: “[...] é sempre muito complicado atingir um equilíbrio de programação que, pronto, acerte completamente nos públicos que entretanto são atraídos ao Festival. Mas temos tido esse cuidado. [...] Por exemplo: o mapa de programação começa a ser trabalhado mais ou menos em Junho. E aquilo é uma espécie de jogo de xadrez ou castelo de peças. Porque vai mudando daqui para acolá, quer dizer, vai-se tentando adaptar. Conhecendo mais ou menos o tipo de público que existe para cada horário, chamemos-lhe assim. E cada dia de semana. Nós, por exemplo, sabemos que à segunda-feira é um dia que há um público mais cinéfilo, que está habituado a ir ao cinema porque o cinema é mais barato. E, por isso, nós podemos dar ao luxo de pôr filmes mais "difíceis", chamemos-lhe assim. Mais de autor. [...] Os fins-de-semana, por exemplo... [...] Por exemplo, metemos um filme coreano este ano, mais uma vez. Porquê? [...] É sábado à noite, a pessoa quer ir ao Fantasperto e vai mesmo. E vê o filme. E, pronto, e vai ver um bom filme! Quando seria difícil de chamar a atenção se nós metêssemos o filme à tarde de sábado, ou coisa do género ou assim. Prontos, há horários em que nós arriscamos a entrada de filmes mais difíceis e pomos as pessoas a ver filmes que elas, à partida, não queriam eventualmente ver. [...] E aquilo é um bocado um jogo”.

Os espaços disponíveis para a exibição dos filmes vão ser uma variável adicional na complexa equação da qual resultará a programação final. No Grande Auditório do Rivoli são apresentadas as películas que, *a priori*, fazem prever uma maior afluência de espectadores (é aqui que se mostram preferencialmente os filmes provenientes de indústrias cinematográficas poderosas – como a americana –, as antestreias, filmes premiados noutros festivais, de realizadores já consagrados ou onde figurem actores com um certo grau de reconhecimento). Pelo contrário, no Pequeno Auditório, "arriscar" é a palavra de ordem. Nesta sala de menores dimensões dão-se a conhecer ao público as cinematografias menos conhecidas, as mais radicais, arrojadas e experimentalistas:

Mário Dorminsky: “Neste caso, no Rivoli, com a sala de duzentos lugares – que não é de duzentos lugares, é de cento e setenta e tal – e a sala de novecentos, é muito fácil saber-se que na sala de cento e setenta lugares, aí é que estará o cinema de autor e o cinema mais radical, chamemos-lhe assim. Em termos de projecto, o mais experimentalista. Por exemplo, há um filme que nós vamos passar, que ganhou o Prémio do Público em Berlim [...] que é uma entrevista com a secretária do Adolf Hitler e que é um filme notável. Só que já sei que, à partida, não é um filme para passar na sala de novecentos lugares. Quer dizer, cá em Portugal é um filme para passar na sala pequena. Mas isso aí são situações óbvias”.

⁴⁸⁶ Cláudia Madeira, *op. cit.*, 2002, p. 50.

Há uma arbitrariedade intrínseca ao processo de programação, uma vertente de imprevisibilidade que nem sempre é fácil de tornear. Ainda que se tente controlar essa imprevisibilidade através da determinação prévia de critérios (que não passam de uma declaração de intenções) e da aposta num pensamento estratégico, o esforço pode ser em vão. A escolha implica sempre uma angústia – porquê escolher este filme e não aquele? – e um certo grau de risco. Ao referir os eixos fundamentais presentes no momento de programar as mais recentes edições do Fantasporto, Dorminsky salienta de forma enfática a aposta no cinema europeu, bastião do Festival. Sublinha, também, o investimento na cinematografia asiática, que nos últimos anos passou a ser sempre associada à imagem do Fantas. Paradoxalmente, é com o cinema fantástico que a tarefa de programação fica facilitada, uma vez que a produção anual de cinema nesta área nem sempre é abundante:

Mário Dorminsky: “Há uma preocupação fundamental em ter uma presença significativa em cada ano de cinema europeu. Pronto, isso é algo que é fundamental. E temos tido e continuaremos a ter. [...] Segunda preocupação, não é preocupação, mas é uma questão de conceito. Nós lançámos há uns sete, oito anos uma imagem muito forte do cinema asiático e achamos que devemos ter sempre uma representação de cinema asiático bastante significativa. [...] Na área, digamos, sobretudo do fantástico, as escolhas são mais ou menos óbvias porque têm a ver com a produção que existe em cada ano”.

Num evento como o Fantasporto, existem múltiplos factores que favorecem a aura de incerteza. Os constrangimentos são vários e provêm de campos distintos: desde a necessidade de inovar e de se adaptar à produção cinematográfica recente (um ano menos inspirado a nível da produção de cinema fantástico, como ficou acima ilustrado, limita à partida a qualidade da oferta); de gerir as escolhas consoante o orçamento real que tem disponível em cada um dos anos; ou de pretender agradar simultaneamente à crítica especializada, à comunicação social e ao público. Daí que a estratégia de programação pressuponha o "vai-e-vem constante entre realidades e objectivos de forma a conseguir a adaptação necessária para alcançá-los⁴⁸⁷”.

Na opinião da responsável oficial pela programação do Fantasporto, o panorama cinematográfico nacional vive um momento de quase censura económica, fruto do monopólio americano nos ecrãs de cinema⁴⁸⁸. A presença esmagadora de filmes americanos nos circuitos

⁴⁸⁷ Cláudia Madeira, *op. cit.*, 2002, p. 52.

⁴⁸⁸ Mike Featherstone desenvolveu uma interessante teoria em torno do que designou de "terceiras culturas" para justificar a *americanização* da cultura mundial. De acordo com este autor, foi a intensificação dos fluxos interculturais que conduziu ao desenvolvimento das "terceiras culturas", que viriam a desempenhar uma relevante função de mediação. Com a desregulação e a globalização dos mercados financeiros, houve uma série de profissionais – a que Featherstone chama "profissionais do

de distribuição e de exibição contemporâneos, sustenta Pacheco Pereira, está na origem da maior apetência que os públicos sentem pelos mesmos, uma vez que diminui a visibilidade das películas provenientes de outras regiões do globo. Quanto à atitude a tomar, Pacheco Pereira é peremptória: "(...) o documental nunca teve a oportunidade de ser visto a sério. E já agora, nem as curtas-metragens, os filmes independentes, os experimentais, os orientais, os africanos, etc., etc.... Por isso os festivais de cinema têm obrigação de ajudar a colmatar estas falhas gritantes. Porque há tanto filme por ver, tanto filme para ver⁴⁸⁹". Segundo esta perspectiva, mais do que uma opção, seria obrigação do Fantasporto apresentar alternativas válidas à indústria cinematográfica americana.

A partir do momento em que o Fantasporto se assumiu como Festival generalista, passou a ter de lidar com uma oferta consideravelmente mais diversificada. Com a abertura das portas à indústria do cinema, sem quaisquer restrições (excepto, como já se referiu, a *qualidade...*), o Fantas passou a ter de gerir estrategicamente as suas opções. É, contudo, conveniente que não esquecer que as decisões que se tomam não são as únicas possíveis. Muito pelo contrário, são sempre soluções contingentes, largamente indeterminadas e arbitrárias e que, não obstante a sua aleatoriedade, constroem sempre⁴⁹⁰.

A pretensa inevitabilidade da imposição do gosto dos organizadores do Festival no processo de construção programático produz reacções distintas e até (pelo menos em aparência) contraditórias, em Beatriz Pacheco Pereira e em Mário Dorminsky. Pacheco Pereira aborda este assunto quando, num dos seus artigos de opinião, disserta acerca das características que a seu ver definem um Festival de qualidade: “um bom Festival é (...) aquele que mostra o que há de melhor, de mais variado (*já que o gosto dos organizadores não deverá, acho eu, ser imposto*); o que há de mais moderno, de mais raro, de mais significativo⁴⁹¹”. Já Mário Dorminsky sustenta a opinião contrária, ao declarar que é o gosto de quem escolhe, aliado à sua experiência, que devem estar na base da tomada de decisões. Focando, uma vez mais, a necessidade de adequação dos gostos pessoais ao gosto do público e da comunicação social:

design" – ligados a diferentes indústrias culturais e especialistas em filmes, vídeo, televisão, música, moda, publicidade, etc., que se viram forçados a familiarizar-se com determinadas culturas nacionais. Em geral, fizeram-no com aquelas que mais se assemelhavam à sua cultura de origem, sobretudo em termos de organização. O autor justifica, desta forma, que muitas das culturas que hoje se desenvolveram a uma escala global se tenham deixado guiar pelo modelo americano. A modelação a partir do exemplo americano teria sido particularmente intensa no caso das indústrias culturais como a televisão, o cinema e a publicidade. Vd. Mike Featherstone, "Culturas globais e culturas locais" in Carlos Fortuna (org.), *Cidade, Cultura e Globalização – Ensaios de Sociologia*, Oeiras, Celta, 2001, p. 89.

⁴⁸⁹ Beatriz Pacheco Pereira, *op. cit.*, 2000, p. 107. (itálico nosso)

⁴⁹⁰ Cláudia Madeira, *op. cit.*, 2002, p. 54.

⁴⁹¹ Beatriz Pacheco Pereira, *op. cit.*, 2000, p. 37

“E: De que forma é que pensam no público?

Mário Dorminsky: Em primeiro lugar, é o nosso gosto que se está... que comanda, não é? Portanto, há uma relação de empatia com o filme. Os critérios são critérios que têm a ver um bocado com quase quarenta anos de visionamentos contínuos de cinema. Por isso... E, depois, com o conhecimento que existe do público. E a adaptação, digamos, desses nossos gostos, também, aos gostos do público e da comunicação social”.

A socióloga Cláudia Madeira clarifica o que poderá estar na origem do desencontro discursivo entre as duas principais figuras do evento, ao afirmar o seguinte: "As escolhas programáticas tendem sempre a ser justificadas pelos programadores, através da utilização nos discursos de locuções impessoais – tais como «é importante» – que reenviam à objectividade das escolhas. O facto da decisão programática não poder ser, no entanto, completamente racionalizada e objectivada, faz com que o «gosto pessoal» seja invocado, em última instância, para justificar as escolhas"⁴⁹². O acto de programar é sempre um acto de criação. Existe um individualismo patente nas escolhas que resulta sempre de uma visão particular do mundo. Quando se escolhe algo, há que ter consciência de um outro tanto que se exclui. E o que é excluído vai ser sonegado ao público do Festival. Nessa medida, é importante que haja uma “responsabilização do autor sobre as suas escolhas”⁴⁹³.

Atentando nas palavras de Pacheco Pereira e de Dorminsky, uma oferta cinematográfica de qualidade deve ser rica em nuances, representativa de diferentes olhares sobre o mundo, e, sobretudo, não elitista. Pacheco Pereira afirma que um Festival de cinema de renome deve ser aquele "(...) que contrapõe o passado e o presente, mostra os olhares mais personalizados dos criadores principais de todos os países possíveis. Tem, portanto, de ser necessariamente abrangente. Um Festival que se auto-limita (tematicamente ou regionalmente) poderá ser muito interessante para uma minoria, mas nunca se transformará num grande Festival"⁴⁹⁴. Dorminsky, por seu turno, revela um raciocínio em tudo similar e exemplifica a sua posição, ao demarcar-se do Festival de Curtas-metragens de Vila do Conde:

“E há um aspecto que nós nunca quisemos, que foi, entre aspas, transformar... (pausa) Fazer do Fantas um Festival snob. E houve hipótese de fazer isso. Há um Festival snobe em Portugal, por exemplo, que no meu ponto de vista... Que eu gosto muito, que é o Festival de Vila do Conde. Mas tem trezentos espectadores por sessão, à noite. Quer dizer...”.

⁴⁹² Cláudia Madeira, *op. cit.*, 2002, p. 54.

⁴⁹³ Idem, *ibidem*, p. 55.

⁴⁹⁴ Beatriz Pacheco Pereira, *op. cit.*, 2000, p. 37.

Nestes depoimentos, os fundadores do Festival reafirmam a crença numa programação o mais eclética possível e que não opte pela exclusão terminante de nenhum tipo de cinematografia em particular. A comparação com um Festival temático sugere, porém, uma situação de conflito: o Fantasporto, já não sendo um Festival temático há bastantes anos, continua a socorrer-se dessa opção inicial para se promover. Como resultado, parece existir num contexto de alguma ambiguidade e indefinição, numa espécie de “limbo cultural”.

Se os factores que foram analisados até agora determinam, certamente, a natureza da oferta cultural do evento, é ainda possível que se interrelacionem com eventuais preocupações complementares que possam existir por parte da organização. Preocupações, essas, que se prenderiam não só com o alargamento dos públicos (intenção que parece ter ficado expressa nas declarações da programadora do Festival), mas também com o intuito de os *formar*. Quando solicitámos a Mário Dorminsky que se pronunciasse a este respeito, a reflexão empreendida pelo director do Fantas foi clara. Existe um desassossego edificante, construtivo, por parte da estrutura organizativa do Festival e que impele à tomada de medidas concretas com vista à formação de públicos para o cinema. Até porque, no fundo, a formação é uma característica intrínseca a um evento desta natureza:

“E: A formação de públicos, é uma preocupação permanente?

Mário Dorminsky: É! [...] É, basicamente, com o tipo de programações. Portanto, as sessões da noite, são sempre sessões que não são propriamente tão fáceis como isso. Quer dizer, depois há os eventos com os realizadores [...] Aliás, essa formação de públicos tem a ver com aquilo que eu tinha dito antes, quer dizer, muitos dos tais novos cineastas portugueses dizem que são filhos do Fantasporto, por isso, há uma formação clara, digamos, do critério de gosto do espectador.

E: Mas de que forma é que procuram levar isso a cabo? [...]

MD: É jogar com os filmes e as próprias... Digamos, a própria discussão que há em torno dos filmes. [...] Uma das coisas que acontece num Festival de cinema é que as pessoas falam sobre cinema. Ao contrário da ida ao cinema, em que se entra e sai e, eventualmente, trocam-se... Dizem-se duas palavras no fim e pouco mais. No Festival de cinema, fala-se sobre cinema, fala-se sobre os filmes. Um Festival de cinema é um espaço de discussão, de conversa, de análise. E também, obviamente, fazem assegurar valores por si, criam-se e ganham-se critérios, conquistam-se critérios de percepção cinéfila”.

O incentivo ao *alargamento dos públicos* apoia-se na subversão contemporânea da lógica económica do consumo cultural. Esta lógica dita que a cultura seja um consumo de rendimento crescente e não decrescente – na medida em que quanto mais se

consome, mais se quer consumir, segundo uma lógica cumulativa⁴⁹⁵. Para promover tal alargamento, deve ser empreendido todo um trabalho de construção de disposições nos públicos, criando alternativas consistentes e perenes em termos de gostos e de mundos estéticos. Estas directrizes remetem para uma das principais linhas de reflexão nas actuais discussões em torno da cultura (e, mais concretamente, das políticas culturais), que diz respeito ao princípio da *democratização cultural* – inseparável das questões do *alargamento, fidelização e formação de públicos*⁴⁹⁶.

A *formação de públicos* passa precisamente pela referida criação de alternativas, apenas possível por intermédio de “processos de incorporação durável de um conjunto de disposições estético-cognitivas”, o que pressupõe uma “política persistente e estruturada de atracção de públicos”⁴⁹⁷. Isto é, implica um investimento a longo prazo, sem que exista a garantia prévia de sucesso ou sequer de quaisquer contrapartidas em termos de rentabilidade. A questão da rentabilidade é, contudo, uma questão cada vez mais premente. Como realça o sociólogo António Firmino da Costa, a análise actual dos públicos da cultura implica que se debata em que medida “a formação dos públicos da cultura é para ser entendida enquanto formação de mercados para os produtos culturais e, portanto, para os agentes, individuais e colectivos, que os produzem e comercializam”⁴⁹⁸. Essa é uma dimensão que pertence ao âmbito dos públicos da cultura, sendo hoje em dia uma parte decisiva. “Não pode ser ignorada. Nem é, aliás, necessariamente perversa. Seria tão apriorístico conotar de perversidade tudo o que é de ordem do económico como de desejabilidade tudo o que é da ordem do cultural⁴⁹⁹”.

5. Estratégias de *marketing cultural*

Se perseverarmos na noção da cultura cinematográfica como constitutiva de uma arte média e do Fantasporto como espaço de divulgação de uma cultura intermédia,

⁴⁹⁵ A este respeito, Natália Azevedo afirma que “se as *necessidades-aspirações* relativas ao lazer e à cultura tendem a adquirir o carácter de *necessidades-obrigação*, em virtude da melhoria do nível de vida sócio-económico e dos graus mais elevados de capital escolar e de capital cultural adquiridos, os problemas culturais revestem-se de uma importância assinalável no interior das sociedades contemporâneas”, in Natália Azevedo, *art. cit.*, 1997, p. 159.

⁴⁹⁶ José Madureira Pinto, “Democratização e desenvolvimento cultural sustentado: o papel do Estado”, in *Boletim OBS*, nº 1, Lisboa, Observatório das Actividades Culturais, 1997, p. 6.

⁴⁹⁷ Idem, *ibidem*, pp. 6-7.

⁴⁹⁸ António Firmino da Costa, *art. cit.*, 2003, p. 127.

⁴⁹⁹ Idem.

ganha pertinência a abordagem das relações que o evento estabelece com a indústria cultural (bem como das renovadas lógicas de legitimação que lhe estão associadas).

A aposta no *marketing*, na publicidade e na formação de agentes que promovam a cultura é ainda muito recente no nosso país. No relatório produzido pelo Observatório das Actividades Culturais em 1998 (no qual se dava conta do estado de evolução das políticas culturais em Portugal), concluiu-se que o *marketing* cultural não passava de um campo de possíveis raso de história, de um quase vazio, embora repleto de possibilidades no que toca à imposição de novos profissionais da cultura⁵⁰⁰. Essa lacuna é aludida pela direcção do Fantas, que reprova o posicionamento do Estado português quanto à sua limitada conspexção estratégica:

Mário Dorminsky: "Quer dizer, em Portugal, é o único país que só se conseguiu ouvir falar em indústrias da cultura há coisa de dois, três anos. Quer dizer, antes disso não se falava, não se falava... Mais: neste momento, a indústria da cultura é aquilo que em [...] muitos países estão a desenvolver de uma forma extremamente activa. Porque é uma forma de rentabilizar – em função da relação com a indústria de turismo – pronto, as entradas de dinheiro nos próprios países".

Em boa verdade, foi a partir da década de 90 que a esfera cultural ganhou visibilidade no nosso país. A criação de instituições que se propunham funcionar como centros difusores de cultura e a aposta em mega-projectos, obtiveram alguns resultados práticos: promover a aproximação da esfera da cultura às esferas da política e da economia; originar o aparecimento dos primeiros cursos para gestores culturais e possibilitar que a cultura vivesse um período de destaque absolutamente inédito nas páginas dos principais periódicos⁵⁰¹. Desde esse momento, a cultura deixou de se poder "eximir de alguma lógica de mercadoria a rendibilizar (...), reforçando a necessidade social de agentes especializados". A estes agentes, responsáveis pela divulgação cultural, cativação de públicos, etc., passou a caber assegurá-la⁵⁰².

O Fantasporto, evento pontual e excepcional, é apenas uma peça numa engrenagem mais complexa, um elemento que se movimenta num *mercado cultural*

⁵⁰⁰ O relatório do OAC aponta a Lisboa 94 – Capital Europeia da Cultura como o "marco pioneiro" a partir do qual as questões do marketing cultural passaram a ser um factor de ponderação no campo cultural português. "Então 15% [...] do orçamento global foram votados à promoção nacional e internacional do evento. Foi também a partir daí que se generalizou e banalizou a prática de divulgação de programações culturais (...)". Vd. Maria de Lourdes Lima dos Santos (org.), *op. cit.*, 1998, p. 313.

⁵⁰¹ Vd. Cláudia Madeira, *op. cit.*, 2002, p. 15. A autora refere, como instituições fulcrais para esta viragem, o Centro Cultural de Belém e a Culturgest e, no âmbito dos mega-projectos, Lisboa' 94, a Europália, a Exposição Universal de Sevilha e a Expo' 98.

⁵⁰² Maria de Lourdes Lima dos Santos (org.), *op. cit.*, 1998, p. 314.

mais lato. E, como tal, não se pôde deixar de atender à existência de diferentes dimensões – como sejam as questões relativas ao financiamento, aos circuitos dos bens fílmicos apresentados e aos públicos a que estes se destinam – que se interrelacionam, contribuindo para definir a identidade do Festival.

Há, por isso mesmo, que considerar que um evento desta natureza deve saber movimentar-se no mercado da cultura, jogando com *lógicas de distribuição* marcadas por um carácter de elevada aleatoriedade e que se traduzem sempre numa considerável *imprevisibilidade da procura*. Daí que, no mercado cultural contemporâneo, seja comum “o uso de estratégias que tendem a ser mais sofisticadas do que noutros mercados, com vista a tentar gerir aquela imprevisibilidade – estratégias tais como a aposta em públicos bem determinados, a promoção do *star-system*, (...), etc.⁵⁰³”.

Como previamente se afirmou, já não faz sentido a crença numa *arte pela arte*, enlevada na sua pureza e liberta da perversidade de quaisquer constrangimentos económicos. Muito pelo contrário, e como refere Paquete de oliveira, “a oferta de propostas de cultura deve enquadrar-se em estratégias de sociedade de consumo. Porventura com outros propósitos, mas sem denegar as técnicas de *marketing* aos seus próprios produtos”. E porquê? Por uma razão muito simples: porque “sem público um produto não tem razão de existir⁵⁰⁴”. Nessa ordem de ideias, haverá todo o interesse em que se parta proactivamente em busca dos públicos, após analisar em profundidade as suas motivações e preferências. “Numa sociedade mediática”, diz-nos o sociólogo, “o que não tem visibilidade não existe. O marketing é um conjunto de processos e procedimentos que leva à visibilidade social os factos, as coisas, as pessoas⁵⁰⁵”.

Na opinião de Beatriz Pacheco Pereira, a habilidade em se promover não é determinante para a qualidade de um Festival de cinema. Contudo, também não é conveniente defender o pólo oposto e considerar a promoção absolutamente dispensável no que se refere a um evento desta natureza. Um posicionamento assim, extremado, seria no seu entender próprio de indivíduos “sem a mínima noção do cinema como espectáculo-chave do nosso tempo, que acha o marketing imoral e anti-ético, prefere

⁵⁰³ Maria de Lourdes Lima dos Santos, “Indústrias culturais: especificidades e raridades” in *Boletim OBS*, nº 5, Lisboa, Observatório das Actividades Culturais, 1999.

⁵⁰⁴ J. M. Paquete de Oliveira, “O Público Não Existe. Cria-se. Novos *Media*, Novos Públicos?” in AAVV, *op. cit.*, 2003, p. 145.

⁵⁰⁵ Idem, *ibidem*.

refugiar-se num pseudo-intelectualismo bacoco e pensa, por exemplo, que o que é fácil e divertido, é necessariamente mau⁵⁰⁶”.

O relevo que tem hoje a "eficácia comunicacional", inseparável do advento do audiovisual, consubstanciou-se, em termos culturais, na diferenciação e especialização da oferta. As propostas avançadas no âmbito da cultura passam a ter de estar orientadas para públicos cada vez mais heterogêneos. Como tal, impôs-se a necessidade de utilizar, de um modo mais sofisticado – e até algo presciente – recursos como a publicidade e o marketing⁵⁰⁷. Dorminsky chama à organização a responsabilidade de gerir a relação do Festival com a comunicação social, ciente da sua importância. E ressalva a necessidade de urdir estratégias de antecipação, capazes de facilitar e potenciar o relacionamento com os *media*:

Mário Dorminsky: “[...] nós temos gerido um bocado a situação em termos de um certo equilíbrio. Porque temos, por exemplo, de atender ao um jornal popular e a um jornal de referência, para podermos garantir uma imagem entre dois públicos distintos. Como nas rádios. Por exemplo, este ano, por acaso, até é fácil, porque é a Antena 1 e a Antena 3, por isso vai buscar... Mas já tivemos, por exemplo, a TSF e a Rádio Comercial. Por exemplo, nos jornais, temos o Correio da Manhã, o Diário de Notícias e o Jornal de Notícias [...]. Pronto, no Porto é fundamental ter o Jornal de Notícias a garantir uma cobertura, para fazer uma boa campanha. A nível de televisões, por acaso, nunca mudámos, tivemos sempre a RTP. E não foi por uma questão de nada, pronto, é uma boa relação, e mantém-se essa boa relação. [...] Nós, por exemplo, a 15 de Dezembro, estávamos a mandar para as revistas mensais um dossier completo e impresso. O que quer dizer que depois sei que, pegando na Cosmopolitan, tem referência ao Fantasporto, e aparece em tudo o que é revista. Seja de mulheres, seja de homens, seja do que for, aparecem referências ao Festival. [...] Pronto, há um esquema aqui que, no fundo, é trabalhar com muita antecedência”.

O Fantasporto é já uma manifestação de algum relevo na conjuntura cultural do país. Ainda assim, e certamente por permanecer associado à exibição de uma produção cinematográfica algo marginal (e marginalizada – uma forma de arte que podemos considerar de "confluência" ou de "fronteira"⁵⁰⁸), continua a necessitar de batalhar pela obtenção de apoios concretos (financeiros). A tarefa de divulgação do Fantás envolve, por isso, um trabalho e uma dedicação intensos, uma vez que mesmo por parte das instituições empresariais portuguesas há pouco o costume de investir no apoio a eventos desta natureza. Mário Dorminsky deixa clara esta dificuldade:

⁵⁰⁶ Beatriz Pacheco Pereira, *op. cit.*, 2000, p. 38.

⁵⁰⁷ Diana Crane, *op. cit.*, 1992.

⁵⁰⁸ Vd. Helena Santos e Paula Abreu, *art. cit.*, 2002, p. 216.

“Não há uma cultura de patrocínio em Portugal. As empresas estão habituadas a fazer publicidade, não estão habituadas a fazer patrocínio”.

Ao analisar o modo como se estrutura o discurso do director do Fantasporto nos seus momentos mais exaltados ou enfáticos, rapidamente se percebe a veemência com que o director do Festival português incorporou a necessidade em investir no *marketing*. Mais do que o Fantasporto *per se*, a imagem do Fantasporto é constantemente mencionada, como se de um bem tangível e passível de troca se tratasse. Houve mesmo, no decorrer da conversa, um momento elucidativo em que Dorminsky realiza uma engenhosa comparação entre o peso simbólico da marca *Colgate* e o simbolismo associado ao nome *Fantasporto* (por forma a justificar a sua manutenção, depois do alargamento do Festival a outras temáticas). Vejamos:

“Há aqui um aspecto muito importante (em termos de marketing, sobretudo), que é: porque é que nunca mudámos o nome? Nós podíamos ter mudado o nome quando transformámos o Festival num Festival geral. Por uma razão extremamente simples. Quer dizer... A LEVER é uma empresa que produz a Colgate. Ninguém sabe quem é a LEVER, não é? Agora, sabe-se o que é Colgate. A Colgate é uma marca que... que... que pronto, que não se pode, quer dizer, que eles não podem largar, porque aquilo já vende naturalmente. O caso do Fantasporto, se pusermos em paralelo, é matarmos... Dizer que a Cinema Novo, ou, pronto, que existe um Festival Internacional de Cinema do Porto e que não é o Fantasporto... Se matarmos o “logo”, é como se o Festival desaparecesse completamente, porque ele é conhecido por Fantasporto e será conhecido por Fantasporto e não há hipótese nenhuma de estar a mudar. [...] Isso limita de forma significativa essa tal imagem generalista que nós pretendemos dar, mas, ao mesmo tempo, também é muito importante que essa imagem de fantástico continue a existir. Não só para garantir o tal público diversificado que vai ao Festival, como também a nível internacional. Porque, a nível internacional, nós mantemos só a imagem do Fantasporto da área do fantástico. Porque, aí, a única hipótese de sermos minimamente conhecidos é, precisamente, como um Festival especializado na área do fantástico, e não Festival geral. Como Festival geral não existiríamos, pura e simplesmente. E, como Festival da área do fantástico, somos considerados, a par do Festival de Sitges, os melhores festivais do mundo”.

Como se verifica, a alusão ao fantástico, embora não traduza por inteiro aquilo que o Festival é na actualidade, continua a ser capitalizada através de uma decisão que, de inocente, tem muito pouco. Esta resolução acendeu (e acende) várias polémicas nas considerações que se tecem sobre o Fantasporto, principalmente ao nível da crítica especializada. Mas não deixa de ser legítima, sobretudo se aceitarmos, como defende Daniel Bounoux, que o marketing "não vale apenas para a compra de um carro ou de um detergente. Vale para a difusão da cultura, para a mediação da obra e dos produtos culturais, feita de modo adequado a provocar o conhecimento e a adesão do público às

diversas propostas culturais⁵⁰⁹”. Ou seja, é de certa forma estéril argumentar sobre tal decisão, se não se analisar também o impacto que a mesma obteve nos públicos do Festival (sentir-se-ão as pessoas defraudadas, ou não?).

Na organização deste Festival muito pouco acontece por mero acaso e quase não sobra espaço para a fatalidade. Os riscos são meticulosamente medidos e calculados. E, em vez de "sorte", fala-se em "faro comercial" e em "faro cultural", ambos resultantes de uma progressiva aprendizagem:

“P: Como disse, têm tido um faro fora do comum...?”

Mário Dorminsky: Sim. Repare, é relativamente fácil. Até porque, por exemplo, eu, profissionalmente – a par disto – o que faço é comprar filmes para as distribuidoras. Por isso, esse faro é o faro que passa pelo faro comercial e passa pelo faro cultural. E isso aí, pronto, [...] é uma questão de apostas. E dizer que aquilo vai funcionar...

P: É um risco?

MD: Não é um risco! O filme quando foi escolhido... foi escolhido... eu só o meti na sessão de abertura, porque permitia mediaticamente explorar também a hipótese de ter dois actores que são bastante... Ou um deles muito conhecido e outro, que para algumas gerações, já não é, que é a Meryl Streep, mas tem o Nicholas Cage. Quer dizer, permite um tipo de abertura mais mediático. Há maneiras... Há maneiras de dar a volta. Há maneiras de dar a volta”.

A pretensa dualidade entre *investimentos arriscados e a longo prazo e investimentos seguros a curto prazo*⁵¹⁰, parece coabitar de forma mais ou menos pacífica na identidade que o Fantasporto tem vindo a arquitectar. Talvez, a este respeito, arriscássemos dizer que é com base nessa presumível *antagonia* que o Festival actualmente se constrói. A aposta consciente (e segura, portanto) em produtos fílmicos passíveis de se consubstanciarem num êxito garantido, procura não apenas obter proveitos a curto prazo – resultados palpáveis, quantificados – mas também partir das margens massificadas para, a longo prazo, atingir um novo centro: captar novos públicos e formá-los para uma produção diferente e que envolva mais riscos. Na verdade, esta lógica dúplice vive num emaranhado, que não é mais do que o resultado manifesto da hibridiz cultural que se vive actualmente.

Nas palavras de Laura Bovone, "as últimas vanguardas mostraram-nos que tudo pode ser tornado arte-mercadoria e ser vendido. De resto, de há algum tempo a esta parte foi o mercado, enquanto tal, que se apoderou da qualidade da inovação⁵¹¹". A interconexão que passou a existir entre os bens artísticos e a indústria cultural é tal, que

⁵⁰⁹ Daniel Bognoux citado por J. M. Paquete de Oliveira, *art. cit.*, 2003, p. 146.

⁵¹⁰ Conceitos explicitados por Pierre Bourdieu na sua obra "As Regras da Arte: génese e estrutura do campo literário". Vd. Pierre Bourdieu, *op. cit.*, 1996, p. 170.

⁵¹¹ Laura Bovone, *art. cit.*, 2001, p.115.

conduz a uma quase "desdiferenciação" entre a "arte e o mercado", a "arte e a vida", a "cultura de elite e a cultura popular"⁵¹². E, mais do que uma heresia, esta miscigenação deve ser analisada como uma consequência directa da existência (pós) moderna.

As teorizações brevemente afloradas não devem, ainda assim, servir de pretexto para que não se olhe criticamente para uma certa diluição dos critérios que norteiam o Fantasporto. Acima de tudo, há uma questão que subsiste: qual será, no fundo, o seu *leit-motiv*?

6. O contexto: mudanças impostas pela alteração do espaço do Festival

O fenómeno em análise na actual monografia constitui um momento único e singular de *efervescência colectiva* no campo cultural em que se inscreve – o campo cultural portuense. Para além de pretender ser um tributo à sétima arte, o Festival reconstitui anualmente no teatro Rivoli⁵¹³ um espaço-tempo que é simultaneamente de fruição cultural e de forte interacção social. Por haver uma inevitável circunscrição do ponto de vista espacial, um dos vectores passíveis de observação no Festival passou pela forma como os agentes culturais envolvidos valorizam (ou não) estrategicamente o *ambiente* espacial desta maratona cinéfila.

O visionamento de filmes numa conjuntura de celebração da arte cinéfila é o fim último do Fantasporto, conforme tem vindo a ser repetidamente afirmado pela organização, pelos órgãos de comunicação social, entre outros. Sendo o Fantas uma *feira* do cinema, será que a organização do Festival tem uma visão exclusivamente utilitarista do espaço em que decorre o evento? Ou, pelo contrário, alia a essa preocupação uma outra, associada à potencialidade do *lugar* para proporcionar momentos de partilha intensa? Aparentemente, a segunda opção é a que melhor corresponde à realidade. No sítio oficial do Fantasporto na Internet, é possível ler-se o seguinte: "Em cada edição transformámos, anteriormente o Auditório Nacional Carlos Alberto num local aprazível e renovado onde dá gosto ver cinema e conviver, e agora o

⁵¹² Idem.

⁵¹³ O Rivoli, actual espaço emblemático do Fantasporto, está associado ao Festival desde 98. Antes do Rivoli, a sede do evento era o Auditório Nacional Carlos Alberto. Esta passagem não foi linear, acarretando consigo uma multiplicidade de pequenas (e não tão pequenas) transformações. Transformações, essas, que foram notadas pelo conjunto dos agentes sociais envolvidos, ou seja, não só pelo público mas também pelos próprios agentes culturais responsáveis pelo acontecimento).

Rivoli – Teatro Municipal, demonstrando desde sempre que a tão apregoada crise de cinema em Portugal não passava de uma crise numa certa forma de exhibir cinema⁵¹⁴”.

A componente social do certame não é, de facto, negligenciada pela organização do Festival, muito pelo contrário. Nas esferas dirigentes do Fantasporto circula a crença em que, se determinadas condições forem reunidas – como, por exemplo, a possibilidade de aglomerar uma massa humana de consumidores de cinema num espaço atractivo – é de esperar que a própria modalidade de recepção dos filmes seja afectada pela positiva. Como faz notar Pacheco Pereira: "Ninguém duvide que há, de facto, uma diferença abismal entre ver um filme com poucos ou com muitos espectadores. O filme continua o mesmo e a 'entourage' não abona nada quanto à qualidade do filme, mas ajuda a um clima geral de subtil cumplicidade. Partilhar emoções é um acto gregário⁵¹⁵”.

A relação que se estabelece entre os públicos e a natureza dos espaços físicos, palcos privilegiados da oferta cultural, é uma das variáveis que têm vindo a ser objecto de uma reflexão mais aprofundada por parte dos que se interessam pelo estudo dos modos de relação dos públicos com a cultura⁵¹⁶.

No caso específico do Fantasporto, optou-se por considerar os dois principais espaços físicos a acolher o evento, não só no tempo presente como no passado: o Rivoli – Teatro Municipal, na actualidade, e o Auditório Nacional Carlos Alberto (ANCA), nos primeiros anos de Festival⁵¹⁷. Tanto o Rivoli como o ANCA são desde há muito espaços culturais de relevo na cidade do Porto, que ficaram de algum modo "colados" ao Festival e à sua imagem (sobretudo o Auditório Nacional Carlos Alberto, de menores dimensões e com uma existência mais periférica ao nível da programação cultural da cidade). O processo de transição de um espaço para o outro constituiu um verdadeiro marco na existência do Fantasporto, uma espécie de "rito de passagem" que envolveu o próprio percurso evolutivo do Festival. O Fantasporto, no ANCA, era sinónimo de agitação, de desordem, de caos e de "excitação contínua". Segundo o director do Festival, o tumulto que se viveu no período do ANCA contribuiu, por um lado, para a atribuição de um estatuto de marginalidade ao Festival e, por outro, para a importação

⁵¹⁴ Fonte: www.caleida.pt/fantasporto.

⁵¹⁵ Beatriz Pacheco Pereira, *op. cit.*, 2000, p. 51.

⁵¹⁶ Maria de Lourdes Lima dos Santos, *art. cit.*, 2003, p. 15.

⁵¹⁷ Durante a 23ª edição, o Fantasporto exibiu também no multiplex AMC e no Auditório do Instituto Francês do Porto. A secção competitiva, no entanto, cingiu-se, como habitualmente, ao Rivoli. Nos espaços complementares, a aposta recaí normalmente na mostra, em simultâneo com o Festival, de retrospectivas e de "filmes de culto". Antes destas salas, o Fantasporto já tinha passado pelo Lumière, pelo cinema do Terço, pelo Coliseu do Porto e pelas salas do Central Shopping.

de uma certa aura de cosmopolitismo, na altura, absolutamente inédito na cidade do Porto:

“P: Mas, já agora, como é que era no Carlos Alberto? Porque eu não tenho recordações desse...? Mário Dorminsky: Pois. O Carlos Alberto era... Como é que eu posso dizer? Era um espaço... Para que faça ideia, era ter um bar – um bar tipo Aniki Bobó – cheio, ao fim-de-semana. Em que só há público. Quase que não se consegue ouvir ninguém, mas está toda a gente a berrar. Pronto. E aquilo não tinha espaço, sequer, a nível de exteriores da sala, para ter pessoas. O que quer dizer que as pessoas estavam todas apinhadas, mas estava tudo a falar, confusão, uma excitação contínua. Além de um lado – que é extremamente interessante e que os festivais trazem – que é o lado cosmopolita, chamemos-lhe assim. Há umas caras desconhecidas, ou então falam-se línguas diversas nos corredores. Quer dizer, isso provoca, um bocado, uma certa atracção nas pessoas. E, por, isso, há assim uma... (pausa) Uma vontade de ver e...
P: Ver e ser visto?
MD: Ver e ser visto! Um bocado. É um bocado isso”.

Do ponto de vista da oferta, foi no ANCA que a comunhão colectiva e o momento festivo atingiram o seu auge. Assim se compreende que a passagem para o Rivoli – Teatro Municipal, apesar de acompanhar o desejo de alargamento e de reconhecimento institucional por parte da organização do Festival, não tenha sido inteiramente pacífica e aceite por todos. As condições oferecidas pela nova sala de espectáculos correspondiam ao exacto oposto do ANCA: organização, um ambiente regrado, controlado e "asséptico". No momento da mudança, o Rivoli já se apresentava como um espaço consagrado entre as mais elevadas instâncias do campo cultural portuense e, nessa medida, apresentava-se como uma possível mais-valia para o reconhecimento generalizado do Festival. Caso se aliasse a este espaço, o Fantasporto ganharia um renovado impulso na exposição junto da comunidade artística, aproximando-se da aceitação generalizada junto dos principais protagonistas culturais portuenses, nacionais e mesmo internacionais, e, desta forma, criava-se a possibilidade do certame deixar esvaecer gradualmente o seu estatuto inicial de exterioridade e de marginalidade. O discurso de Mário Dorminsky é ilustrativo da percepção que os próprios dirigentes do evento tiveram acerca da repercussão que implicou a mudança do espaço físico:

“E, por exemplo, quando mudámos do Carlos Alberto para o Rivoli, havia ali a hipótese de... Aliás, e chegou quase a existir um ressentimento por parte dos públicos pelo espaço Rivoli. O primeiro ano foi muito complicado. Porque não havia o ambiente que se vivia no Carlos Alberto, as paredes estavam muito despidas, porque não deixavam pôr rigorosamente nada, não se podia fazer... Digamos, o espaço Rivoli era uma coisa em que não se podia mexer, em lado nenhum. Mas, pronto, aos poucos e poucos, aos poucos e poucos, nós conseguimos. Aí, descaracterizou

um bocado a imagem do Festival. Mas depois, pronto, acho que demorou dois anos e a situação ficou mais ou menos equilibrada”.

Se a necessidade de mudança teve por base a pretensão, legítima, de enriquecer a qualidade da relação entre o receptor e a obra⁵¹⁸ e de aumentar a visibilidade do evento, os efeitos imediatos não foram esses. A sua natureza distintiva, indissociável da imagem de um Festival de cinema *underground* e fronteiriço, sofreu um abalo que culminou na "crise identitária" de alguns dos espectadores habituais do Fantas⁵¹⁹, forçando uma adaptação.

Sublinhe-se que a consciência da importância do *ambiente* do Festival por parte dos agentes sociais apostos à oferta é tudo menos vã. A atenção atribuída aos públicos numa outra vertente, mais emocional, pode surtir efeitos aparentemente inesperados, no que concerne ao alargamento e, sobretudo, à fidelização dos mesmos. Ao reflectir sobre esta matéria, Teixeira Lopes avança com uma possível (e oportuna, como se verá) pergunta-tipo: "a captação de novos segmentos sociais para os contingentes dos públicos *regulares* poderá ser conseguida mediante a ênfase nas dimensões espontâneas, vividas, existenciais e emocionais da experiência pessoal e social dos receptores?⁵²⁰". A julgar pelo exemplo do Fantasporto, a resposta deverá ser afirmativa. O Festival portuense apostou desde sempre, mais ou menos intensamente, num esquema de construção de um evento cinematográfico peculiar, valorizando componentes como a emotividade e a ritualidade na relação com o próprio Festival e com os filmes exibidos.

Porém, a dimensão afectiva acabou por sofrer um abalo nos anos que se seguiram à mudança de espaço, o que fragilizou os laços de proximidade e de familiaridade construídos entre os frequentadores do Festival e o evento, objecto de culto, favorecendo um novo conjunto de prioridades: a centralidade do espaço em relação à cidade (permitindo uma maior visibilidade do acontecimento), a capacidade das salas (maior número de lugares sentados), a qualidade das mesmas (em termos de aparelhagem técnica) e a forma como o espaço escolhido pode fazer convergir mais públicos para o Fantas.

Mais recentemente, por exemplo, a inclusão do multiplex AMC como suporte do palco principal do espectáculo, teve por base uma estratégia declarada de captação de novos públicos para o Festival:

⁵¹⁸ Maria Benedita Portugal e Melo, *art. cit.*, 1998, p. 149.

⁵¹⁹ Dimensão analisada mais pormenorizadamente no capítulo seguinte.

⁵²⁰ João Teixeira Lopes, *art. cit.*, 2003, p. 48.

“P: De que forma é que foram escolhidas, ou como é que se procedeu à escolha das salas onde decorre actualmente o Fantasporto? Porquê o Rivoli e porquê o AMC?”

Mário Dorminsky: O AMC por uma razão extremamente simples. É que, se no início o Fantasporto era, chamemos-lhe, um... (pausa)... algo que era importante para o AMC ter lá dentro, porque chamava públicos que o Fantasporto já tinha garantidos, na fase actual, é o contrário. Quer dizer, nós é que vamos buscar públicos. Mais público generalista, que vai ao AMC. O que é algo que é positivo para nós. Embora antes fosse o contrário. Quando eles nos quiseram lá, queriam-nos lá porque éramos um pólo de atracção extra para os públicos do AMC. O caso do Rivoli tem a ver com ser no centro da cidade, ser uma sala com uma capacidade que – neste momento – é um bocado curta para as necessidades do Festival, mas que tem um potencial, digamos, em termos de estrutura, muito bom para poder receber um Festival de cinema. Muito bom, não: bom, pronto. Como tal, é melhor que o Carlos Alberto. E as alternativas que existiam no Porto, era, provavelmente só o Coliseu. E o Coliseu não tem condições para fazer projecções de cinema, por isso, está fora de questão”.

A ambição de fazer chegar mais longe o Festival através da captação de novos aficionados, tem vindo a ser secundada pelas opções tomadas ao nível do conteúdo programático, como já se percebeu pela exposição entrementes realizada. Assim, tudo indica que a expansão, em todas as direcções, é a principal linha orientadora do Fantasporto no tempo presente, a par da manutenção da “qualidade”.

7. Do outro lado do espelho: a 23ª Edição do Fantasporto na óptica do jornalismo cultural

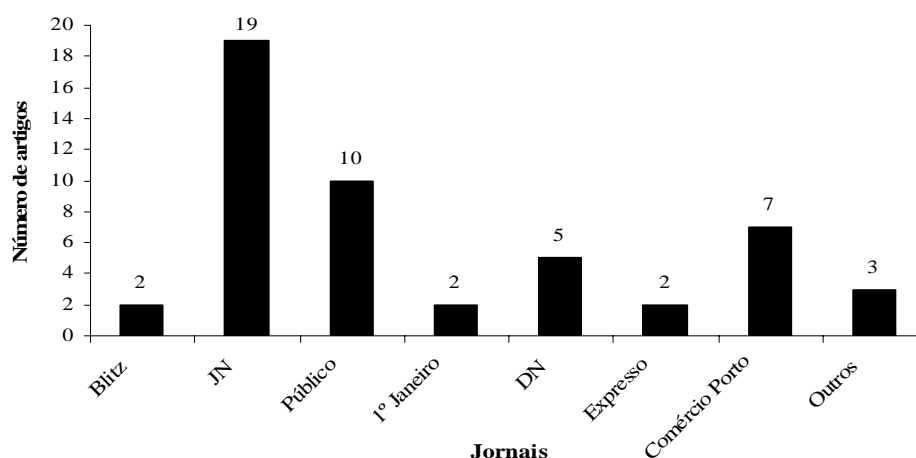
A análise da presença do Fantasporto na imprensa portuguesa no decurso da 23ª edição fornece alguns dados que permitem acrescentar uma nova perspectiva, complementar, acerca da imagem do evento. Interessou-nos conhecer a informação difundida sobre o Festival através deste instrumento privilegiado de comunicação, potencial formador de opiniões. Esta análise seguiu essencialmente dois eixos principais: 1) fez-se a recolha dos artigos publicados na imprensa sobre o Fantasporto no período imediatamente anterior ao Festival, durante o Festival e no período imediatamente posterior ao mesmo (distinguindo-os por género jornalístico); e 2) procedeu-se a uma breve análise de conteúdo, apenas para concluir quais seriam os temas relacionados com o Fantasporto que eram abordados com maior frequência pela imprensa consultada. O levantamento dos artigos⁵²¹ operou-se de um modo mais ou menos sistemático, através da consulta metódica dos seguintes jornais diários – *Jornal de Notícias*, *Público*, *O*

⁵²¹ Seleccionaram-se os jornais diários e semanários que, no nosso entender (sem dados concretos que suportassem esta decisão), com base no peso relativo das tiragens, pela sua importância no contexto local e pela heterogeneidade de conteúdos, estariam potencialmente bem representados no consumo jornalístico da maioria dos participantes do Festival. Recolheu-se um total de cinquenta e nove (59) artigos.

Primeiro de Janeiro, o *Diário de Notícias* e *O Comércio do Porto* – e semanários – *Expresso* e *Blitz* – durante o lapso temporal considerado⁵²².

Começando pelo balanço, quantitativo, do *número de referências ao Fantasporto por publicação*⁵²³, sublinha-se desde logo o número de alusões, dezanove (19), realizadas pelo *Jornal de Notícias*. O motivo para tal destaque facilmente se descortina, já que este jornal diário foi, na edição em análise, um dos patrocinadores do certame e, por inerência, o jornal oficial do Festival (daí que 38% das menções ao Festival no período em questão fossem publicados por esta fonte). Dos restantes trinta e um (31) artigos, dez (10) foram da responsabilidade do *Público* – que cobriu o evento com regularidade – enquanto que os restantes dois diários do Porto, para além do *JN*, assinaram nove (9) artigos, dos quais sete (7) do *Comércio do Porto* e dois (2) do *Primeiro de Janeiro*. Por último, uma referência aos cinco (5) artigos publicados pelo *Diário de Notícias* e aos dois (2) que os semanários *Blitz* e *Expresso* assinaram, respectivamente.

Gráfico 3 – Número de artigos sobre o Festival por jornal, no período em que decorreu o certame



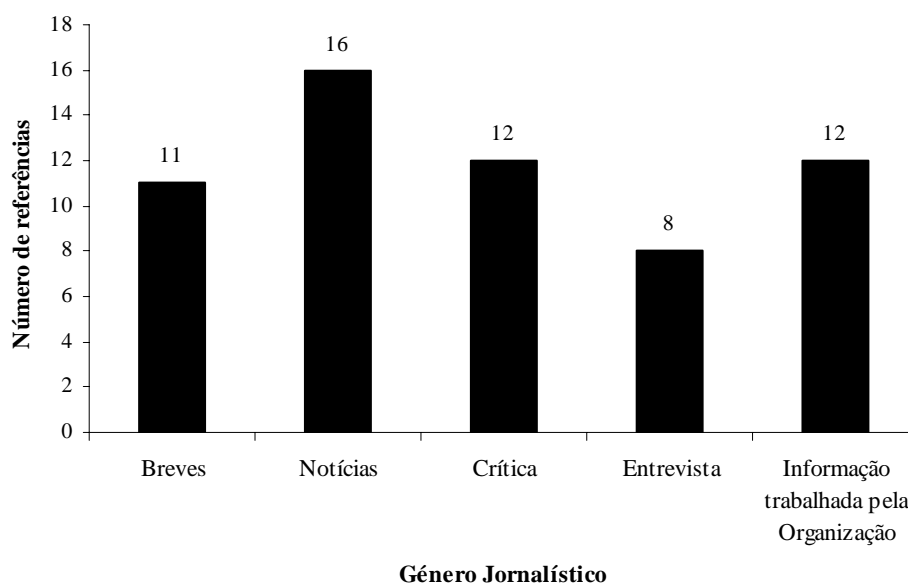
Mais consequente do que a quantidade de alusões ao Fantas por publicação é o tipo de cobertura realizada pela imprensa, segundo o *género jornalístico* dos artigos em questão. A análise da importância relativa das referências ao Festival nos periódicos, a partir do estilo jornalístico, é fundamental para que se compreenda o relevo atribuído ao

⁵²² Outros representantes da imprensa diária foram incluídos na análise, embora a atenção dispensada ao evento tivesse sido meramente residual e pouco representativa – como é o caso do *24 horas*, o *se7e* ou o *Correio da Manhã*.

⁵²³ Considerou-se o número de vezes que cada uma das publicações mencionadas aludia ao Fantas, sendo que cada uma destas alusões podia fazer-se corresponder por mais do que um artigo, integrados em géneros jornalísticos distintos.

Fantas pelo universo mediático, enquanto acontecimento cultural e social da cidade do Porto. Dos cinquenta e nove (59) géneros de artigos encontrados, ressaltam as doze (12) páginas de Informação trabalhada pela própria organização e publicadas pelo patrocinador *JN*, contendo sinopses dos filmes do dia, a programação geral e resumos da actividade em redor do Festival. Trata-se de uma informação sem quaisquer pretensões jornalísticas e muito menos críticas, sendo antes uma transcrição daquilo que se pode ler no guia programático do Fantas. Ainda assim, é um veículo de informação/publicidade veiculado diariamente pelo *JN*, a par de passatempos diários com ofertas de bilhetes, passes ou merchandising. Os restantes artigos englobavam notícias – dezasseis (16) –, breves – onze (11) – e o conteúdo temático das mesmas será focado mais à frente, para que se possa destringir o enfoque das mesmas. Oito (8) dos artigos publicados foram constituídos por entrevistas, sendo que em três (3) destas ocasiões a direcção do certame foi a contemplada, duas vezes na pessoa de Mário Dorminsky e a outra por Beatriz Pacheco Pereira. Quatro (4) das entrevistas publicadas foram dirigidas a realizadores presentes no evento com filmes a concurso, tendo o escocês Danny Boyle sido entrevistado por dois periódicos, enquanto que as outras conversas decorreram com o britânico Stuart St. Paul e com o português Edgar Pêra. Uma outra entrevista, levada a cabo pelo *Público*, reuniu as opiniões e perspectivas de quatro pessoas que vivem o Fantas de diferentes formas, procurando mostrar diferentes perspectivas e sentimentos acerca do Festival. Nela foram abordados Dário Oliveira, responsável pelo Festival de Curtas-metragens de Vila do Conde, Abi Feijó, realizador de cinema de animação, o crítico João Mário Grilo e o realizador Edgar Pêra, que se auto-proclama “filho do Fantas”. Por último, doze (12) dos artigos eram compostos por críticas cinematográficas, especializadas, pelo que o seu conteúdo foge ao âmbito deste trabalho.

Gráfico 4 – Género jornalístico dos artigos publicados



De entre os vários artigos publicados, é perceptível um maior enfoque sobre determinados conteúdos temáticos, recorrentes nos relatos e abordagens das diversas publicações. Um olhar sobre o conteúdo temático dos vários artigos permitirá definir dimensões para uma análise subsequente, ao teor dos relatos publicados. Assim, verifica-se que trinta (30) dos artigos encontrados expõem, de forma crítica ou apenas descritiva, a programação do Festival, sendo que, destes, (doze) 12 enumeram de forma mais ou menos aprofundada a listagem dos vencedores. Um número tão extenso de considerações sobre a programação do Fantasporto, solicita uma abordagem mais profunda a respeito do que foi sendo dito, até porque é plausível considerar que daqui resulta uma parte do efeito de atracção do Festival, já que é também da qualidade da programação que depende o seu sucesso.

Nos relatos da imprensa, ressalta ainda o facto de oito (8) dos artigos terem como objecto temático os cortes orçamentais levados a cabo pela Câmara Municipal do Porto nos subsídios concedidos para a organização do Festival. Dois (2) outros artigos abordam, na mesma linha, e baseando-se no discurso dito por Mário Dorminsky na cerimónia de abertura, as críticas da organização do certame ao poder local. Esta foi, de facto, uma questão premente no decurso do Festival, a dos problemas e limitações organizativas que eram frequentemente imputadas a dificuldades na relação da organização com o poder local.

A dimensão festiva do certame também emerge como pertinente já que, não obstante o ambiente de crítica acesa e os problemas referidos, são inevitáveis as referências – nove (9) – às enchentes e lotações esgotadas que foram pautando as noites

do Rivoli, sendo igualmente interessante o modo como a imprensa descreve a efervescência vivida em momentos especiais do evento. Daqui decorre ainda uma outra dimensão, que, por ser alvo constante de referências na imprensa, deve ser tida como uma dimensão de análise à parte, por se tratar do momento do “espectáculo dentro do espectáculo”. Referimo-nos ao Baile dos Vampiros.

Destaca-se, por fim, a alusão, directa ou indirecta, à indefinição temática vivida pelo Fantasporto. Se em sete (7) dos artigos é privilegiado o conceito *gore*, violento e de terror que envolve a cinematografia do Festival, recolheram-se cinco (5) artigos que abordam a mesma questão, mas precisamente pelo lado oposto, ou seja, pela perda da identidade fantástica que originalmente rodeava o Festival e que o tornou objecto de culto.

Antes de partirmos para uma análise mais atenta às dimensões traçadas, gostaríamos apenas de referir alguns dos títulos que ilustraram a cobertura jornalística do evento e que aludiam precisamente ao imaginário sangrento, às tais “imagens-choque”, que povoam (ou, para alguns, que povoavam) o Festival. Leia-se o “*Sexo, Mentiras e... Vampiros*” que fez título na página de informação oficial do Festival no *JN* de 24 de Fevereiro. No *Público* do dia anterior, já tinha havido uma referência que dava início à cobertura do Festival e que falava de “*Fantas, a casa dos enchidos*”, num trocadilho entre declarações de Mário Dorminsky e a programação do dia. Um último exemplo, de entre as dezenas de títulos que seguiram no mesmo sentido, surge novamente no *JN*, desta feita a 21 de Fevereiro, onde se lê que na programação do dia haveria “*Medo do Escuro e Sado-Masochismo*”.

7.1. A programação

“Não se trata de nenhuma assombração, apenas o constatar de uma realidade que se saúda: há uns bons anos que o Fantasporto não apresentava uma selecção de tanta qualidade, facto que se repercute em salas constantemente esgotadas no horário nobre e bem compostas durante a tarde”.

[In “O Velho Espírito voltou a aparecer”, *DN*, 1 de Março de 2003.]

A análise da cobertura jornalística sobre a programação da 23^a edição do Festival Internacional de Cinema do Porto, mostra posturas variáveis quanto ao posicionamento crítico dos jornalistas em questão. São feitas várias referências à qualidade elevada na escolha dos filmes que estão a concurso nesse ano, essencialmente na secção de Cinema Fantástico. Partindo daí, alguns apregoam um regresso às origens,

ao conceito de Festival que existia nos anos 80. Defende-se que esta edição do Festival teria tudo para agradar aos participantes indefectíveis, aqueles que buscam o bom cinema fantástico, independentemente de se tratarem de fãs do terror *gore*, ensanguentado e visceral, ou do cinema fantástico de estilo contemporâneo.

“(...) esta fita desavergonhada e assumidamente de género cumpre os requisitos todos exigidos pelos aficionados do Fantas: sangue e vísceras em grande quantidade e muito humor de balneário de tropa”.

[In *Blitz*, 25 de Fevereiro de 2003.]

Porém, a 2ª edição não deixa de ser alvo de duras críticas. Detectam-se vozes que criticam a escolha “fácil”, de filmes apelativos às massas e com estreias anunciadas para poucos dias depois da ante-estreia no Fantas. Aponta-se o dedo, também, a uma programação que nunca se aproxima, sequer, da excelência cinematográfica e que, fruto da crise orçamental que ensombrou a 23ª edição, concentrou todos os seus esforços na secção do fantástico, não investindo nas secções competitivas paralelas e nas retrospectivas, o que acabaria por se reflectir na qualidade exibida.

“A escolha de *Inadaptado* para o horário nobre do primeiro dia oficial do 23º Fantas foi um sintoma claro da crise financeira que o Festival atravessa este ano. Não porque se trate de um filme menor (...), mas porque se trata de um filme cujos direitos para exibição em Portugal já tinham sido adquiridos e que acabou por resultar num investimento a custo zero. De resto, é também por uma quota de *mini-blockbusters* com estrelas que passa o Fantas dos tempos que correm”.

[In *Público*, 23 de Fevereiro de 2003.]

Divididos entre elogios e comentários positivos sobre a receptividade dos públicos, por um lado, e críticas de arrasar, por outro, os relatos dos jornais denotam ainda as dificuldades criadas pelo investimento na expansão temática do certame, no sentido da captação de novos públicos. Este esforço acabou por atribuir ao Fantasporto, de acordo com alguns, a imagem de “Festival que vai a todas”⁵²⁴, resultando num acréscimo de dificuldade não só na demarcação de uma identidade, mas igualmente na definição de uma programação coesa e com uma qualidade homogénea.

“(...) o 23º Fantas é um Festival honesto. Tem as tripas, o sangue e o terror em estado puro que os seus clientes mais fiéis exigem. É para isso, e não para ver o último Spike Jonze ou para aprender tudo o que sempre quiseram saber mas nunca tiveram coragem de perguntar sobre o novo cinema austríaco, que os totalistas do Fantas tiram férias na semana do Festival. Dizem de

⁵²⁴ “O Fantas no Divã”, *Público – Suplemento Y*, 21 de Fevereiro de 2003.

caras que ver coisas muito más faz parte. Mário Dorminsky, que fundou o Fantas em 1981, assina por baixo: passar mau cinema é um luxo a que o Festival pode dar-se”.
[In “O Fantas no Divã”, *Público – Suplemento Y*, 21 de Fevereiro de 2003.]

7.2. Indefinição temática

“Seja como for, não restam dúvidas de que mais vale ter menos e melhores filmes, invertendo-se uma lógica que prevaleceu nos últimos três anos, em que os filmes impressionavam mas o cinema não. Além disso, a aposta no fantástico só ajuda a recompor a identidade do Festival”.
[In “O Velho Espírito voltou a aparecer”, *DN*, 1 de Março de 2003.]

As questões da programação conduzem inevitavelmente, como se viu, ao debate desencadeado pelo afastamento da organização face à orientação inicial de Festival de género. A diversificação programática empreendida pela organização visou a captação de um leque de público mais vasto, o que, se do ponto de vista da gestão cultural contemporânea não é questionável, cria inegáveis dilemas identitários, em especial num Festival que nasceu de uma formatação temática tão *sui generis*. E esses dilemas emergem não só a nível organizativo, como ao nível da imagem exterior que é divulgada, da crítica e, sobretudo, dos públicos,

“(…) o considerar-se natural a estridência do silvo num Festival que anda há anos a reclamar uma ambiência *gore* sem jamais decidir se assume o risco de se apresentar como um Festival de género, ou se, pelo contrário, mantém as piscadelas de olho à esquerda e à direita. (...) Talvez por isso, às autoridades presentes apenas foi oferecido o bem comportado *Inadaptado*, de Spike Jonze / Charlie Kaufman. Porque o Fantas puro e duro ficou guardado para os fiéis da madrugada”.
[In *Expresso*, 1 de Março de 2003.]

O exemplo de *Inadaptado* – filme oscarizado, que ante-estreou no Fantas – é, curiosamente (porque contra a lógica vigente na indústria cultural cinematográfica), o exemplo *negativo* divulgado pela imprensa, no que refere ao lado menos bom da programação, sobretudo pelo que sugere ao nível da problemática identitária do Fantas. O filme exibido na Sessão Oficial de Abertura, para além de não ser uma película da área do fantástico, estrearia seis dias depois no circuito comercial. Dessa forma, serviu claramente um propósito de sedução de públicos mais *mainstream*, familiarizados com a cinematografia norte-americana, numa operação publicitária de “charme” demasiado evidente para ser ignorada.

Esta postura, dúplice, não é desmentida pela organização, que apesar de, como afirmam os relatos da imprensa, se promover como um evento de destaque no âmbito

dos festivais de género, promove também a sua abertura e o eclectismo, por forma a poder beneficiar de mais públicos. A defesa de um tal posicionamento é difundida não só pela página oficial do Festival, no *JN*, mas também em artigos que citam Beatriz Pacheco Pereira. Neles, Pacheco Pereira defende um Festival que, por um lado, não pode ser exclusivamente “de sangue” e que, por outro, também não é para massas, pois os seus públicos estão identificados com consumos culturais elevados. Tais referências surgem no excerto ilustrativo apresentado de seguida, bem como nas páginas do *Primeiro de Janeiro*, embora com um teor ligeiramente diferente.

“Segundo Beatriz Pacheco Pereira, que pôs a circular um inquérito para conhecer melhor o público do certame, prática já inaugurada nos tempos do Auditório Carlos Alberto, o espectador-tipo é ainda jovem, de classe média alta e formação profissional elevada. Para a directora, «a ideia de que o Fantasporto tem público porque é comercial não faz sentido», já que na sua opinião o Festival «é para gente que gosta de cinema».

[In “Um ressurgimento em tempos de crise”, *DN*, 2 de Março de 2003.]

O que Pacheco Pereira não diz, porque não lhe compete conhecer o acervo congregado por estudos de cariz científico desenvolvidos em áreas como a Sociologia, é que a juvenildade, a classe média ou média alta e a elevada qualificação profissional são transversais à maioria dos consumos culturais desenvolvidos em Portugal, mesmo os massificados.

7.3. Internacionalização

“Tripas à moda da Escócia”.

[In *Blitz*, 25 de Fevereiro de 2003.]

Uma das grandes preocupações da organização, a partir do momento em que atingiu um determinado grau de sucesso, foi a internacionalização do Festival. O rumo dado à programação foi uma das estratégias com vista a atingir esse mesmo fim, passando a beneficiar da presença regular de algumas estrelas da sétima arte, convidadas a participar. Algumas delas, como Peter Jackson, por exemplo, foram dadas a conhecer ao público portuense (e quiçá, português...), também pelo sucesso das suas aparições, em início de carreira, no Fantasporto. 2003 foi o ano de Danny Boyle, realizador escocês de filmes como “*Trainspotting*” ou “*A Praia*”, e vencedor do grande prémio do Fantas em 1995 com “*Shallow Grave – Pequenos Crimes entre Amigos*”, filme que o lançou para uma carreira internacional. Naturalmente, foi grande a atenção

atribuída pela crítica especializada ao convidado, o que, por si só, justificaria o investimento da organização no convite de um tal tipo de personalidades. A aposta na internacionalização do certame é um meio de exhibir (e de reproduzir), simultaneamente, o capital económico e o capital simbólico que foram alcançados pelo Fantasporto.

Outra das formas de dar a conhecer e de projectar o Festival é através do convite de jornalistas internacionais, o que também é focado pela imprensa, juntamente com as restrições na convocação de personalidades estrangeiras, a que se viu obrigada a organização este ano, face aos problemas orçamentais.

“P: O realizador Danny Boyle é a única estrela deste ano. Quanto custa trazê-lo cá?
Mário Dorminsky: Cerca de €12500 (dois mil e quinhentos contos). Mas compensa: garante-nos impacto internacional”.
[In, *JN*, 17 de Fevereiro de 2003.]

7.4. Problemas Organizacionais

“(…) Mário Dorminsky manifestou a sua estranheza por ver a Câmara Municipal do Porto subsidiar com cinco mil contos a construção de uma Casa do Queijo algures em Cabo Verde. «Acho que vamos mas é fazer uma casa de enchidos. (...) Lá fora, os fiscais de trânsito da CMP continuavam a apoiar activamente o Festival, bloqueando todos os carros que os espectadores de última hora deixaram mal estacionados, incluindo viaturas de serviço de televisões e jornais”.
[In *Público*, 23 de Fevereiro de 2003.]

Ao longo dos vários anos de certame foram inúmeros os contratemplos vividos pela organização, devidamente documentados pela imprensa. Desde filmes que deveriam estrear no Fantasporto e que não o são, fruto da proibição do respectivo realizador, por terem de estrear mundialmente em Berlim (“*Dark City*” de Alex Proyas em 1999), até ao desconforto dos espectadores com a mudança de instalações em 1998, entre outras. Este ano, os cortes orçamentais e a difícil relação com a Câmara Municipal do Porto dominaram os registos da imprensa ao longo de toda a cobertura do evento. O Fantas, apesar do sucesso comercial que protagoniza, não possui autonomia financeira que lhe permita financiar, ano após ano, edições do Festival com níveis de investimento regulares, dependendo, por isso mesmo, do investimento de patrocinadores públicos e privados. As verbas públicas são normalmente concedidas pelo Ministério da Cultura, pelo Instituto do Cinema (ICAM) e pela Câmara Municipal. Em 2003, o Fantasporto viu-se privado de grande parte do financiamento camarário, o que despoletou um sem número de acusações, sobretudo por parte da organização, que culminou numa mútua troca de argumentos via imprensa. O auge desta “batalha” deu-se já no decurso da 23^a

edição, com a Câmara a ser responsável pelo autuar e reboque das viaturas indevidamente estacionadas no espaço envolvente ao Teatro Rivoli. Os relatos desta disputa acabaram por, em determinados momentos, deixar para segundo plano o Festival propriamente dito, o momento cinematográfico, preterido pelo caricaturar da situação por parte dos jornais. A organização acabou por conquistar o apoio do público nesta causa, o que originou vaias constantes em todas as referências à CMP ao longo do certame, principalmente quando se anunciava, no auditório, a presença de algum dos membros daquela entidade.

“P: No Sábado, durante a Sessão de Encerramento, omitiu o discurso dirigido à autarquia. Porquê?

Mário Dorminsky: Naturalmente, na Sessão de Encerramento agradecemos às instituições que nos apoiaram. Só que, no momento em que mencionei a Câmara, esta foi automaticamente vaiada e constatei que tudo o que iria dizer já era do conhecimento das pessoas. (...) Iria dizer que a Câmara não assume nem aproveita a projecção internacional do Festival. Que poderia, por exemplo, em vez de autuar e rebocar os automóveis, colocar passadeiras vermelhas e luzes na fachada do teatro. Assim teríamos *glamour* em vez de automóveis e reboques”.

[In *O Comércio do Porto*, 3 de Março de 2003.]

7.5. A festa

“Não restam dúvidas de que esta edição foi a melhor dos últimos anos. A ideia é partilhada pela generalidade dos *habitués* do Festival, que voltaram a ter vontade de discutir os filmes à saída da sala. Para que se faça uma ideia da diferença, no ano passado houve uma explosão de entusiasmo após uma das últimas fitas exibidas, *The Experiment*, que na altura até pareceu melhor do que realmente é, beneficiando do efeito rolha de garrafa de champanhe”.

[In *DN*, 2 de Março de 2003.]

“Com uma montagem trepidante (do próprio realizador), é um notável carrossel de sustos e gargalhadas inteiramente merecedor das palmas que no final lhe foram tributadas”.

[In *Público*, 25 de Fevereiro de 2003.]

As citações escolhidas ilustram bem o estatuto de celebração característico do Fantasporto, enquanto espaço-tempo favorável a sociabilidades intensas o que, aliás, promove modalidades de recepção singulares, como veremos no capítulo seguinte. É também este tipo de relacionamento, estabelecido entre os públicos e o Festival, bem como o clima de festa vivido nas áreas do Rivoli, e o convívio partilhado no final da exibição dos filmes, que a imprensa vai difundindo. Ao fazê-lo, ilustra (e enaltece), o “ambiente” vivido no Festival, a sua aura festiva, concedendo a esta dimensão a importância de “imagem de marca” do certame. Imagina-se, pois, que os públicos potenciais que leiam artigos com um conteúdo similar ao que foi aqui transcrito, criem,

eles próprios, a expectativa de poderem usufruir de um acontecimento que, ao não ser demasiado formal, do ponto de vista cultural, os conduza a momentos de pura diversão e entretenimento.

7.6. O Baile dos Vampiros

“Sangue no Sá da Bandeira”.

[In *Público*, 3 de Março de 2003.]

O destaque atribuído pela imprensa ao Baile dos Vampiros é revelador do seguinte: este evento plurifacetado, que visa festejar o encerramento do Festival de cinema, adquiriu, de há uns anos a esta parte, uma identidade própria. Ou seja, os artigos da imprensa escrita destacam-no como um evento cultural em si mesmo e que, muito embora aliado ao Fantasporto e bebendo da sua identidade, projectou-se para a cidade como um acontecimento com características próprias. O Baile dos Vampiros adquiriu, por exemplo, o estatuto de evento musical, frequentado por públicos que podem nem ser espectadores do Fantas. Por outro lado, aproveitando a proximidade do Carnaval (em 2003 o festejo coincidiu, aliás, com a noite de Carnaval), o Baile incita os participantes a mascararem-se, imbuídos do espírito “sanguinário” e “fantástico” do Festival. E, pelo que se pode concluir a partir da adesão verificada, esta é mais uma estratégia bem sucedida de financiamento para o certame e, também, um veículo de promoção do “espírito” do Festival, a um nível mais abrangente.

“Mais uma vez, o teatro Sá da Bandeira foi o ponto de encontro para os cinéfilos, vampiros, bruxas e zombies darem por encerrado mais um Fantasporto. (...) O Sá da Bandeira começou a compor-se cedo, sendo invadido por todo o tipo de *freaks* e seres assustadores”.

[In *O Comércio do Porto*, 3 de Março de 2003.]

Em suma, as questões desenvolvidas pela imprensa acabam por representar o Fantasporto sob quatro dimensões fundamentais: o Festival enquanto evento cultural e cinematográfico “à deriva”, em busca de uma identidade que o afaste em definitivo da circunscrição à temática do fantástico; enquanto evento cultural que procura a afirmação internacional, quer ao nível da programação, quer ao nível da demanda de reconhecimento mediático internacional; como estrutura organizativa que tem defrontado limitações orçamentais várias e problemas de relacionamento com as instâncias representativas do poder local; e, por fim, como evento eminentemente social,

contexto de fortes relações de convivialidade não necessariamente associadas ao consumo de cinema.

Capítulo VII

Os públicos do Fantasporto

1. Perfis dos públicos do Fantasporto

Antes de se passar à apresentação propriamente dita dos grupos que compõem a tipologia dos públicos do Festival de cinema, adiantamos algumas observações que contribuem para enquadrar os perfis encontrados.

Para começar, a estadia no terreno ao longo das duas semanas que constituíram a 23ª edição do Fantasporto resultou numa experiência rica e complexa, na medida em que exigiu o recurso simultâneo a múltiplas ferramentas de trabalho capazes de viabilizar a leitura de um evento que, não sendo exclusivamente cultural, se reveste de

uma muito acentuada componente social. Chegados ao espaço do Fantasporto, rapidamente se adivinharam algumas limitações impostas por uma abordagem puramente etnológica, decorrentes sobretudo da fugacidade espaço-temporal do fenómeno em estudo, pelo que se optou por complementar a abordagem com momentos ligeiramente mais formalizados de entrevista. O registo de conversas semi-estruturadas foi, assim, a estratégia adoptada para permitir que se detectassem contornos mais precisos num público que, à primeira vista, se assemelhava a uma amálgama humana, aparentemente informe, com um ou outro comportamento distintivo mais axiomático. Cientes das palavras de Olivier Donnat, que alertavam para os perigos de se considerar *a priori* o público como um “todo indiferenciado”⁵²⁵, mergulhou-se mais fundo na recolha de dados que pudessem contribuir para levantar o véu homogeneizador.

Ao examinar os públicos do Fantas detectaram-se, desde muito cedo, duas especificidades que foram ganhando pertinência à medida que os dias se sucediam. Uma delas consistiu na notória *juventude* dos indivíduos que acorreram ao Rivoli para participar desta edição do Festival⁵²⁶, constatação que não provocou uma real perplexidade, visto ser a juvenildade dos públicos da cultura e, especificamente, dos públicos do cinema, uma característica já bem documentada por estudos prévios⁵²⁷. Os públicos juvenis são mesmo considerados consumidores privilegiados de cinema, devido à particular apetência que revelam pela prática de consumo cinéfilo. Segundo Teixeira Lopes, esta natural propensão justifica-se pelo facto de o cinema, “prática receptiva semipública”, estar integrado num “paradigma cultural do som e da imagem”

⁵²⁵ Olivier Donnat observa que a tendência para se considerar o público como um todo indiferenciado cria, desde logo, uma barreira na detecção dos mecanismos materiais e simbólicos que regulam o acesso às obras e determinam as condições de recepção das mesmas. Cf. Olivier Donnat, *op. cit.*, 1994, p. 167.

⁵²⁶ Foram aplicados vários inquéritos em Portugal para aferir das práticas culturais juvenis, onde ficou demonstrado que, apesar da tendência para a retracção na ida regular às salas de cinema, esta continua a ser uma prática por excelência das camadas mais jovens da população. Sobre este tema ver: AA.VV., *Juventude Portuguesa: Situações, Problemas e Aspirações. Resultados Globais*, Coleção Juventude Portuguesa: Situações, Problemas e Aspirações, n.º 1, Lisboa, ICS / IPJ, 1987; José Machado Pais, *Uso do Tempo e Espaços de Lazer*, Coleção Juventude Portuguesa: Situações, Problemas e Aspirações, n.º 5, Lisboa, ICS / IPJ, 1987; António Teixeira Fernandes (coord.), *op. cit.*, 1998; João Ferreira de Almeida, José Machado Pais, Anália Torres, Fernando Luís Machado, Paulo Antunes Ferreira e João Sedas Nunes, *Jovens de Hoje e de Aqui*, Loures, Câmara Municipal de Loures, 1996; José Machado Pais e Manuel Villaverde Cabral, *Jovens Portugueses de Hoje, resultados do Inquérito de 1997*, Oeiras, Celta, 1998. Deve-se considerar, igualmente, o seguinte estudo de síntese: Luísa Schmidt, *A Procura e a Oferta Cultural e os Jovens*, Lisboa, ICS / IPJ, 1993.

⁵²⁷ No que concerne aos espectadores do Fantasporto que foram entrevistados – e revelando desde já as designações encontradas para identificar os perfis de públicos por nós definidos – os *novatos* apresentaram idades compreendidas entre os 20 e os 24 anos, os *flutuantes* entre os 22 e os 26 anos, os *aspirantes* entre os 21 e os 29 anos (com a excepção de uma entrevistada, com 40 anos), os *habituais* entre os 22 e os 30 anos e o *núcleo-duro* entre os 20 e os 50 anos. Ou seja, na sua generalidade, a juventude é transversal aos diferentes segmentos do público, sendo que a idade avança à medida que também aumenta a antiguidade no Festival.

que se revela “(...) propício a uma postura juvenil de maior distanciamento face às normas tradicionais da cultura cultivada «clássica» e de maior renovação e actualização do capital informacional”⁵²⁸.

A outra característica a assumir um carácter de transversalidade, pelo que foi dado a conhecer nos momentos de entrevista e noutros períodos da pesquisa de terreno, foi o *elevado capital escolar* dos frequentadores do Fantasporto presentes na 23ª edição, independentemente da relação mais ou menos estreita com o evento cultural. Apesar de não ter havido sistematização na recolha de dados desta natureza, de entre os indivíduos com quem se conversou aleatoriamente, quase todos declararam ser estudantes do ensino superior, estudantes do ensino pós-graduado ou licenciados (engenheiros informáticos, engenheiros civis, engenheiros agrícolas, matemáticos, designers, sociólogos, licenciados em línguas, etc.). Notou-se ainda uma propensão para a qualificação (ou para a busca de qualificação) em áreas ligadas às artes, como a arquitectura, o design têxtil, o design gráfico, o cinema, a fotografia ou a sonoplastia, apenas para citar alguns exemplos. De facto, o peso (relativo) da escolaridade na predisposição dos indivíduos para investirem em hábitos culturais é, também, uma conclusão recorrente da investigação sociológica. O acesso a determinados bens e domínios culturais, sobretudo os considerados específicos da cultura “cultivada” depende, em larga medida, do capital escolar que se detém. E o cinema, apesar de constituir uma arte intermédia, potencialmente menos exigente, passível de uma apropriação mais alargada e não tão agrilhoadada às habilitações escolares, continua a ser um hábito comum, sobretudo, entre indivíduos qualificados⁵²⁹. Enquanto que noutros países a prática de ir ao cinema protagoniza uma disseminação de tal modo generalizada que lhe confere um estatuto próximo das práticas massificadas, em Portugal, o hábito de ver filmes não se encontra tão transversalmente propagado, apresentando características, em termos de acessibilidade, próximas da cultura cultivada⁵³⁰.

Ao se assinalar a juventude e a elevada qualificação escolar como características comuns à maioria dos presentes, capazes de definir a população em estudo como

⁵²⁸ João Teixeira Lopes, *op. cit.*, 2000, p. 230.

⁵²⁹ Sobre a manutenção da importância do capital escolar na prática de consumo de cinema, Cf. Natália Azevedo, *art. cit.*, 1997, em particular pp. 163-165; António Teixeira Fernandes (coord.) *et. al.*, *op. cit.*, 1998, pp. 248,249; João Teixeira Lopes, *op. cit.*, 2000, pp. 93-98; Rui Telmo Gomes, *art. cit.*, 2002, pp. 46-56

⁵³⁰ Augusto Santos Silva e Helena Santos, *op. cit.*, 1995, p. 21.

“socialmente selectiva”⁵³¹, incorria-se mais uma vez no risco de activar erradamente a apropriação uniformizada dos públicos do Fantasporto. Assim, a análise de alguns indicadores abordados nas conversas tidas com elementos do público do Fantas, permitiu que se percepcionassem traços de heterogeneidade, assentes em laços de familiaridade desiguais com o evento. As dimensões mais importantes foram as seguintes: “antiguidade”; “modo de ingresso”; “número de sessões vistas/ a ver na 23ª edição”; “natureza das relações de sociabilidade no campo Fantasporto” e “apropriação passiva/ activa do espaço do Festival”.

Como seria de esperar num acontecimento pródigo em longevidade, as práticas de forte adesão assumem contornos de grande expressividade, o que faz com que seja forçoso falar-se em termos de *fidelização* quando nos referimos aos hábitos de frequência do Fantas. O grau de fidelização ao Festival vai condicionar o próprio *modo de relação com o Fantas*, nas suas várias dimensões, razão pela qual se afigurou pertinente delinear uma tipologia, que culminou na definição de cinco categorias de espectadores. A constituição de cada uma das categorias procurou salientar os traços mais vincados de cada um dos grupos, potencialmente distintivos face aos demais. As cinco categorias, que nunca ambicionaram esgotar a miríade de particularismos definidores do público do Fantasporto, permitiram, ao serem operacionalizadas, detectar tendências e regularidades importantes, revelando-se um instrumento de análise precioso. E os cinco segmentos de públicos identificados foram os seguintes:

- a) **Núcleo-duro** – espectadores que frequentam regularmente o Fantasporto desde os tempos do Auditório Nacional Carlos Alberto; que possuem passe de participante ou visitam gratuitamente o Festival, como convidados; estão diariamente no espaço do Fantas; assistem a várias sessões (fazem "maratonas"); possuem uma rede de sociabilidades forte, nascida com o Fantasporto; têm uma relação privilegiada com o topo da hierarquia do Festival e possuem uma voz activa e interventora durante o período de duração do acontecimento;
- b) **Habituais** – espectadores que frequentam regularmente o Fantasporto desde os tempos do Auditório Nacional Carlos Alberto; que recorrem às diferentes modalidades de ingresso no Festival (bilhetes, passe de participante ou convites);

⁵³¹ No inquérito realizado pelo Observatório das Actividades Culturais aquando do Porto 2001, Capital Europeia da Cultura, estes mesmos factores, reveladores *a priori* de uma selectividade social – a juvenildade e a elevada escolaridade dos públicos – foram detectados. Cf. Maria de Lourdes Lima dos Santos (coord.) et al, *Públicos do Porto 2001*, Lisboa, Observatório das Actividades Culturais, 2002, pp. 252,253.

estão diariamente ou quase no espaço do Fantas; assistem a várias sessões (fazem "maratonas"); possuem uma rede de sociabilidades forte sedimentada com o Fantasporto, mas que o transcende; não têm uma relação privilegiada com o topo da hierarquia do Festival e protagonizam uma intervenção difusa no decurso do evento;

c) *Aspirantes* – espectadores que frequentam regularmente o Fantasporto desde o Rivoli ou pouco tempo antes do Festival se ter sediado no Rivoli; que recorrem às diferentes modalidades de ingresso no Festival (bilhetes, passe de participante ou convites); estão com alguma assiduidade no espaço do Fantas; podem assistir a mais do que uma sessão (quando vão); possuem uma rede de sociabilidades forte sedimentada com o Fantasporto, mas que o transcende; podem relacionar-se privilegiadamente com elementos do *núcleo-duro* e protagonizam uma intervenção difusa no decurso do evento;

d) *Flutuantes* – espectadores que frequentam esporadicamente o Fantasporto desde o Rivoli ou pouco tempo antes do Festival se ter sediado no Rivoli; que adquirem bilhetes; seleccionam as sessões a que assistem; com uma rede de sociabilidades associada ao Fantasporto fraca ou inexistente; e com uma intervenção passiva ou nula no decurso do evento;

e) *Novatos* – espectadores que frequentam o Fantasporto no máximo pela segunda vez, após um primeiro contacto pouco expressivo; que adquirem bilhetes; seleccionam as sessões a que assistem; com uma rede de sociabilidades associada ao Fantasporto inexistente; e com uma postura meramente contemplativa em relação ao evento.

Importa ainda sublinhar, desde já, dois traços reveladores e que se evidenciaram na análise. Por um lado, à medida em que aumenta a fidelização com o Festival, a tendência verificada, entre a população entrevistada, é para que também aumente a *idade* dos participantes, o que pode ser justificado pelo facto de a fidelização andar a par com a *antiguidade* no certame. Por outro, o *género* dos participantes também apresentou oscilações expressivas. Entre os participantes com características de maior familiaridade com o Fantasporto, frequentadores usuais desde há várias edições, revelou-se difícil encontrar elementos do sexo feminino. Ou seja, não foi por mera arbitrariedade ou devido a quaisquer outro tipo de obstáculos que não se conversou, por exemplo, com elementos femininos do *núcleo-duro*; na verdade, não nos cruzámos nem

nos foi apontado nenhum representante do sexo feminino que se enquadrasse naquele patamar. O *núcleo-duro* do Fantasporto, tal como se deu a conhecer na 23ª edição, é constituído em exclusivo por elementos do género masculino. A masculinização das categorias compostas pelos fãs mais aguerridos do Festival (*núcleo-duro* e *habituais*) pode estar relacionada com o facto destes serem os defensores manifestos da temática original do certame, quando este se centrava no cinema fantástico e no cinema de terror. Como já se fez notar noutros estudos, há uma tendência para se perceberem pequenas distinções de género nos consumos culturais, nomeadamente no que toca ao visionamento de filmes. Ou seja, é possível referenciar filmes ou géneros cinematográficos que são consumidos preferencialmente por homens, outros por mulheres. No caso das obras fantásticas ou de terror, tal como frisaram Jean-Michel Guy⁵³² ou Mikitta Brottman⁵³³, há uma tendência para estes filmes circularerem, em especial, pelo universo masculino.

Pela circunstância desta se tratar de uma pesquisa com um pendor qualitativo, não fez parte do móbil da investigação determinar quantitativamente o peso relativo de cada uma das categorias no conjunto do público da 23ª edição do Fantasporto. Procurou-se, antes, compreender o seu posicionamento específico no campo mais vasto do Fantasporto, bem como a forma como tal posicionamento seria determinante para o modo de relacionamento com o Festival. Contudo, a observação realizada durante a estadia no Rivoli, quartel-general do Fantas, forneceu dados suficientes para ser possível afirmar, com alguma segurança, que os *novatos* e os *flutuantes* representam a massa mais significativa, em termos numéricos, de espectadores do evento. As enchentes pontuais de participantes, presenciáveis em horários nobres ou nos fins-de-semana, colocaram-nos na presença de públicos com uma apropriação mais instrumental do que afectiva do Festival – aqueles pelos quais passa necessariamente a renovação dos públicos do Fantas. Os restantes segmentos do público identificados, para além da presença constante durante o Festival, revelaram uma importância numérica em nada menosprezável, ao formarem uma consistente base de apoio que prima pela não

⁵³² A propósito do estudo da cultura cinematográfica dos franceses, Jean-Michel Guy constata que existem especificidades, no gosto masculino, que passam pela apreciação de obras dominadas pelas temáticas da acção, violência ou terror. Os filmes de ficção científica, representantes habituais do cinema fantástico (Guy dá como exemplo o *Blade Runner*, de Ridley Scott), também encontram os seus principais aficcionados entre o género masculino. Vd. Jean-Michel Guy, *La Culture Cinématographique des Français*, La Documentation Française, Paris, 2000

⁵³³ Segundo a autora, nos filmes mais violentos como os “*slasher movies*”, há uma tendência para as audiências serem predominantemente constituídas por indivíduos adolescentes (ou pouco mais velhos) e do sexo masculino. Vd. Mikita Brottman, *op. cit.*, 2005, p. 7.

desagregação na passagem de uma edição para a outra. Muito daquilo que o Fantas significa, enquanto *happening* cultural e social, fica a dever-se às hostes de espectadores indefectíveis, quer sejam eles *aspirantes*, *habituais* ou elementos do *núcleo-duro*.

2. Modelos de relação com o Fantas: hábitos e motivações de frequência

O Fantasporto é um caso ímpar de popularidade no contexto cultural português. Com mais de duas décadas de existência, não há como não reconhecer a exemplaridade com que a estrutura responsável pelo Festival o transformou num acontecimento de extrema visibilidade. A relação estabelecida com o público, real ou potencial, é de tal modo empática, que falar em fidelização quando nos referimos ao Fantasporto assume contornos específicos, comparativamente à maioria dos eventos culturais regulares do país.

Num inquérito realizado aquando do *Porto 2001* ao público que acorreu a esse grande evento, o estatuto do Fantasporto foi aferido através da comparação com outros onze festivais e iniciativas da cidade do Porto, também eles incorporados na programação da Capital Europeia da Cultura⁵³⁴. Pelo que se pôde apurar, apenas a Feira do Livro teria tido mais frequentadores na última edição e em edições anteriores (público "fiel") do que o Fantas. Contudo, o Festival superou todos os eventos estimados, quando se apurou a quantidade de espectadores que teriam ido apenas em edições anteriores (público "ocasional"). Mais: somente 3% da população inquirida na supradita pesquisa jamais teria ouvido falar do Fantasporto, tudo junto levando os autores a concluir que a *notoriedade* do Festival entre os indivíduos auscultados seria elevadíssima, ascendendo a 72% a percentagem daqueles que (re)conheciam o Festival, ainda que nunca o tivessem frequentado.⁵³⁵

O enraizamento do Fantasporto no imaginário dos habitantes da Invicta é de uma solidez rara e tem vindo a evoluir no sentido de ultrapassar a barreira territorial. Daí que, ao investigar a questão da *antiguidade* do público do Festival, por exemplo, nos tenhamos deparado com espectadores *novatos* provenientes de outras zonas do país, nomeadamente da região da Grande Lisboa.

⁵³⁴ Os demais eventos considerados abarcaram a totalidade das áreas culturais contempladas durante o Porto 2001. Foram eles: o Po.N.T.I., o FITEI, o Cinanima, o Festival Internacional de Música de Espinho, o Festival de Jazz do Porto, o Festival Intercéltico/Noites Celtas, o Festival Super Bock Super Rock, as Noites Ritual Rock, o Portugal Fashion, a Feira do Livro e o Salão Internacional de BD do Porto.

⁵³⁵ Maria de Lourdes Lima dos Santos (coord.) *et al*, *op. cit.*, 2002, pp. 173-180.

Cedo se compreendeu que a competência do Fantasporto para fidelizar públicos, longe de ser menosprezada, deveria converter-se num dos principais eixos de análise no decurso da investigação. Mesmo entre o público que se designou de *flutuante*, havia quem se tivesse aventurado numa primeira incursão pelo Festival há já oito ou nove anos atrás. Ou seja, ainda que se estabeleçam laços de familiaridade mais ténues com o evento, a desmobilização nunca é absoluta. Como veremos mais adiante, aliás, a progressiva institucionalização do Festival na vida na cidade faz com que uma ida ao Fantasporto, muitas vezes, acabe por ser uma quase inevitabilidade. Entre os elementos *habituais* entrevistados, por exemplo, a antiguidade no Festival varia entre os seis e os quinze anos de frequência assídua. Constância apenas equiparável à do grupo constituído pelo *núcleo-duro*, onde travámos conhecimento com "fãs" que consomem compulsivamente o Fantasporto desde o seu início, ou seja, há já mais de duas décadas. A ancianidade de alguns dos frequentadores do Fantas é de tal modo marcante, que chega mesmo a inspirar brincadeiras e alcunhas espirituosas:

“Sou dos mais antigos. Não sou o mais antigo. Porque há aí mais antigos. O Pascoalinho e mais uns poucos, aí. As carcaças! São mais antigos”.

[Núcleo-duro, Empresário de moda, 35 anos]

Enquanto discorriam acerca da sua experiência no Festival, alguns dos entrevistados com um grau de fidelização mais intenso atribuíram ao evento uma propriedade quase transcendente, que os impeliria a uma apropriação ritualista do mesmo:

“No primeiro ano comecei a gostar e, desde então, tenho... tenho vindo quase sempre. Perdi um, há quatro anos. Foi quando fiz o meu estágio, em que estava abalroada de trabalho. E não tinha... Não tive mesmo a mínima hipótese. Mas venho sempre, venho todos os anos. Acaba por ser uma... instituição! Vir ao Fantas, acaba por ser uma... uma obrigatoriedade! Uma obrigação! É um ritual, é quase um ritual”.

[Habitual, Professora, 26 anos]

“O Fantas é uma iniciativa que já faz parte dos meus hábitos. Ir ao Fantas, quer dizer, é algo natural, é algo que eu equaciono sempre como... Quase uma fatalidade anual”.

[Núcleo-duro, Professor universitário, 26 anos]

O processo através do qual os indivíduos entrevistados tomaram *conhecimento do Festival* e as motivações que incitaram à sua primeira visita apresentam um pendor

de forte informalidade⁵³⁶. O conhecimento do Festival por intermédio das vias formais de divulgação, como os meios de comunicação social (imprensa, televisão, rádio e Internet), é especialmente importante no caso dos entrevistados *novatos* e de alguns elementos do *núcleo-duro*. Os primeiros, ao residirem na sua maioria fora dos limites da cidade do Porto, encontram nos meios de difusão de carácter formal, muito provavelmente por razões de acessibilidade, a principal fonte de informação sobre o acontecimento. Por sua vez, também os entrevistados do *núcleo-duro*, em particular os mais antigos, os “pioneiros” do Fantasporto, encontraram nos media o veículo fundamental para a obtenção de informação a respeito do Festival, quando este ainda se encontrava em início de carreira. Nos restantes casos, certifica-se uma vez mais que as redes de sociabilidade, nas suas diversas modalidades (amigos, familiares, namorado, cônjuge), funcionam como redutos privilegiados para a propagação da informação. É no seio dos grupos que a informação circula livre e espontaneamente, resultando muitas vezes na mobilização activa dos indivíduos para a fruição cultural. Logo, como se pode ilustrar através de alguns excertos de testemunhos recolhidos, é comum a divulgação feita por intermédio das relações de amizade ou de vizinhança estar na origem do primeiro contacto com o Fantasporto:

“A primeira vez que viemos? A primeira vez... Há nove anos? Ainda era no ANCA, no Auditório Nacional. E foi quando eu tinha treze. Exacto! Foi quando eu comecei a namorar com este rapaz, que tu conheceste quando íamos a sair. Foi ele que me trouxe, foi ele me arrastou para aqui”.

[Aspirante, Estudante universitária, 22 anos]

“Publicidade feita por amigos, curiosidade suscitada por eles. Porque, na altura, tinha um grupinho de amigos que começaram a ir. E eu comecei a ir também, juntamente com eles. E comecei a gostar. No primeiro ano comecei a gostar e, desde então, tenho... Tenho vindo quase sempre”.

[Habitual, Professora, 26 anos]

“Porque eu tinha uns vizinhos meus, que eles... Foram eles que me incutiram o bichinho do cinema, que eram cinéfilos. E então, eu era puto e gostava de ir com eles. E vi muitos filmes com eles. [...] Foram eles que me levaram ao Fantas”.

[Núcleo-duro, Vendedor, 33 anos]

⁵³⁶ A importância das redes de divulgação informais, com particular incidência para a informação divulgada pelos *amigos*, já tinha sido destacada nos estudos realizados pelo Observatório das Actividades Culturais, respectivamente, sobre o FITA – Festival Internacional de Teatro de Almada e sobre o Porto 2001. Neste último, os autores distinguem entre quatro vertentes de divulgação: “Informal” (Informação de amigos, familiares e professores), “Mediatizada” (Imprensa, Agenda Cultural, Televisão, Rádio e Internet), “Específica do evento” e “Outras”. E a informação obtida através das redes de amizades, mesmo ao nível da vertente informal, supera de longe todas as outras vias informativas. Vd. Rui Telmo Gomes, *op. cit.*, 2000, pp. 98-101; Maria de Lourdes Lima dos Santos (coord.) *et al.*, *op. cit.*, 2002, pp. 173-180.

Curiosamente, da análise dos diferentes depoimentos sobressai uma tendência muito peculiar: a influência dos familiares na primeira ida ao certame, grandes entusiastas do Festival. Se é verdade que por vezes a família está confinada ao estatuto de acompanhante, assomaram situações em que o acto de dar a conhecer o Fantas se reveste de uma não negligenciável carga simbólica, como se de uma "passagem de testemunho" se tratasse. Cumpre-se, desse modo, uma espécie de *efeito geracional* na forma como o Fantasporto vai sendo introduzido no universo das gerações mais jovens:

“Não foi uma escolha minha. Foi escolha da minha tia – que foi com ela que conheci o Fantasporto. [...] E foi-me proposto e fui. Por uma pessoa mais velha, que já tem vindo a acompanhar desde o início. E acho que a maior parte dos jovens, é assim que conhece o Fantas. Provavelmente, pessoas mais velhas”.

[Flutuante, Estudante universitária, 23 anos]

“Fui com o meu primo, ainda me lembro. Fui com o meu primo que, na altura... Pronto, eu tinha um primo mais velho – que me iniciou, de certa forma, nestas andanças – e que me levou, precisamente, a uma das primeiras edições do Fantas. [...] E lembro-me perfeitamente de ter ido lá com essas expectativas. Decorrentes, também, até um bocadinho, de seguir o meu primo, que era de certa forma o meu guru, a minha inspiração, neste tipo de questões. Quer de música, quer de cinema, quer de literatura, percebes”?

Núcleo-duro, Professor universitário, 26 anos]

“Quando comecei a ver o Festival era mais novo, portanto... e actualmente há outros jovens. Eu espero que a minha filha também... Também, um dia, comece a ir ao Festival. Espero”.

[Núcleo-duro, Gerente Comercial, 50 anos]

A institucionalização do Fantasporto na vida cultural portuense, sedimentada ao longo de mais de duas décadas de divulgação, resulta em que para alguns elementos do público o primeiro contacto com o Festival faça parte de uma memória esmaecida. Os cartazes na rua ano após ano, a informação disseminada pelos mais variados canais, formais e informais, resultaram na integração definitiva do Fantas no imaginário colectivo dos habitantes da cidade:

“Para começar, eu sou do Porto. E pronto, eu acho que... Eu tenho vinte e dois anos, eu cresci a ouvir falar do Fantasporto”.

[Habitual, Estudante universitário, 22 anos]

“Não sei dizer a primeira vez que ouvi falar. Sei lá, todos os anos se ouvia falar. Por isso não sei, não sei. Sei que foi uma coisa que esteve sempre presente”.

[Habitual, Estudante universitário, 27 anos]

“O que me levou foi... Foi desde pequeno ter um imaginário relacionado com o Fantasporto. A coisa de andar na rua – antes de ter carro – andava na rua, cruzava-me sempre com os posters do

Fantasporto, bastante grandes. E isso foi um imaginário que fui criando ao longo... ao longo do tempo. Até que cheguei a uma altura que, pronto, comecei a ir ao Fantasporto”.

[Núcleo-duro, Estudante universitário, 22 anos]

Quase sempre, independentemente do grau de familiaridade e de fidelização com o Fantasporto, foi perceptível uma associação positiva entre os públicos e o Festival, no sentido em que aqueles transmitiam o sentimento de que, ao se dirigirem para o certame da primeira vez, eles próprios sabiam estar prestes a ser actores de um evento singular, especial. Nas conversações estabelecidas, perpassava com frequência a concepção do Fantas como um momento festivo e irruptivo face ao quotidiano. Naturalmente, porém, também foram realizadas declarações que se desviavam do conceito de celebração cúmplice, dessacralizando a relação com o Festival. Esta necessidade de demarcação, de alguns, face a uma certa mistificação generalizada do evento detectou-se, apenas, entre os espectadores menos fidelizados com o mesmo:

“Não... veio mais daquela conversa de café. E na faculdade, não é? Na altura, era aquela... Ficar no bar, a jogar cartas, ou coisa assim do género. Então, aí: "Ah podíamos ir ao Fantasporto!" Pronto. [...] Na altura, era como podíamos ter ido ao Parque da Cidade ou podíamos ir tomar um café à baixa. Foi uma opção, agradou a toda a gente”.

[Flutuante, Engenheiro Electrónico, 26 anos]

“Foi como ir ao cinema. Não... não... Percebes? Não participei minimamente no ritual do Festival. Foi: comprei bilhete, assisti à sessão, vim-me embora e não vi mais nenhum filme do Festival desse ano, pronto. Foi mesmo assim”.

[Flutuante, Jornalista, 26 anos]

Pensando agora no *modo de ingresso*, a organização disponibiliza para os públicos do Fantasporto diferentes modalidades de participação, que vão desde o usual bilhete para cada uma das sessões, à possibilidade de adquirir carteiras de dez bilhetes (que devem ser trocados antes da sessão pretendida), até ao passe de participante, que permite o livre acesso a todas as sessões exibidas no decurso do Festival. A natureza da participação dos públicos do Fantasporto, isto é, a modalidade de participação privilegiada, tende a diferir consoante o grau de fidelização dos mesmos. Mas esta relação não é absolutamente linear, na medida em que nos cruzámos com indivíduos com uma familiaridade intensa com o Fantasporto e que optaram pela compra de bilhetes. E o motivo é simples: a uma assiduidade exemplar no recinto do Festival nem sempre corresponde o visionamento continuado de filmes, como veremos mais à frente.

Ainda assim, a aquisição de bilhetes acontece preferencialmente entre o público *novato e flutuante*, da mesma maneira que são sobretudo os *habituais* e os elementos do *núcleo-duro* a aderir aos passes de participante. Se os primeiros fazem um consumo mais selectivo e fortuito do Festival, os segundos empreendem verdadeiras maratonas de cinema, o que implica um outro tipo de comprometimento. Entre os *aspirantes*, por sua vez, qualquer uma das possibilidades colocadas à disposição pode ser a escolhida, consoante a sua preferência.

Observaram-se situações privilegiadas entre os mais fiéis, em que o sistema oficial de organização das entradas no Festival era contornado, sendo-lhes oferecidos passes ou entradas gratuitas por alguns elementos da organização do Fantas, imagina-se que à revelia da direcção:

“A resposta sincera, não é? (risos) O mais sincero. Não, ok. Então, é assim: logicamente, as primeiras vezes que lá fui, quando tinha treze, catorze anos, ainda não... Ainda não ia ver os filmes todos, não é? Ainda não adquiria o passe para o Festival inteiro. A partir de certa altura, comecei a desenvolver logo um tipo de... de relações de convivialidade. Comecei a fazer amigos lá, no Fantas. Sendo que alguns desses amigos, depois, me metiam no Festival de graça (risos). E foi esse esquema que, mais ou menos, segui durante... Durante alguns anos, não é? Mais tarde, comecei a comprar o livre-trânsito, comecei a comprar o passe para o Festival. E da maior parte das vezes, da maior parte das vezes, pode-se dizer mesmo que foi essa modalidade que segui”.

[Núcleo-duro, Professor universitário, 26 anos]

“Lá está. Houve pessoas que trabalham aqui dentro que, depois, me arranjaram um livre-trânsito. Estás a perceber? Que me arranjaram o livre-trânsito, porque trabalham aqui dentro. E comecei a ter acesso e a ter a oportunidade de ver esses filmes todos”.

[Núcleo-duro, Vendedor, 33 anos]

O grau de *assiduidade* dos públicos no Fantas revelou ser um dos mais interessantes vectores de análise da pesquisa. De facto, ser assíduo no Fantasporto é um requisito fundamental para a obtenção do reconhecimento dos restantes agentes que compõem o campo cultural do Fantas. A familiaridade que os públicos estabelecem com o Festival e o prestígio que lhes é atribuído, depende directamente da sua capacidade para serem assíduos em cada uma das edições. Mas há que distinguir, aqui, duas situações: por um lado, uma das particularidades que desde o início contribuiu para a construção simbólica do mito do Fantasporto foi a tendência para consumos compulsivos de sessões de cinema, através da realização de maratonas; paradoxalmente, verificou-se que entre os públicos mais assíduos no Rivoli existem também aqueles que

"consomem" o espaço e o ambiente que se respira durante esse tempo, sem que a isso façam corresponder o visionamento avultado de filmes.

Menos assíduos, os públicos *novatos* e *ocasionais* caracterizam-se pela visita pontual ao Fantasporto e pelo consumo esporádico ou interpolado de filmes. Ainda assim, foi possível detectar entre os *novatos* casos em que a estreia no evento envolveu uma participação já muito intensa. Situações em que os indivíduos revelaram possuírem expectativas elevadas, criadas pelo contacto com um imaginário de culto do Fantasporto transmitido pelos *mass media*:

“Já há uns anos que estou a seguir. Portanto, eu moro em Lisboa, é difícil vir. Já há uns anos que estava a tentar vir cá. Comecei a ter conhecimento dos filmes que têm passado. Já vi alguns – assim, filmes de culto de cá – já vi noutras oportunidades, lá em Lisboa. E este ano, finalmente, consegui vir! [...] Tenho aqui a oportunidade, e... E a escolha é tão variada, pronto. Vou ver, de facto, tudo o que me interessa”.

[Novato, Recém-licenciado em Línguas e Literaturas Modernas, 23 anos]

“Já conhecia, já tinha visto muitas coisas sobre o Fantasporto, já tinha lido muitas coisas sobre o Fantasporto, só que só este ano é que tive oportunidade de vir cá... [...] Eu fui, pelo menos, a três sessões diárias. Entre três a cinco sessões diárias. Eu acho que ao todo vi à volta de cinquenta e três filmes, mais ou menos. Andei à volta disso”.

[Novata, Estudante universitária, 20 anos]

Porém, as primeiras experiências e as idas ocasionais são normalmente menos participadas e mais selectivas, sendo que a regra é aumentar a assiduidade à medida que acresce o grau de fidelização com o Festival. Nos discursos analisados, a ideia que perpassa é a de que a visita ao Festival é para quase todos uma experiência gradativa em termos de assiduidade, começando por uma presença menos significativa e que se vai tornando mais expressiva com o passar das edições:

“Continuei, quase todos os anos fui, mas sempre assisti a um filme ou outro. Acho que a partir de há dois anos atrás eu comecei a assistir a mais que dois filmes. Comecei a assistir a quatro ou cinco filmes. O ano passado só assisti a um de novo, que foi o *Bloody Sunday*, que ganhou o prémio. E hoje... Perdão, este ano, eu vi onze filmes. [...] Quer dizer, foi o meu recorde”.

[Aspirante, Técnica de software, 40 anos]

“Ou seja, nos primeiros dois anos, acho que foi uma coisa que não vivi intensamente. Só a partir dos dezoito... dezoito, dezanove, julgo eu, foi quando comecei a ligar mais. Porque, quer dizer, mudou-se para aqui as instalações e ganhou outro tipo de visibilidade e comecei a vir mais. Mas, quer dizer, sempre muito esporadicamente. O dinheiro também não permitia muitos mais devaneios. Mas sim, vim sempre. Vi, pelo menos, uns quatro, cinco filmes por ano, nos últimos anos. Este ano tenho livre-trânsito, tenho vindo ver mais”.

[Aspirante, Trabalhador-estudante, 22 anos]

“A primeira vez, não. A primeira vez foi: vim ao Hellraiser e depois vim a mais... Não sei, se calhar eram seis filmes. Agora não te sei dizer exactamente quantos eram. A partir daí, foi sempre, todos os dias. Desde o primeiro dia do Pré-Fantas até ao último do Pós-Fantas”.

[Habitual, Designer Têxtil, 28 anos]

Entre o público mais fiel, a participação no Fantasporto pode mesmo implicar a alteração da rotina quotidiana. Enquanto evento cultural de forte impacto, regular na sua anuidade mas limitado no espaço e no tempo (uma “erupção singular do lúdico”), o Fantasporto define o quotidiano dos seus participantes, sobretudo daqueles que o visitam diariamente ou quase, e esse novo quotidiano acabe por interferir no dia-a-dia “normal”, das vivências habituais dos participantes⁵³⁷. Em alguns casos, o desejo de regularidade leva a que se empreendam esforços no sentido de se organizar o ano civil tendo por referência este acontecimento específico:

“Quando entrei para a faculdade, pronto, eu tinha exames em cima do Fantasporto, mas vinha cá sempre ver. Tenho saudades das maratonas. Que eram as maratonas de entrar às oito da noite e sair às sete da manhã. E ver os filmes inteiros, sozinho. Aí é que gostava! [...] Faltei a exames por causa disto”.

[Habitual, Designer Têxtil, 28 anos]

“Depois, quando comecei a trabalhar, comecei também de certa forma a orientar o trabalho de forma a poder ter aquela semana completamente voltada apenas para o Fantas. Ou seja, não ter nenhum tipo de preocupação senão estar no Carlos Alberto – e, depois, no Rivoli, mais tarde – à hora de início dos filmes”.

[Núcleo-duro, Professor universitário, 26 anos]

“Comecei a trabalhar por conta própria e... Como é que eu te hei-de dizer? E então, como eu trabalho por conta própria, eu faço os meus horários. Estás a perceber? E juntando isso ao livre-trânsito, já ajuda. [...] Eu arranjo os meus horários, eu faço os meus horários. Muitas das vezes também me prejudica muito, porque devia estar a trabalhar e não estou, para ver os filmes. Mas também eu arranjo, normalmente, Fevereiro ou Março, que é uma espécie de férias que tiro”.

[Núcleo-duro, Vendedor, 33 anos]

O modo de relação com o Fantasporto, tal como foi retratado até aqui, incidiu primordialmente sobre as questões que contribuem para o melhor entendimento dos graus de fidelização ao Festival, nas suas variadas formas. Indicadores como a *antiguidade*, o *modo de conhecimento* ou o *primeiro contacto* com o Fantas, a *natureza da participação* e a *assiduidade*, resultaram de informação captada essencialmente em conversa com elementos do público, e foram cruciais tanto para a construção de perfis

⁵³⁷ Fenómeno semelhante verificou-se no já referido estudo realizado sobre a Expo '98 e os seus impactos. Vd. Maria de Lourdes Lima dos Santos e António Firmino da Costa (coord.) *et al*, 1999, p. 178.

de públicos, como para esclarecer comportamentos registados durante a pesquisa no terreno.

3. Quando o(s) público(s) conversam sobre a oferta

3.1. Mecanismos de selecção dos filmes

Precedentemente avançou-se com a análise das principais motivações para a frequência do Fantasporto, um primeiro passo na busca de respostas que justifiquem o forte poder de atracção do certame. Importa agora conhecer o modo como os espectadores do Festival declaram proceder à selecção dos filmes no decurso do evento. Durante os quinze dias de duração da 23ª edição (ou, no caso de edições anteriores, ao longo de três semanas), os participantes do Fantasporto são colocados perante um variadíssimo leque de sugestões cinematográficas. A necessidade de escolher uma obra em detrimento de outra chega a ser causa de ansiedade para alguns, originada pelo receio de não optarem correctamente. Num tal contexto, é comum desenvolverem-se estratégias e definirem-se critérios de selecção, a serem postos em prática assim que tiver chegado o momento de decidir. É precisamente sobre os mecanismos de escolha accionados pelos frequentadores do Fantasporto que nos debruçaremos em seguida⁵³⁸.

Partindo da análise das entrevistas e conversas informais a respeito dos procedimentos para a escolha dos filmes, a conclusão predominante foi a de que o grau de fidelização ao Festival influi nas estratégias adoptadas para eleger as obras a visionar. Ou seja, verifica-se uma clara tendência para que os espectadores esporádicos ou com uma ligação não tão intensa ao Fantas decidam os filmes que desejam ver durante a quinzena do Festival com base em critérios diferentes dos que são equacionados pelos espectadores habituais ou fortemente familiarizados com o evento.

Porém, transversal aos diferentes perfis de públicos é o recurso ao programa informativo que a organização coloca à sua disposição no início do Festival. Do programa constam os diferentes filmes a serem exibidos, os respectivos horários de exibição, a referência à secção a que pertencem e uma pequena sinopse para cada uma

⁵³⁸ De acordo com a cientista social Lakshmi Srinivas, os diferentes mecanismos de “escolha” – dos filmes a visionar, das horas das sessões e até da companhia – são reveladores do modo como os públicos constroem criativamente a sua experiência fílmica. Vd. Lakshmi Srinivas, “The Active Audience; Spectatorship, Social Relations and the Experience of Cinema in India” in *Forthcoming Media, Culture and Society*, Sage Publications, Vol. 24, 2002, pp. 159-162.

das obras, também da autoria dos organizadores. Este programa é, para praticamente todos os que frequentam o Fantas, o guia que permite que se orientem no decurso do evento. Aliás, visto uma quantidade apreciável dos filmes apresentados serem de todo desconhecidos – por se tratarem de primeiras obras ou de películas arredadas do circuito comercial – a própria comunicação social opta frequentemente por decalcar *ipsis verbis* a informação transmitida pelas sinopses oficiais. O programa institucionalizado assume, portanto, um papel de destaque incontornável. Todavia, se a sua leitura é obrigatória para todos os segmentos do público, o que difere é a pertinência que os mesmos atribuem ao que lêem, isto é, a confiança que depositam no discurso oficial.

Num primeiro momento, vejamos a situação dos espectadores *novatos*. Apesar de serem estreantes ou quase na abordagem ao Fantasporto, é já possível encontrar no seio deste grupo exemplos de espectadores que optam por fazer um "baptismo de fogo", assistindo desde logo a inúmeros filmes. Para os *novatos* em particular, a prioridade parece ser atribuída ao facto de lhes ser dada a oportunidade de participarem no "espírito" e no "culto" do Festival. O próprio género dos filmes que privilegiam vai muitas vezes ao encontro daquela que tem vindo a ser imagem de marca do Fantasporto, a mais insistentemente publicitada pela comunicação social ao longo dos anos e que coloca as temáticas do fantástico e do terror em primeiro plano. Nessa medida, demonstram ser mais permeáveis ao marketing desenvolvido pela máquina Fantasporto, o que se comprova ainda pelo facto de alguns terem sido captados no multiplex AMC (onde já se encontravam, aproveitando para ir ver um "filme do Fantas"), ou pela forma como são sugestionados pelos textos mais apelativos do programa oficial. Outro aspecto ainda tem a ver com o estatuto do filme, com a atenção mediática que lhe é atribuída e a forma como a organização gere as expectativas em torno de algumas das obras exibidas. A estratégia de exibição de antestreias, que visa funcionar como fonte de consagração para o certame, condimentando um evento que já de si é raro e excepcional com a oferta de instantes de suprema excepcionalidade, vai encontrar no público *novato* uma recepção entusiástica:

“[...] Eu, pronto, fui ver realmente o Vinte e Oito Dias Depois porque estava cega para ir ver o Vinte e Oito Dias Depois! [...] E saber que tinha visto o filme primeiro do que qualquer outra pessoa...! Ou do que outra pessoa no resto do país! Acho que é, foi aquela coisa! Já sei como é que é o filme, mas não te vou contar! (risos)”

[Novata, Estudante universitária, 20 anos]

O público *flutuante*, por seu turno, é o que desenvolve uma relação menos afectiva e mais instrumental com o Festival, o que se revela no modo como seleccionam os filmes a que pretendem assistir. Neste caso, é possível distinguir duas atitudes mais comuns: os que não participam activamente na escolha dos filmes a que vão assistir e os que, pelo contrário, programam mais ou menos criteriosamente a sua visita.

Na primeira situação, reúnem-se os espectadores *flutuantes* que incluem a visita ao Fantas numa lógica de saídas mais vasta, não atribuindo particular relevância ao produto fílmico que lhes será mostrado. Para estes espectadores, o mais importante é a oportunidade de marcar presença num evento de relevo da cidade do Porto, o que faz com que valorizem mais o acontecimento social do que propriamente a oferta cultural apresentada:

“Não, não decido. [...] Lido com muita gente que acaba por me devolver aquilo que realmente é interessante. E, por exemplo, hoje vim porque vinha um casal amigo. Um deles é um amigo de muito tempo, que acompanha o Fantasporto e é fanático, é isto e aquilo. E então eu acabo por – portanto, hoje acabou por ser uma coincidência, eles é que quiseram vir ver – muitas vezes ficar com o néctar dos acontecimentos”.

[Flutuante, Instrutor de yoga e organizador de eventos, 25 anos]

Por outro lado, entre os espectadores *flutuantes* que programam a sua participação, predomina um certo desprendimento em relação ao Festival em si e à sua história. Para este grupo, a ida ao Fantas não parece estar imbuída de qualquer aura especial, sendo simplesmente uma oportunidade como outra qualquer para assistir a cinema – com a diferença de que aumenta a probabilidade de se descobrirem obras de interesse. Para estes elementos *flutuantes*, os principais vectores operatórios no processo de selecção são o estatuto do realizador, o país de origem, o título e a filiação cinematográfica. Curiosamente, no que concerne ao género preferido, a tendência é – contrariamente ao que sucede com o público *novato*, por exemplo – para renunciarem às temáticas que estiveram na origem do Festival, abraçando antes as opções de índole mais generalista, que o Fantas também acolhe:

“É pelo título que eu escolho. Claro que é assim: a primeira é o título, sempre. Depois leio a descrição e, se vir no tema, do género, os mortos-vivos que vêm não sei quê... Pá, fica de lado! Apesar do título até ser apelativo, é daquelas coisas que não me atraem mesmo. Aquele terror, já... Não sei! Não sei explicar. Gosto de filmes que, pronto, pareçam deixar alguma coisa em aberto, mas que não sejam com vampiros ou os fantasmas ou os dráculas ou os mortos-vivos ou os outros todos”!

[Flutuante, Engenheiro electrónico, 26 anos]

Muito embora seja visível, neste segmento do público, alguma resistência em relação ao discurso produzido oficialmente, é de salientar que a leitura do programa do Fantasporto, e das respectivas sinopses, continua a surtir um importante efeito de atracção entre os espectadores *flutuantes*. Vejamos o exemplo seguinte:

“Era um filme que era uma aventura histórica fantástica, como se o Japão tivesse ganho a 2ª Guerra Mundial, qualquer coisa assim. Eu li isso no panfleto e fiquei interessadíssimo para ver o filme! Acabei por não o ver, porque não tive oportunidade. Mas era um dos filmes que, lá está, não conhecendo o nome, não conhecendo o realizador, não conhecendo nada, só lendo um resumozinho, fiquei com muita vontade de ver”.

[Flutuante, Estudante universitário, 22 anos]

Passando agora para o público *aspirante*, convém sublinhar que foi nesta fracção de participantes do Festival que se detectou um padrão de comportamento relativo ao esquema de selecção das obras particularmente *sui generis* e interessante. Comportamento, esse, que sintetiza na perfeição a ambiguidade da posição que estes elementos ocupam no campo cultural mais amplo do Fantasporto. Entre as diversas declarações reunidas, destaca-se a recorrência com que os elementos *aspirantes* afirmam confiar nas sugestões de outros participantes do certame, no momento em que devem optar por um filme. Contudo, quando fazem referência a outros espectadores, não pretendem aludir aos que ostentam um estatuto similar ou inferior ao seu. Referem-se, pelo contrário, a participantes que têm uma forte ligação com o Festival e/ou com a estrutura organizativa do Fantas, com os quais desenvolveram laços de amizade ou de companheirismo no espaço-tempo do evento, aprendendo a atribuir legitimidade aos seus pareceres. Observemos os excertos seguintes, ilustrativos da estratégia seguida:

“Nos outros anos, tem sido mais por aquilo que as outras pessoas me diziam. Do que é que achavam, e isso. Porque já conheciam os filmes... [...] São pessoas que, prontos, já vêm aqui há algum tempo. E então já conhecem algumas coisas. E já conhecem mais ou menos os realizadores e isso. Então, eu sei mais ou menos que tipo de filmes é que é”.

[Aspirante, Estudante universitário, 21 anos]

“R: Mas, geralmente, chego aqui... Também tenho os meus informadores!

P: Quem são os teus informadores?

R: Os meus colegas que... São os meus colegas que eu conheço, que trabalham aí. Não é? E eles vão dizendo, “Olha, este filme vale a pena. Este não vale”, não é? É um facto. Não vou mentir. Tenho aí os meus colegas, que trabalham aí, e eles vão-me dizendo. Também vou seguindo a opinião daqueles que eu acho que são meritórios de eu seguir a opinião deles”!

[Aspirante, Estudante universitário, 22 anos]

“R: Como é que eu costumo decidir? Pergunto a opinião às pessoas. Às pessoas que estão cá, que eu conheço.

P: Da organização?

R: Sim, da organização. E que, tipo, que eu sei que possam ter já visto o filme. Como disse, tenho amigos e pergunto-lhes”.

[Aspirante, Estudante universitária, 21 anos]

As declarações dos *aspirantes* sugerem que os seus elementos, enquanto participantes do Festival, se encontram numa espécie de limbo cultural, onde lutam para superar uma cinefilia ainda leiga e vacilante, com vista a ascenderem a um nível superior de especialização. Como tal, apoiam-se nos espectadores a quem reconhecem um certo poder simbólico, pelo facto de deterem um stock de conhecimentos considerável na matéria, fruto da sua experiência e das redes de relacionamentos privilegiadas que mantêm. A antiguidade no Fantás e o reconhecimento no *milieu* reforçam socialmente a posição de líder cinematográfico junto à massa de participantes. Os amigos ou "informantes", neste caso, funcionam como líderes de opinião, ao reunirem competências e recursos específicos de que os participantes *aspirantes* desejam partilhar.

Mas existe ainda uma outra especificidade no que toca aos *aspirantes*. Neste grupo surgem casos de espectadores que detêm passes de participante (ofertados, ao que pude aferir) e que, por isso, vêem diminuída a pressão para escolher. Aliviados dessa tensão, desejosos de uma participação intensa no Festival e com uma estrutura de gosto pouco vincada, optam, em alguns momentos, por não programar, preferindo deixar-se surpreender pelo objecto fílmico que se lhes deparar:

“Prontos, este ano já tenho mais este cartão. Já tenho outra possibilidade de ir ver os filmes e, se calhar, não vou escolher tanto. Vou mais ver, e depois faço uma ilação daquilo que vi. [...] O resto eu não conheço. Estive a ler um bocado sobre isso e, prontos, este ano estou um bocado mais à vontade. Vai dar para ver muita coisa. E há coisas que, se calhar, não conheço tão bem, mas vou ver na mesma para depois poder tirar uma ilação disso”.

[Aspirante, Estudante universitário, 21 anos]

“Não sou daquelas pessoas muito de programar. Mas quase toda a gente que eu conheço programa, mais ou menos. Fazem... Eu não. Não gosto tanto. Gosto mais de me deixar surpreender, assim. Eu gosto mais de me surpreender. Alguns dos melhores filmes que vi aqui, foram filmes que vi por acaso”!

[Aspirante, Estudante universitário, 22 anos]

Passando agora à análise do público *habitual* nota-se, desde logo, uma maior autonomia e estruturação na selecção dos filmes. Recorrendo às diversas fontes de informação que têm disponíveis, estes espectadores procedem a uma triagem crítica, com o objectivo de rentabilizarem a sua estadia no certame de forma a capturarem

aquilo que de superior lhes possa ser oferecido. As suas decisões assentam sobretudo em critérios individuais, mas a orientação que procuram encontram-na, com particular incidência, junto da crítica especializada:

“É raro ver um filme ‘às escuras’. Em geral, mal sai o programa vou procurá-lo. [...] Vou depois, geralmente, ao iMDB⁵³⁹ procurar os filmes. Ver o que é que eles dizem sobre eles, a classificação, e selecciono por aí. Depois, quando sai o catálogo, leio também o que... o que o próprio Cinema Novo diz sobre os filmes. Mas, para mim, a primeira selecção é sempre na Internet”.

[Habitual, Designer Têxtil, 28 anos]

Ainda assim, é possível distinguir no seio do público *habitual* dois padrões de comportamento desiguais: sem nunca se abstraírem da sua demanda pelo conhecimento da potencialidade da oferta, existem os que programam detalhadamente a passagem pelo Fantas e os que, pelo contrário, optam por renunciar à selecção, substituindo-a pelo visionamento ininterrupto de filmes. É o que sucede, por exemplo, com o espectador que proferiu a afirmação que se segue:

“Venho ver tudo, porque tenho o cartão. Também tenho... Também, é assim, também não estou a pagar pelo bilhete. Tenho um cartão de participante. Depois, aí, tu vês ou não vês. Podes até sair a meio, se não te agrada. Eu normalmente não gosto de sair a meio. Gosto de ficar até ao fim, sempre, num filme. Gosto de ver o que eles me podem trazer, acrescentar. Mas prontos. Há filmes e filmes”.

[Habitual, Estudante universitário, 30 anos]

Não esqueçamos que os *habituais* que projectam com minúcia a sua passagem pelo Fantas (alguns referiram, inclusivamente, esboçar calendários, traçar esquemas), são fãs indefectíveis do evento, que consomem, há vários anos, inúmeras películas por edição. Logo, a selecção criteriosa nem sempre é voluntária. Em algumas situações, este comportamento é imposto pela necessidade, pela obrigação, em virtude de compromissos profissionais que implicam constrangimentos de horários. Quase que podemos afirmar que estes espectadores foram forçados, por circunstâncias exteriores ao universo do Fantas, a apurar, a aprimorar a sua consciência cinéfila.

No outro extremo, o público *habitual* que não programa com tanto empenho é composto na sua maioria por aficcionados que, independentemente de deterem livre-trânsito ou não, têm a possibilidade de permanecer no recinto do Fantasporto durante períodos de tempo mais alargados, em virtude de quase todos serem estudantes. É entre

⁵³⁹ International Movie Data Base (www.imbd.com)

este segmento do público que emerge, verbalizada pela primeira vez, a noção de aleatoriedade. Ou seja, a ideia de que a selecção das películas exibidas é desejável, mas nem sempre exequível. Segundo esta facção dos espectadores *habituais*, o Fantasporto, ao oferecer filmes novos, desconhecidos e com níveis de qualidade irregulares, quase que transforma o processo de selecção numa tarefa de prestidigitação. E, por isso mesmo, até as mais esforçadas tentativas de planeamento esbarram, muitas vezes, contra um emaranhado de contingências. Como é impossível ser-se omnipresente, para aumentar a probabilidade de comparecer aos momentos de excelência do Festival, há que lidar com o reverso e assistir, também, a filmes de qualidade dúbia:

“Depois, os programas, enfim! (risos) Há critérios, mas... Chega a uma altura em que é aleatório porque uma pessoa não conhece mesmo, de todo, os filmes. [...] Também já vi muitos maus filmes no Fantas! Acontece. É inevitável. [...] E já tive tantas experiências positivas como negativas. Já fui ver filmes que me surpreenderam, por exemplo. Que eu não estava mesmo nada à espera, e até filmes, assim... brilhantes! Sem, sem saber minimamente do que é que se tratava. E também já fui ver filmes que pensei que iam ser mais ou menos e que, afinal, não. Eram bastante maus”!

[Habitual, Estudante universitário, 27 anos]

Ainda assim, é lícito concluir que o público *habitual* do Fantas desempenha, segundo as palavras de Emmanuel Ethis, o "papel social de locomotiva cinéfila"⁵⁴⁰, pelo menos aos olhos dos amadores do evento em estudo. A sua bagagem cinéfila, sustentada pelo acompanhamento, durante anos, da produção cinematográfica filtrada pelo Fantasporto (e, portanto, socialmente legitimada), faz com que lhes seja reconhecida uma qualificação superior enquanto cinéfilos.

Para os elementos *habituais*, os fundamentais eixos operatórios a ponderar no processo de selecção são: o estatuto do realizador, a garantia de não exibição comercial, a opinião da crítica especializada e a filiação temática do filme. Tratando-se de fãs antigos do Fantasporto, compreende-se por que razão (contrariamente ao público *flutuante*, por exemplo), o género fantástico e a variante do terror são os mais apreciados:

“À parte disso, eu gosto de cinema fantástico! Então, procuro sempre a maior quantidade de filmes de cinema fantástico possível. Terror, ficção científica, comédias macabras – eu gosto imenso de comédias macabras”!

[Habitual, Designer Têxtil, 28 anos]

⁵⁴⁰ Emmanuel Ethis (coord.), Emmanuel Ethis, Les spectateurs du «troisième cercle» (1) – Petite Sociomorphologie des Festivaliers ordinaires in *Aux Marches du Palais – Le Festival de Cannes sous le regard des sciences sociales*, Paris, La Documentation française, 2001, p.169.

Por fim, no *núcleo-duro* encontramos os frequentadores do Fantas que já foram *habituais*, mas cuja antiguidade, progressivo entrosamento com as instâncias superiores do Festival e papel activo ao nível da intervenção no campo Fantasporto, lhes granjeou um estatuto ainda mais consolidado. Os anos – em alguns casos, décadas – de dedicação ao evento, concorreram para que concebessem mecanismos muito próprios de selecção dos filmes a visionar. Também aqui é conveniente distinguir duas tendências principais: existem os que, por um lado, continuam a ser consumidores compulsivos do Fantasporto e das obras exibidas (os que protagonizam, segundo a designação de Ethis, momentos de "bulimia cinematográfica"⁵⁴¹, de tal modo singulares que contribuem para o carácter excepcional do evento); e aqueles que refrearam a quantidade de películas a que assistem, muito embora não abdicuem da presença diária no Rivoli.

Os motivos que justificam esta segunda opção são de natureza variada, indo desde o progressivo desencanto em relação ao certame, até à sensação de *déjà vu* que algumas das obras exibidas imprimem. No fundo, trata-se do abrandamento, para estas pessoas, da aura de misticismo do Festival:

“Tipo, agora é aquela questão: antes eu gostava de ir ao Fantasporto e via realmente os filmes que queria. E agora, desde que estou aqui há três anos, tenho livre-trânsito e, se calhar, vou agora ver menos filmes do que quando tinha de pagar pelos bilhetes! [...] Não sei. Eu acho que a partir do momento em que conheces o mecanismo, em que vês os bastidores da coisa, o fascínio que tens pelo Fantas, ou o mistério que está por trás... Desaparece um pouco”.
[Núcleo-duro, Estudante universitário, 22 anos]

“Na altura, no tempo em que pagava bilhetes... (risos) O método era: comprávamos as cadernetas com as senhas, dez senhas, pronto. Ficava mais em conta do que comprares os bilhetes. E, às vezes, esgotava-a num dia, a caderneta! Ficava, tipo, a ver as sessões todas seguidas. E, tipo, vias um filme de vampiros pretos, aquela onda *blaxploitation*, e depois era uma salsalhada! Tu, quando acabavas, quando saías, ias para contar um filme e misturava-los todos! Não é? Era mesmo maratona! Aquilo era mesmo doença! Um gajo via tudo! O bom, o mau, o pior, o que desse! Mas, também, uma pessoa, na altura, não tinha muitos termos de comparação. Agora, como nós já vimos tudo, já não há assim uma pessoa ficar... Já não ficas surpreendido, ‘Ai, que filme’! Já estás habituado”.
[Núcleo-duro, Empresário de moda, 35 anos]

Em todo o caso, estes sentimentos não parecem diminuir a intensidade do laço com o Festival, na medida em que a relação estabelecida transcende em muito o momento efémero de visionamento dos filmes.

⁵⁴¹ Emmanuel Ethis, *op .cit.*, 2001, p. 152.

Por outro lado, entre os elementos do *núcleo-duro* que assistem a vários filmes, o comportamento que predomina é a ausência de metodização na eleição das películas a ver. O mais comum entre estes espectadores é o estabelecimento de prioridades através de uma hierarquização onde constem os filmes a não perder (com base em critérios como o percurso do realizador, os actores ou o país de origem, por exemplo), sendo que de resto assistem a tudo o que se lhes oferte. A partir do seu discurso, percebe-se que esta opção não é reveladora de uma postura negligente, mas antes o resultado de anos e anos de prática que, por fim, os levaram a concluir que a planificação no Fantas é complexa e essencialmente teórica, em virtude da novidade dos filmes.

Importa ainda realçar que, para o *núcleo-duro*, o programa oficial apresentado pela organização do evento não se reveste de grande pertinência, sendo examinado essencialmente de um ponto de vista crítico (e até irónico). O entendimento que estes espectadores acumularam em relação ao ambiente circundante tornou-os particularmente sensíveis a uma multiplicidade de factores, como é o caso dos ardis publicitários promovidos pela estrutura organizativa:

“No catálogo do Fantas os filmes são sempre excelentes! São sempre obras de referência a nível do cinema fantástico. (risos) Ou um novo realizador excelente a emergir, não é? E, portanto, antes era mais fácil. Era mais fácil, de certa forma, ficar-se desiludido. Agora... agora sei perfeitamente. Tenho uma visão muito mais relativista destas questões”.

[Núcleo-duro, Professor universitário, 26 anos]

Posto isso, uma percentagem importante das decisões que tomam no decurso do Festival – quando o fazem – assenta numa rede informal de permuta de informações com outros espectadores do evento. Porém, contrariamente ao que sucede com o público *aspirante*, os elementos do *núcleo-duro* não recorrem a participantes aos quais atribuem uma legitimidade superior à sua, mas antes aos que reconhecem ser tão eruditos no domínio da sétima arte quanto eles próprios. Estes indivíduos crêem partilhar de um universo de gosto comum, alimentado pela partilha, durante anos, do mesmo espaço e da mesma paixão:

“Nós temos gostos semelhantes. Portanto, o que nos leva – e penso que a todos os participantes, há aí alguns que eu não tenho intimidade com eles – o que nos leva lá, é a paixão por aquele tipo de cinema. Portanto, todos nós somos receptivos a ver determinado tipo de filme”.

[Núcleo-duro, Gerente Comercial, 50 anos]

“[...] Isto funciona muito também, repara, com base no cruzamento de informação de pessoas do público. Ou seja, imagina que vais com um amigo. Vais com um amigo que vai sempre todos os anos contigo. Tu podes desenvolver um sistema com ele que passa por uma distribuição dos

filmes que se vai ver. Que é para depois as pessoas poderem dizer à outra pessoa: ‘Este vale a pena. Vai ver’; ‘Este é sofrível, podes tentar ir ver’; ‘Este, esquece. Este filme não vale a pena. Não percas tempo’. E podes ir perfeitamente ver outro pela segunda vez, porque vai ser melhor para ti, vai ser uma experiência fílmica mais compensatória. Isso permite que as pessoas depois, também, entre si, cruzem informações sobre os filmes. E isso acontece-me muito. Acontece-me muito. Há três ou quatro pessoas com as quais eu faço isso”.

[Núcleo-duro, Professor universitário, 26 anos]

Quando o objectivo último é aproveitar ao máximo a oferta do certame, os critérios de escolha vão-se tornando progressivamente mais lassos, à medida que a empreitada assume proporções desmesuradas. A ligação expressiva com o Festival cria um desejo de participação constante que, com o ritmo acelerado do evento, chega a implicar sacrifícios de ordem pessoal. A batalha contra o cansaço é um deles e, paralelamente ao acréscimo da fadiga, diminui a pretensão de optar correctamente:

“E depois funciona outra coisa: qualquer planeamento que tu faças, prévio, tem uma validade muito limitada. Porque, depois, a partir de certa altura, torna-se complicado tu manteres o discernimento e o critério. (risos) A partir do momento em que tu vês um número suficiente de filmes seguidos – sem interrupções, praticamente – tu deixas-te um bocadinho ir pelo ritmo do próprio Festival. [...] Mas tu comesças a entrar um bocadinho numa gestão de esforço. Ou seja, vais ver também aquilo que estiver. E isso é o que muitas vezes nos faz ver filmes péssimos no Fantas, não é? (risos)”

[Núcleo-duro, Professor universitário, 26 anos]

“Vejo para aí quase trinta filmes. Ou mais! Ou mais. Isso, num mau ano! Se for num ano "daqueles", sou capaz de ver para aí cinquenta e tal filmes. [...] Mau ano, quando começo a ficar cansado. E depois começo-me a baldar um bocado. Mau ano, são trinta filmes. Num mau ano são trinta filmes. Num bom ano, são para aí cinquenta e tal filmes”.

[Núcleo-duro, Vendedor, 33 anos]

O *núcleo-duro*, como tem vindo a ser observado repetidamente, relaciona-se de forma privilegiada com os principais dirigentes do Festival. Como consequência desta proximidade, usufruem ocasionalmente de benefícios que não apenas elevam o seu estatuto junto dos restantes participantes, como enriquecem a experiência do evento. Alguns desses benefícios chegam a operar, inclusivamente, como atenuantes da ansiedade inerente ao processo de escolha dos filmes. O à-vontade com que certos indivíduos do *núcleo-duro* circulam por entre as mais altas instâncias do Fantas, permite-lhes emitir declarações como a que é abaixo citada, onde um participante insinua a possibilidade de vir a ter acesso a um filme *série Z* do Festival, que sabe à partida que não terá quaisquer hipóteses de vir a ser comercializado, em nenhum formato:

“Pá, eu decidi-me pelo *Narc*, mas muito a custo! Que eu queria mesmo era ver o coiso, o *Karate*. Mas como eu tenho medo que o *Narc* não passe no circuito comercial, porque não é LNK... E eu não sei se devia estar a dizer isto! (risos) [...] Mas eu depois arranjo o *Karate* para ver em casa! (risos) Pronto. De qualquer maneira, obtém-se”!

[Núcleo-duro, Designer Gráfico, 39 anos]

Em conclusão, sai reforçada a ideia de que o grau de fidelização ao Fantasporto influi no modo de relação com o Festival nas suas múltiplas dimensões. E os recursos operatórios que são chamados a intervir no momento da planificação da visita ao evento não constituem, conforme se verificou, excepção. De seguida, examinaremos os depoimentos proferidos a respeito da programação do Fantasporto.

3.2. Olhar crítico sobre a programação

“Nem que isto fosse uma coisa só de filmes do Rambo, ou não sei quê, desde que haja um Festival há sempre uma festa para o pessoal! E há para todos os gostos. Eu acho que é sempre bom que haja festivais. Acho sempre bom, mesmo! Mesmo que não sejam os melhores filmes do mundo, as pessoas têm sempre uma oportunidade para ver um certo ciclo de filmes. É a mesma coisa que eu acho dos livros do Paulo Coelho. Acho-os uma porcaria. Mas acho que é bom que as pessoas leiam aquela porcaria. Porque acho que é melhor lerem isso do que não lerem nada. Percebes? É mais ou menos o que eu acho de festivais. Este, por acaso, é bom. É bom. Está bem conseguido. Até é o melhor de Portugal”.

[Flutuante, Licenciado em Matemática, 26 anos]

O conteúdo programático do Fantasporto, como ilustrou a análise detalhada realizada no capítulo anterior, tem vindo a ser alvo de reconfigurações ao longo dos anos. O ponto de viragem fundamental deu-se aquando da introdução da Semana dos Realizadores, responsável, através da abertura a diferentes géneros cinematográficos, pela transmutação de um Festival outrora focalizado no género fantástico, num Festival de teor generalista.

Uma vez que um dos sustentáculos da pesquisa assenta, justamente, na análise da relação de interdependência que se estabelece entre a oferta e a procura, importa determo-nos nos discursos elaborados pelos públicos do Fantasporto, através dos quais estes avaliam o pacote cultural que lhes é consagrado.

Parece-me pertinente adiantar desde já uma constatação, por ser a que mais se destaca da leitura das declarações dos entrevistados a propósito da oferta cultural do certame: entre elogios vários e algumas apreciações negativas, o que é de facto surpreendente é a noção de *confiança* que subjaz à maioria dos depoimentos. Confiança,

neste caso, na capacidade da organização para cumprir com a selecção anual que lhe compete. Os públicos do Fantasporto reconhecem os organismos do Festival como sendo os legítimos detentores do papel de programadores culturais do evento, nos bons e nos maus momentos, o que não deixa de ser indicativo da relação invulgar que o Fantas sedimentou com os mesmos, ao longo do tempo.

“Está bem organizado. Trazem grandes nomes. Já vi, aqui, grandes realizadores a aparecerem no palco e isso. A nível de filmes, pronto, parece-me... Uma pessoa, pronto, não conhece muito, mas... Eu pelo menos, pessoalmente, não sou assim grande conhecedor de realizadores e isso, mas acho que os filmes são razoáveis, são bons. Dentro deste tipo de filmes, não é? Penso que eles procuram o melhor. Acredito nisso. Só poderia ser também, não é?”

[Flutuante, Estudante universitário, 23 anos]

O conceito de confiança cultural não é exclusivo do Fantasporto, tendo sido, por exemplo, mencionado a respeito do Festival de Cannes, um dos mais importantes mega-eventos cinematográficos contemporâneos, que valoriza o género independente e exerce uma indiscutível atracção junto de alguns públicos de cinema. Na sua pesquisa sobre Cannes, Emmanuel Ethis, sociólogo da cultura e especialista em sociologia do cinema e dos seus públicos, concluiu que "a organização do Festival soube instaurar entre ela e os seus públicos, com toda a legitimidade, uma verdadeira confiança cultural"⁵⁴². E, com as devidas proporções, o Fantas parece ter sabido alcançar uma proeza semelhante.

Independentemente do grau de fidelização ao Festival e da postura – mais ou menos crítica – face à evolução da programação ao longo dos anos, o Fantas é unanimemente considerado pelos seus frequentadores como uma oportunidade única e exclusiva de contactarem com propostas alternativas à oferta cinematográfica do circuito comercial. Não obstante alguns salientarem o progressivo enveredar do Fantasporto por trilhos comerciais, em virtude da opção de alargamento temático, o cinema raro e independente continua a ser a mais-valia do Festival e, conseqüentemente, o que mais apela aos seus participantes:

“Dá a oportunidade das pessoas conhecerem coisas novas e não se limitarem ao comercial. O que é um bocado o mal de hoje em dia. As pessoas vão ver filmes aos shoppings, os ‘filmes enlatados’. E aqui não. Não é bem assim que se passa. Vêem-se coisas diferentes. Eu gosto disso”.

[Novato, Estudante universitário, 20 anos]

⁵⁴² Emmanuel Ethis, *op. cit.*, 2001, p. 170.

“Aquilo não, são filmes muito específicos que muito, muito raramente estão no cinema. [...] E, além disso, devido ao tema, conseguem ser sempre relativamente agradáveis. Não é um Titanic ou uma história de amor, ou aquelas coisas triviais”.

[Flutuante, Engenheiro electrónico, 26 anos]

“Aquilo que o Festival me dá, realmente me dá, é acesso a filmes que eu não posso ver no cinema. Por exemplo, quando ele faz as retrospectivas de Stephen King. Eu fui ver o Christine. Pronto, é aquele filme que tu não vais ao... ao Lusomundo e tens lá o Christine, para veres quando quiseres”!

[Aspirante, Estudante universitário, 21 anos]

“[...] há um certo focar do circuito mais underground, tanto a nível europeu como nos filmes asiáticos, que acho que não teria grande possibilidade de ver se não fosse aqui no Fantas. Que são uma mais-valia. Exactamente. São bastante positivos, são coisas que não passam no circuito comercial! Nós, cá no Porto, temos cá... uma, duas, para aí três salas que não passam blockbusters. E, apesar do Fantas estar a cair mais um bocado para o blockbuster – também depende das opções – mas continuam a existir filmes que... Que não poderia ver em mais nenhuma situação”.

[Núcleo-duro, Estudante universitário, 22 anos]

Todavia, importa realçar que são em particular os espectadores com um grau de familiaridade inferior com o Fantas os mais sensíveis ao que há de alternativo na programação. Tratam-se de participantes que foram, na sua maioria, aculturados pelo modo de exhibir cinema promovido pela indústria cinematográfica – com as suas propostas estandardizadas e *mainstream* – razão suficiente para que o cinema independente com que contactam no certame lhes chegue com uma certa aura de exotismo.

A aposta do Fantasporto numa maior abrangência temática parece ter revertido com êxito na captação de novos segmentos de público. Entre os espectadores mais recentes – os *novatos* e os *flutuantes* – foi significativa a porção dos que declararam ter sido durante a estadia no certame que se aperceberam da diversidade real da oferta. Constatação que serviu para transformarem uma muito provável experiência isolada num consumo com potencialidades para perdurar. O imaginário de terror e de susto que haviam interiorizado sobre o Fantasporto, em parte fomentado pelos meios de comunicação social, erguera uma barreira difícil de transpor. E foi a participação directa no acontecimento que permitiu aclarar as consciências e quebrar o tabu, levando-os a abraçar o Festival na sua forma mais generalista.

“Tinha aquela ideia de um Festival muito fechado. Com um tipo de filmes, não é, de terror, do imaginário. E acho que se... que se alarga a outro tipo de filmes. E ainda bem. [...] É a percepção que eu tenho, pela própria leitura do programa e pelo que eu fui, eu própria, vivenciando no Festival. Porque... por isso mesmo. Grande parte dos filmes a que fui, não se

enquadravam naquela ideia que eu tinha – e na ideia que é – dos filmes de marca do Fantas. Fui sempre ver os outros”.

[Flutuante, Estudante universitário, 23 anos]

Outro aspecto analisado tem a ver com o facto das apreciações relativamente à programação do Festival tenderem a ser mais elaboradas à medida que acresce o grau de fidelização com o evento. Juízos vagos do género "Gostei do que vi ", " teve bastante qualidade", "acho que está bem feito" ou "continuando assim vamos bem", comuns entre *novatos* e *flutuantes*, contrapõem-se aos exames mais aprofundados elaborados pelos espectadores *aspirantes*, *habituais* ou do *núcleo-duro*. Esta facção do público discorre com maior eloquência sobre a oferta programática do Fantas, aludindo frequentemente a obras e artistas específicos, e ilustrando os seus pareceres com momentos vividos em edições precedentes. Os espectadores mais familiarizados com o evento, podemos afirmá-lo, opinam com um superior conhecimento de causa, questionando e avaliando de forma estruturada as opções do Festival.

Contudo, o elevado grau de fidelização com o Fantasporto parece exercer, por vezes, um efeito perverso sobre a habilidade de neutralidade reflexiva dos participantes. O que resulta numa singularidade curiosa: as raras críticas apontadas pelo público menos fidelizado superam, em firmeza e acutilância, os reparos realizados pelos espectadores mais antigos. Ou seja, entre os elementos *habituais*, do *núcleo-duro* e mesmo *aspirantes*, é comum a crítica culminar com os próprios a justificarem as situações que reprovam. E em geral fazem-no socorrendo-se dos exactos argumentos comumente adoptados pela organização do Festival. O que deixa transparecer a possibilidade de até no domínio da crítica prevalecer o conceito de confiança.

À partida, o *leitmotiv* que norteia a criação e manutenção de qualquer Festival de cinema assenta no ensejo de divulgar obras cinematográficas de qualidade. O discurso oficial da organização do Fantasporto reitera este objectivo ao declarar, como já observáramos no capítulo anterior, que o intuito do Festival não é outro senão o de difundir “o bom e variado cinema de todas as partes do Mundo”.⁵⁴³ Contudo, os públicos do certame, e em especial os mais fiéis, nem sempre consideram que o Festival tenha sido capaz de alcançar em pleno os seus intentos. A convicção mais comum entre estes participantes é a de que o Fantas exhibe bom e mau cinema, razão pela qual coexistem redutos de excelente qualidade e redutos de qualidade sofrível na programação seleccionada. Mas o que é de facto notável é que essa certeza – por norma,

⁵⁴³ Fonte: www.caleida.pt/fantasporto.

razão suficiente para que os espectadores, na sua qualidade de consumidores culturais, se sublevem de alguma forma – parece ter sido integrada como "normal".

A afirmação que transcrevo em seguida é proferida por uma entrevistada *flutuante* – bastante crítica em relação ao Festival⁵⁴⁴ – e é a única em que é feita referência à episódica incompetência da organização na selecção das obras exibidas:

“Há filmes que são apostas falhadas. São filmes que eles promovem com muita insistência, e que são filmes completamente banais”.

[Flutuante, Jornalista, 26 anos]

Apostas falhadas. Esta declaração ganha força justamente por ser exclusiva. Na verdade, mais nenhum outro espectador entrevistado atribui aos organismos competentes a responsabilidade directa pelos momentos de mau cinema do certame. Que existem opções cinematográficas de fraca qualidade, isso quase nenhum dos participantes omite (sobretudo à medida que aumenta o grau de fidelização com o Fantas e, com ele, uma visão de conjunto mais efectiva da oferta do evento). O que muda é a forma como justificam tal realidade. O mau cinema pode ser: uma fatalidade inerente ao cinema independente; uma probabilidade intrínseca ao facto de se estar perante uma oferta variada; ou não há simplesmente razão nenhuma para o Fantas apresentar mau cinema – apenas se constata que o faz. Vejamos alguns excertos ilustrativos:

“É o problema de procurares filmes alternativos! É que, muitas vezes, apanhas uma banhada. Há muitos filmes que são maus”!

[Habitual, Designer Têxtil, 28 anos]

“Há muita coisa má no Festival, claro que a pessoa se for muitas vezes é uma questão de probabilidade. É mesmo uma questão de probabilidade. Agora, se ela quer conhecer até o que é mau, vale a pena, é sempre cultura. Eu acho que é sempre cultura”.

[Aspirante, Técnica de software, 40 anos]

“Consegues ver bom cinema e mau cinema. O bom e o mau cinema, neste caso, são conceitos que são trans-temáticos, ou seja, não se esgotam num único género de filmes”.

[Núcleo-duro, Professor universitário, 26 anos]

Por outro lado, há ainda os que defendem que a qualidade da programação depende directamente da qualidade da produção anual de cinema, sobre a qual incide a triagem que é feita em cada uma das edições. Também aqui a justificação recai num motivo externo e de força maior, que coloca entraves ao legítimo trabalho dos

⁵⁴⁴ Circunstância que não podemos divorciar do seu estatuto profissional – de jornalista cultural – o que lhe confere uma perspectiva distinta em relação ao objecto em análise.

programadores. O que há de singular nesta tomada de posição é o facto dela reproduzir imaculadamente o discurso oficial dos representantes do certame⁵⁴⁵. O director do Festival, Mário Dorminsky, vale-se com frequência deste argumento. E o seu filho, J. Dorminsky, espectador fiel do evento e elemento do *núcleo-duro*, enveredou por um caminho análogo nas declarações prestadas:

“É aquela coisa: a nível da qualidade de filmes, as coisas vão variando consoante aquilo que aparece no mercado nesse próprio ano. Ou seja, os “Fantas” que supostamente muita gente diz que são maus, na minha opinião, não são maus. Pá, é o mundo cinematográfico desse ano – a nível de filmes que se produzem – que não são grande coisa. Prontos, ó pá, nota-se que o meu pai, tipo, é assim uma pessoa que tenha noções gerais de cinema para saber reconhecer o que é que é um bom filme e o que é que é um mau filme. Pronto, há anos em que uma pessoa só apanha aqueles que pode. Aqueles que se safam, prontos”.

[Núcleo-duro, Estudante universitário, 22 anos]

A repetição deste raciocínio pelas instâncias oficiais resulta em que o mesmo seja integrado por alguns dos participantes do evento. E, dessa forma, passa a fazer parte do seu próprio universo de argumentações, a que recorrem quando são questionados a respeito do conteúdo programático do Fantasporto. Ou, noutros casos, o discurso oficial é reproduzido sobre a forma de citação, sempre que a ocasião se revela apropriada. Ainda que ocasionalmente surjam ambiguidades por parte dos declarantes em relação a esse mesmo discurso oficial, estas são sempre apaziguadas pelo forte sentimento de crença – e de confiança – na legitimidade do topo da estrutura hierárquica do Festival. Ora vejamos:

“A programação, de ano para ano, tem maior ou pior qualidade, também consoante os filmes que se vão fazendo por aí e consoante as modas. Não é? Não tenho grandes ilusões acerca disso. Se num ano houver muitos filmes desses de extraterrestres, eu vou vê-los aqui no Fantas! Não tenho grandes hipóteses”.

[Habitual, Designer Têxtil, 28 anos]

“Olha, o Mário Dorminsky, aqui há uns anos, dizia que a culpa era da produção mundial. Que tinha enfraquecido, e, como tal... Pronto, não sei se será, não vou discutir isso. Ele é que diz, ele é que sabe, não sou eu. Uma pessoa acredita por boa fé, não é? Mas, a verdade, é que poderá ter sido alguns erros de escolha, ou... Não sei”.

[Núcleo-duro, Empregado de escritório, 30 anos]

Outra situação frequentemente apontada, em especial pela crítica especializada, como sendo um dos “calcanhares de Aquiles” do Fantasporto, é a reposição excessiva de determinadas películas através da sua repetida inclusão em retrospectivas ou ciclos

⁵⁴⁵ Vd. Capítulo VI.

temáticos. Esta peculiaridade também não passa despercebida aos diferentes segmentos do público do certame, inclusive aos menos familiarizados com o Festival, uma vez que algumas das recorrências mais óbvias concernem a obras que ganharam o estatuto de "filmes de culto" do Fantasporto. Todavia, ao invés de encararem tal estratégia como um potencial factor de empobrecimento do Festival – ao coibir a exibição de propostas diferentes e constitutivas de novidade – compreendem-na como necessária ou mesmo desejável. Necessária, na medida em que, tratando-se de apostas que se sabem de antemão bem sucedidas, não só constitui um ganho financeiro para o evento, como contribui para a sua sagração enquanto Festival de renome:

“Acho que o programa cada vez está mais estudado, se bem que tem algumas falhas! Mas isso nem são falhas, que isso são necessidades. [...] Agora, acho que no Fantasporto há certos pontos – mas também tem que fazer isso, para ganhar dinheiro – que se pega sempre neles. Que é: está todos os anos a passar Peter Jackson. Sempre ‘sessão especial’ Peter Jackson, Peter Jackson... Eu acho que toda a gente já está farta de conhecer os filmes do homem! [...] Também deve haver filmes que não dão dinheiro, tem que se tirar dinheiro nesses, não é? Mas isso não é uma crítica! Isto também tem que fazer o seu guito”.

[Flutuante, Licenciado em Matemática, 26 anos]

“É o filme de culto do Fantas, o Braindead. Até não será por demais dizer que, à quinta vez que temos uma retrospectiva do Peter Jackson, começa a ser excessivo, não é? (risos) Percebe-se perfeitamente porque é que a organização do Fantas, não é...? A partir do momento em que o Peter Jackson faz o Senhor dos Anéis, isso torna-o um cineasta mundialmente conhecido – ou seja, é impossível, neste momento, não conheceres o Peter Jackson. Como é evidente, é uma boa altura para as pessoas fazerem uma retrospectiva dos primeiros filmes: do Bad Taste, do Braindead, do Meet The Feebles. Curiosamente, não pegaram tanto no Heavenly Creatures. Ou no Forgotten Silver, não é”?

[Núcleo-duro, Professor universitário, 26 anos]

E desejável uma vez que, para alguns dos espectadores, a reposição de "filmes de culto" do Fantasporto funciona como o pretexto ideal para um consumo ritualizado, que fortalece a ligação ao Festival ao mesmo tempo que reforça a sua própria identidade enquanto participantes do evento. Em todo o caso, as obras repetidas até à exaustão parecem ser uma opção consentida pelos destinatários da oferta do certame:

“Por exemplo, não cheguei a ir ver, mas podia ter ido ver a retrospectiva do Peter Jackson, que acho que dava três filmes seguidos. [...] Já os tinha visto todos, mas também não me importava de os ver outra vez. Não cheguei a ir porque não foi possível, mas nesse caso era capaz de ter ido. [...] É assim, são filmes de culto, não são legendados, já os vi sei lá quantas vezes. São aqueles filmes que uma pessoa vê sempre! Não se importa de ver três, quatro, cinco ou seis vezes”.

[Habitual, Estudante universitário, 27 anos]

A intensa sociabilidade que envolve o Fantasporto não é um fenómeno que tenha emergido, como é natural, fortuitamente. Os momentos de efusão colectiva que o Festival é capaz de originar têm na sua essência, antes de mais, os filmes exibidos. Apesar do evento oferecer uma panóplia diversificada de objectos fílmicos, permitindo a públicos com perfis muito distintos encontrarem pelo menos uma obra talhada ao seu gosto, a imagem do Fantas não deixa de estar associada ao cinema entretenimento. Mas, sobre esta matéria, há uma questão que se impõe: qual será a noção de entretenimento propalada pelo Fantasporto? Não é, pelo menos na íntegra, a mesma que é vulgarmente difundida pela indústria do cinema. Apesar de no Festival terem começado a ser introduzidos, com maior incidência nos últimos anos, filmes integrados nas categorias de "comédia" ou "comédia romântica"⁵⁴⁶, o teor do entretenimento popularizado pelo certame desde a sua origem é de uma natureza que subverte os cânones tradicionalmente veiculados pela indústria cinematográfica. O "mau cinema", inúmeras vezes referido pelos participantes, tem ainda um outro significado: é o mais carismático modelo de entretenimento oferecido pelo Fantas e o que mais adeptos reúne. Por "mau cinema", neste caso, entende-se ou o cinema amador – obras que por vezes concorrem ao certame, e que apresentam várias lacunas na sua concepção – ou os filmes *gore* – subgénero do terror que prima por ser hiperbólico nos efeitos visuais e na sucessão frenética de acontecimentos violentos. E é com este estilo de oferta cinematográfica, radicalmente alternativa e singular no panorama nacional, que o Fantas marca a diferença. Logo, não é de admirar que as expectativas dos participantes, em particular dos que têm uma maior ligação ao evento, se direccionem para esses momentos de puro gozo. Atentemos, pois, nos excertos que se seguem:

“Deve ter sido o pior filme do mundo que alguma vez vi! Mesmo. Pior que telenovela portuguesa – e em inglês! (risos) Sim. Mas, pronto, foi dos filmes em que eu mais me diverti. [...] O pior filme em termos de câmaras, os actores, a história em si.... Uma vergonha. Era inglês ou americano, não sei. Do género: as falas eram simplesmente asquerosas, não diziam nada de jeito. Os tempos, numa discussão, "porque tu isto e aquilo", "espera", "não", assim uns atrasos, um problema ali gravíssimo. A história do filme – horrorosa. [...] Assim uma coisa tão mal filmada, tão mal feitinha que... Que nós só nos ríamos”!
[Flutuante, Engenheiro electrónico, 26 anos]

“Até porque acabei por ver o tipo de filmes que eu estou sempre à espera de encontrar aqui. Que é do tipo Braindead. Que é aqueles filmes de terror completamente idiotas. Acabei por ver um, mesmo no final. [...] Esse filme era um espectáculo! E eu delirei com o filme, parti-me a rir.

⁵⁴⁶ Obras que têm sido positivamente recebidas pelo público em geral, mas de forma mais assinalável pelos participantes esporádicos do Fantas. Em 2003, a comédia romântica neozelandesa "Toy Love", de Harry Sinclair, arrecadou, inclusivamente, o Prémio do Público.

Prontos, eu estou sempre à espera. Acho que o Fantasporto também precisa de ter sempre filmes desses. Um filme que seja de terror, mas que tenha a parte ridícula, e que seja muito levezinho e que dê para rir”.

[Habitual, Designer Têxtil, 28 anos]

“Na altura o Michele Soavi, não é, trouxe alguns filmes ao Fantas e foi apresentado como – sei lá! – o novo Dario Argento do cinema de terror italiano! E os filmes eram tenebrosos! Tinham aquários e... São assim mesmo maus, maus, mas naquele sentido tão mau, tão péssimo, tão lacunar, tão deficitário, que tu até desenvolves uma certa afectividade perante esses filmes, de tão maus que são”.

[Núcleo-duro, Professor universitário, 26 anos]

A opção de incluir na grelha programática filmes de qualidade duvidosa faz parte de uma estratégia conscientemente traçada pela organização, e é dessa forma que é entendida pelos participantes. Existe uma clara expectativa por parte de determinados segmentos do público em relação a uma oferta com essas características específicas, e que a organização do Fantas prefere não frustrar. No grupo dos espectadores *habituais* e do *núcleo-duro*, é notória a devoção pelos filmes do circuito "Z", interesse que o próprio Fantasporto tem vindo a cultivar ao longo dos anos. E é nessa medida que continua a fazer todo o sentido para a organização do Festival a manutenção do culto, uma vez que tal aumenta exponencialmente a probabilidade de conservar os seus "fiéis". No seguimento do que tem vindo a ser dito, não deixa de ser pertinente a afirmação feita – com assaz sabedoria – por um dos elementos do núcleo-duro:

“[O Fantas] é um Festival, lá está, que joga com as suas próprias margens de auto-subversão, não é? Brinca com a imagem de seriedade”.

[Núcleo-duro, Professor universitário, 26 anos]

Seria impraticável analisar convenientemente o conteúdo programático do Fantasporto sem atender ao impacto causado nos seus públicos pelas progressivas alterações que foram sendo introduzidas no Festival. A abertura a novos géneros temáticos e o fim da exclusividade do fantástico, ainda hoje permanecem motivo de polémica junto da crítica especializada. Mas os principais visados, o que têm a dizer a esse respeito?

No que concerne ao posicionamento face à evolução da oferta do Fantasporto, detectaram-se três posturas mais frequentes entre os elementos do público com os quais tive a oportunidade de entabular conversações no decurso da pesquisa: existem os que criticam impiedosamente o alargamento temático; os que, pelo contrário, são defensores

da decisão de enveredar por uma via mais generalista; e, finalmente, os que aceitam o alargamento temático, mas não o aplaudem.⁵⁴⁷

No primeiro caso, encontramos no âmago da postura crítica o progressivo alheamento do Fantasporto relativamente ao género fantástico. Aqui reúnem-se, por um lado, os espectadores que reclamam o retorno aos primórdios do Festival, quando a oferta de obras filiadas no fantástico e no subgénero do terror era abundante. Como tal, consideram incompreensível a actual incursão por um cinema de cariz generalista, até porque, a seu ver, as mais recentes escolhas do Fantasporto têm contribuído para a gradual descaracterização do evento e para a consequente perda da aura original. Por outro lado, deparamos com os espectadores que reivindicam a adopção, por parte dos legítimos responsáveis, de um eixo norteador claro e unívoco no que concerne à programação do Festival, pois só assim será possível divorciar o Fantas da amálgama indecifrável de géneros e de estilos cinematográficos que o caracteriza actualmente. No primeiro subgrupo encontramos sobretudo espectadores *aspirantes* (compreensível, se pensarmos que se trata de uma facção do público que busca incessantemente a identificação com a essência do Festival) e, no segundo, essencialmente *flutuantes* (participantes esporádicos, alguns dos quais de temperamento mais analítico). Observemos, a este propósito, dois excertos ilustrativos:

“Olha, por exemplo: no ano passado, o cinema neozelandês, os filmes que ganharam acho que não tinham sinceramente nada a ver com o fantástico. Nada! Eu não percebo isso. Por exemplo, A Secretária, eu não fui ver – eu nem sequer ia ver aquele filme! – mas perguntei para quem foi: “tinha alguma coisa a ver com o fantástico?”, “não, não tinha”. Esse e aquele também que vinha ontem no Jornal de Notícias, aquele que era uma comédia, o Toy Love. Que acho que não tinha rigorosamente nada a ver com nada, aquele filme. O que é que aquele filme estava a fazer aqui!? Quer dizer, é um bocado estranho, começa a ser um bocado estranho. [...] Eu acho que isso não pode acontecer, as pessoas não podem ficar preguiçosas. Elas têm que continuar a procurar filmes bons. Eu acho que para mim é a maior decepção ver filmes que não têm rigorosamente nada a ver com o fantástico e que nem sequer são bons filmes”.

[Aspirante, Técnica de software, 40 anos]

“Eu acho que o Fantas começou por ser um Festival de género. Depois adicionou aquela Semana dos Realizadores, que funcionou um bocado como forma de o Festival se renovar, numa dada altura. [...] E o que, pronto, o que eu acho que agora acontece é que existe uma... É um Festival um bocado ambivalente. Eu acho que não há uma escolha. Eu acho que o Fantasporto, agora, não se assume como sendo um Festival disto ou daquilo. É um Festival de cinema e, quer dizer, acho que vai funcionando. Mas para um público menos exigente. Pronto, era aquilo que eu te dizia há pouco: eu acho que o Festival precisava de uma viragem, de assumir uma escolha qualquer. De dizer: ‘pronto, nós agora queremos fazer isto, porque

⁵⁴⁷ A maioria dos espectadores *novatos* não soube pronunciar-se a este respeito por, naturalmente, não ter uma percepção clara acerca da forma como evoluiu a programação do Fantasporto.

achamos que é aqui que está o futuro do cinema e queremos apostar nisso’, percebes? Acho que existe assim alguma... alguma falta de coragem, se calhar, da organização, percebes? [...] Mas eu acho que funciona nestes moldes, porque esta é uma maneira, se calhar, fácil, de agradar a muita gente e de ter sempre qualquer coisa que interesse a qualquer público que goste de cinema”.

[Flutuante, Jornalista, 26 anos]

Seguidamente, temos os defensores do alargamento temático. Neste grupo inclui-se a totalidade dos entrevistados *habituais* e a maioria dos elementos do *núcleo-duro*. Ou, por outras palavras, os espectadores que têm vindo desde sempre a desenvolver um laço intenso e afectivo com o Fantasporto. Neste caso, o que à primeira vista pode parecer um comportamento algo paradoxal, não o é na realidade. A apologia que fazem da inclusão de propostas mais generalistas no programa do evento assenta, maioritariamente, numa lógica que podemos designar de “altruísta”. Se o Fantas prescindiu da exclusividade de uma temática pouco apelativa comercialmente – como é o caso do cinema fantástico – tal resulta, do seu ponto de vista, da necessidade de adaptação, de sobrevivência do certame. Como tal, e na qualidade de fãs indefectíveis do evento (numa dimensão que vai muito além dos filmes), consideram a opção tomada plenamente justificável. Tudo – ou quase tudo – se absolve, desde que seja para bem do Fantasporto. Além do mais, alguns participantes admitem que a abertura de horizontes acarretou melhorias significativas em termos da qualidade de certas propostas apresentadas. E, ao fim e ao cabo, o Festival continua a guardar um espaço nada negligenciável para as obras do domínio do fantástico, motivo mais do que suficiente para que se regozijem pelo facto da organização não ter jamais menosprezado o seu público mais antigo e fiel.

Mas não há como esquadrihar o discurso dos "Fantasfãs", na primeira pessoa:

“P: Como tu passaste pelas diferentes fases do Fantas, deves ter percebido que houve uma evolução. Acho que concordas...?”

R: Sim, houve. Sim, sim. Havia uma fase em que era só tripas! (risos)

P: Era disso que eu queria que me falasses. Como é que viste essa evolução? Como é que a sentiste, como é que a viveste?

R: É assim, se... Se tivesse havido um corte – até à edição nº18 é tripas, a edição 19 já é só filmes independentes – sentia-me traído! Sentir-me-ia traído. Agora, acho que não há, não é uma evolução... Não é totalmente negativo. Porque, em certo aspecto, vais ter uma componente única e exclusiva de tripas e passas a ter – além das tripas e além de teres uns filmes, assim, mais malucos, que geralmente passam no Pequeno Auditório – ter também uns filmes... prontos, inovadores, no Grande Auditório, que consigam trazer outro tipo de audiência para o Fantas. Porque também reconheço que as pessoas que estão dispostas a dar dois euros e meio, três euros, por um bilhete de cinema, só para ver tripas... Se calhar é uma coisa muito pequena! [...] É assim, eu acho que se o custo da sobrevivência do Fantasporto foi abrir a outro tipo de públicos,

pá... O.K! Desde que deixem aqui um bocadito de fantástico para a malta... Pá, por mim, está tudo bem! Não aceito quando vejo alguém dizer que isto tem que ser um Festival exclusivamente de tripas”.

[Habitual, Engenheiro Electrotécnico, 28 anos]

“Sem dúvida que, como o Festival cresceu... Não é? Em termos de espaço, em termos de patrocínios... Os filmes acabam por ser um pouco mais comerciais. E às vezes até melhores, também! Por causa da importância que o Festival adquiriu na nossa cultura cinematográfica, cá em Portugal. E, acabando por manter, tanto aqueles filmes obscuros, independentes, aqueles classe B kitsch de antigamente, de low budget, os filmes agora vêm mais... Não diria mais bem feitos. Mas com mais recursos económicos”.

[Habitual, Professora ensino secundário, 26 anos]

“Não acho mal que eles tenham aberto as portas a outras cinematografias, que tenham alargado horizontes. Porque agrada-me na mesma, uma pessoa que goste de cinema gosta de cinema seja ele qual for. Comédia, musical ou terror. Na altura, o género agradava-me bastante. Primeiro, pela descoberta. De novas cinematografias. De outros países, diferentes do que nós estávamos habituados a ver. De outros realizadores, de outros tipos de filmes. E, basicamente, porque era muito divertido. [...] Mas, quando eles começaram a abrir as portas a outro tipo de cinemas, também não me fez confusão”.

[Núcleo-duro, Empregado de escritório, 30 anos]

Finalmente, existem os participantes – inferiores, em quantidade numérica – que aceitam o alargamento temático, muito embora não sejam entusiásticos em relação ao mesmo. Aqui vamos encontrar, isolados, alguns elementos *aspirantes* e do *núcleo-duro*. São participantes que compreendem a decisão da organização do Fantasporto em tornar mais abrangente o leque da oferta cinematográfica, em virtude do notório crescimento do certame. Mas que, todavia, não corroboram essa opção. E não o fazem, sobretudo, por uma questão de nostalgia em relação ao passado e como resultado de um sentimento de relutância face ao esbatimento do "espírito" do Festival. Ora vejamos:

“Como tem evoluído? Tem evoluído mal! Tem evoluído em direcção a uma cultura menos fantástica! Ou seja, o Fantas, quando começou, era só mesmo filmes de terror, cinema fantástico. Lembro-me de cenas tipo Hellraiser. Andava para aí o Doug Bradley e o Clive Barker, sei lá. E era uma coisa assim, mesmo, só Fantas! [...] O que acontece é que isso é bom, porque trouxe muita gente ao Fantas que, tipo, “Ai, ver tripas, carne e sangue não é... não é a minha cena, não gosto, não vou”, “Ah, mas também tem lá um filme que não é nada disso e... e é uma comédia divertida e podes ver!” Depois, essas pessoas que vão ver a comédia, se calhar... se calhar nem é assim tão mau, e vão angariando mais fãs para o Festival. E isso é bom, em termos económicos, para o Festival. É bom em termos de divulgação dos filmes para as distribuidoras. É, é... Acho que, tipo, a organização sai toda a ganhar!»

[Aspirante, Estudante universitária, 21 anos]

«O que me leva mais é os filmes a concurso. Aí há diferença entre eu e os meus colegas. Aliás, o Mário – o Mário Dorminsky – até me costuma dizer que eu sou, eu e outro, um bocado fundamentalistas do Festival do Fantasporto. Porque eu defendo o Fantasporto ainda naquele âmbito do... Não é do terror, não é isso, do sangue a correr, não é só isso. Mas o Mário – e quando digo Mário, Mário Dorminsky – quer dizer, há uns anos para cá tem optado por alargar

um bocado o Festival a outro tipo de cinema. Pronto, e é capaz de fazer bem. Não é por aí que eu sou contra. Eu, na minha maneira de ver, acho é que um Festival fantástico... Acho que tem de subordinar um bocadinho, digamos, a maioria dos filmes que tenha a concurso, a filmes dessa área, do fantástico. Que é essa área que me leva lá”.

[Núcleo-duro, Gerente Comercial, 50 anos]

A relação de alguma proximidade que existe entre os frequentadores mais antigos do Festival e a direcção do mesmo é motivo de orgulho e alvo de referências constantes por parte daqueles, na medida em que é um factor de estatuto no âmbito do campo Fantasporto. Esse *status*, como veremos mais adiante, ao mesmo tempo que legitima a crítica ao Festival – resultado de experiências e de saberes acumulados – ao ponto de serem consultados pela própria organização, acaba por resultar em que os mesmos sujeitos que criticam reforcem o poder simbólico dos indivíduos criticadas, já que (muitas vezes de forma inconsciente), em última instância, secundam as suas palavras e opções.

Mais uma vez, confirma-se que os diferentes perfis de público mostram inclinações mais vincadas, numa ou noutra direcção, desta feita quanto à avaliação que fazem do conteúdo programático do Festival. O modo de relação com o Fantas cria disposições diferenciadas nos actores sociais, que posteriormente se revelam nos mais variados domínios.

3.3. Posicionamento do(s) público(s) face à lógica heterónoma

A especificidade do Fantasporto enquanto evento cultural é notada em diversas instâncias, entre as quais se inclui, naturalmente, o posicionamento face à produção e circulação de cinema no campo mais vasto de produção cultural. Desta forma, o Festival assume nos primeiros anos uma lógica *autónoma*, de afirmação artística e estética, em que procura desafiar o público a conhecer novos estilos de produzir cinema. A aquisição de um estatuto de culto contornou, nessa altura, o improvável investimento financeiro em marketing e publicidade. A promoção ao evento era feita com os meios possíveis e acabou por ser a divulgação “boca a boca”, comum entre movimentos artísticos de cariz independente, a funcionar como catalisador do crescimento do Festival em termos de público, contornando dessa forma a falta de meios patente.

“Pareceu-me mais, na altura, (...) que o próprio Festival em si era assim, tipo, uma rentabilização das salas de cinema. Mais um projecto, uma coisa feita assim em cima do joelho. Tipo, vamos juntar não sei quantos filmes, vamos publicitar. (...) Não levava muito a sério. Levava como uma oportunidade de ver filmes, mais nada.”

[Flutuante, Engenheiro electrónico, 26 anos]

A opinião aqui expressa, proferida por um espectador que não é assíduo do Festival, ilustra bem como um habitante da cidade do Porto, não sendo um conhecedor da iniciativa, poderia entender o papel do Fantasporto na cena cinéfila portuense, até ao início dos anos noventa.

O gradual crescimento do certame decorre do maior investimento externo no mesmo. Com a assumpção de um papel de relevo na orgânica cultural da cidade e do próprio país, cresce o apoio institucional público e, por inerência, aumenta o interesse do investimento privado, o que eleva o número de patrocinadores e paralelamente possibilita (exige, mesmo) o investimento do Festival nos meios de comunicação social, elevando as acções de promoção na TV e na rádio. Este processo de crescimento no seio do campo cultural portuense – no sentido mais comercial do termo – levou a que o Fantasporto passasse a ser regido segundo uma lógica *heterónoma* e, efectivamente o discurso de todas as tipologias de público denota isso mesmo. Dos *novatos* ao *núcleo-duro*, todos confirmam a tendência para uma aposta cada vez maior em filmes que confirmam ao evento uma maior atenção mediática e que o consagrem como momento único na cultura nacional⁵⁴⁸. As variações nos discursos revelam-se na forma como as diversas tipologias interpretam essa exposição, já que os espectadores menos habituados congratulam o Festival pela forma como este se abriu ao público generalista, o que já não é tão claro nos discursos de espectadores de longa data, que enaltecem a lógica autónoma.

Parece-nos interessante, ainda, sublinhar a forma como a aposta no marketing é entendida pelos espectadores com menor número de participações no evento, uma vez que quase todas as conversas com *novatos* e *flutuantes* permitiram detectar que estes percebem as acções de marketing da organização do Fantasporto como uma estratégia com laivos de grandiosidade e *glamour*. Um olhar distanciado leva-nos a concluir que este tipo de entendimento deve-se à natureza da experiência individual dos espectadores, uma vez que eles mesmos, enquanto participantes, são fruto da lógica heterónoma, já que o seu processo de conhecimento do Fantasporto e a forma como acabaram por tomar contacto com o evento deriva de campanhas publicitárias ou da cobertura dos meios de comunicação social.

⁵⁴⁸ Para este ponto da análise, extraíram-se dos discursos dos participantes as alusões às antestreias nacionais e europeias ou a presença de convidados famosos do meio cinematográfico como principais focos de atenção e promoção.

“(...) eu nunca sei muito bem quando é que o Festival começa. Sei que é na altura de Fevereiro, Março, mas acho que não há uma data certa. E então, espero que os cartazes surjam, para que eu me aperceba de quando é que é(...)”

[Flutuante, Estudante universitário, 23 anos]

Pelo contrário, *habituais* e *núcleo-duro* tiveram no gosto cinéfilo o motivo que os levou pela primeira vez ao Fantasporto, recepcionando, desta forma, os efeitos da promoção ao evento de uma forma contrária à descrita.

Os elementos do *núcleo-duro* revelam especificidades no seu posicionamento face à lógica heterónoma, pois o seu estatuto de conhecedores profundos do Festival permite-lhes alcançar determinadas dimensões de análise que não são enunciadas por qualquer outro dos perfis de espectador. Por exemplo, estes participantes detectam, de uma forma recorrente, componentes de marketing no programa do Festival. Referem que, todos os anos, a organização utiliza estrategicamente as sinopses apresentadas no programa como instrumento de consagração e de criação de expectativas. E que o faz, nomeadamente, citando candidaturas dos filmes apresentados a vários prémios cinematográficos, estabelecendo paralelismos entre muitas das obras a exhibir naquela edição e filmes que fizeram a História do Fantasporto e, por último, pela reposição anual de obras de autores que o Festival “consagrou”, ou pela aposta constante na exibição de novas obras desses mesmos autores. Os elementos do *núcleo-duro* alertam, de uma forma crítica, para este aproveitamento do programa, que consideram ser uma fonte de “desinformação” apadrinhada pela organização.

É justamente neste grupo de indivíduos que se denotam outras duas tendências, que interessam ser ressaltadas. Antes de mais, sublinhem-se as referências às mostras efectuadas noutras cidades portuguesas, de filmes provenientes do Festival – o que é visto como um excelente veículo de promoção, mas também de divulgação cultural e de formação de públicos para o cinema. Este apontamento coincide com a circunstância de terem ocorrido exposições em Lisboa (de onde provêm alguns dos entrevistados e contactos casuais efectuados na fase da pesquisa no terreno, para quem a motivação para participarem foi despoletada pelas mostras organizadas na capital). A segunda regularidade, apenas denunciada ao nível do *núcleo-duro*, diz respeito à denúncia do fomento de uma aura *kitsch* por parte da organização do Festival. Ou seja, o *núcleo-duro* chama a atenção para o facto de a exibição de um “Filme-Z” ter um efeito de reavivamento do culto e da herança do Fantas clássico. A presença de um filme deste sub-género origina um efeito de exaltação colectiva muito peculiar, o que investe o

momento de unicidade e torna-o desejável por parte do público. Tal fenómeno, afirmam-no, é sabiamente aproveitado pela organização, ao divulgar premeditadamente a má qualidade do filme, por forma a garantir que tal efeito se confirma.

“(…) se vires as entrevistas do Dorminsky, ele próprio já vai admitindo que o Fantas tem uma ou duas obras perfeitamente tenebrosas, daquelas que tu procuras esquecer-te o mais depressa possível. (risos) O que normalmente não acontece, porque são tão más, que acabam por ser memoráveis pela sua falta de qualidade.”

[Núcleo-duro, Professor universitário, 26 anos]

Resta abordar o modo como se relaciona o marketing com a questão do “fantástico” e do “terror”, ou seja, com a incerteza do certame continuar a ser, ou não, um acontecimento cinematográfico temático. E pelo menos duas posturas são detectáveis entre os espectadores: uma delas, a de que o marketing se aproveita do imaginário fantástico para o prolongar; a outra, a de que a perpetuação não é mais do que o resultado da falta de informação dos meios de comunicação social, que divulgam uma imagem desacertada. Este entendimento varia em função de quem faz o depoimento e do seu nível de envolvimento com o Festival.

Novatos e flutuantes declaram, em unísono, que a imagem que tinham do Fantas, anterior à primeira participação, convergia para a de um Festival de cinema de terror, pois toda a divulgação aponta neste sentido. Cartazes, TV, imprensa e até mesmo a publicidade dos patrocinadores aludem a personagens típicas do cinema de horror ou elaboram “trocadilhos” com base nesse imaginário, pelo que o entendimento destes perfis de participantes é o de que a informação é assim transmitida, de forma consciente, pela organização, como veículo de autopromoção. Um dos entrevistados alonga a exposição crítica e aponta esta postura da organização como um entrave à criação de novos públicos que, por não se reverem naquele género de cinema e por considerarem não existir uma programação alternativa e potencialmente cativante, desinteressam-se.

A posição de *habituais* e *núcleo-duro* face a esta questão não é linear, sendo possível detectar posicionamentos antagónicos. Uma das perspectivas assumidas (mais visível nos *habituais*) dá continuidade ao que é entendido pelas tipologias de base já analisadas e consideram que esta é uma postura consciente da organização, uma espécie de imagem de marca. Por outro lado, surgem interpretações que indiciam que há já um conhecimento suficientemente generalizado e instalado no público em geral de que o Festival não é só fantástico e terror. Porém, cremos que este tipo de posicionamento resulta da extrapolação para o público em geral daquilo que é o conhecimento

individual e aprofundado do certame, induzindo a uma representação que não corresponde necessariamente à realidade. A corroborar esta posição surge, por fim, a postura de alguns elementos (essencialmente do *núcleo-duro*) que, apesar de ilibarem a organização de uma autopromoção falaciosa, consideram permanecer uma associação do Fantasporto com o imaginário sanguinolento dos filmes de terror. Porém, atribuem tal facto à falta de conhecimentos e ao desinteresse dos meios de comunicação social em geral, que insistem em associar o certame ao fantástico pelo impacto mediático que a analogia concede.

Em suma, tudo indica que na realidade se verifique uma agregação destas tendências: se por um lado a organização encontrou uma forma de atrair públicos pela forte componente imagética que o tema “fantástico” permite – ainda que tal condicione o espectro de participantes – por outro, continua a haver um número elevado de intervenções por parte dos media que acusam uma exploração da mesma imagem, ou, o que também é possível, o desconhecimento do âmbito concreto do certame.

3.4. Formação de públicos (ou públicos que se informam)

Enfim, sempre que oportuno, empenhamo-nos em recolher informações que revelassem pistas esclarecedoras relativamente ao êxito do Fantasporto enquanto veículo de formação de públicos para o cinema. E fizemo-lo com o intuito de compreender se a forma exemplar como a organização do evento provou ser bem sucedida na captação de novos públicos para o Festival foi secundada, ou não, pela aposta na vertente pedagógica das suas propostas cinematográficas. Se, como declara Augusto Santos Silva, “as políticas de realização de mercados, em matéria cultural, isto é, de reforço e alargamento de procuras, que permitem aumentar os consumos culturais e por aí estimular o lado da oferta, não podem ser vazadas em moldes puramente Keynesianos”⁵⁴⁹, torna-se decisivo indagar se o Fantasporto terá sido hábil ao ponto de equilibrar a sua (declarada) visão comercial com a responsabilidade de educar os públicos que entretanto cativou. O desejo de formar públicos para um cinema de qualidade, não o esqueçamos, foi formulado pelos próprios dirigentes do Festival, que consideraram tal incumbência uma responsabilidade inalienável de quem arquitecta uma mostra de cinema (Vd. Capítulo VI).

⁵⁴⁹ Augusto Santos Silva, “Cultura: das obrigações do Estado à participação civil”, in *Sociologia – Problemas e Práticas*, n.º 23, 1997, p. 41.

Face a tal, com alguns dos participantes com os quais tivemos a possibilidade de dialogar optámos por aflorar directamente a temática, sondando-os acerca da representação que detinham sobre o Festival enquanto potencial educador de públicos. Novamente as respostas obtidas notabilizaram-se pelo antagonismo revelado, com os espectadores mais fiéis a imputar claramente essa função educativa ao Fantasporto, em oposição aos frequentadores esporádicos (e menos institucionalizados), que a controvertem. Atentemos em dois dos depoimentos mais consistentes, ilustrativos do sentir de vários outros entrevistados relativamente ao assunto. O primeiro é proferido por um espectador do *núcleo-duro* e o segundo por uma espectadora *flutuante*, respectivamente:

“Eu acho que há sempre formação de públicos. Há sempre formação de públicos. Nem que seja por esta razão muito simples: tu vês cinema no Fantas que não verias noutros sítios. Ou que dificilmente poderias seguir no circuito comercial. Agora, se os públicos estão atentos para o grande cinema, por assim dizer, ou não, isso já são outras questões! O Fantas deu a conhecer obras, realizadores de charneira. [...] Portanto, acredito profundamente que tenha essa... Uma parte importantíssima do Fantas passa precisamente por essa formação de públicos de cinema. Ora numa ligação mais directa, como a formação de públicos de um determinado tipo de cinema, mas também na formação de públicos atentos, ou que estejam mais ou menos sensibilizados para uma abrangência maior. Ou seja, para um conjunto maior de propostas de cinema”.

[Núcleo-duro, Professor universitário, 26 anos]

“P: E do ponto de vista da formação de públicos? Qual te parece o posicionamento do Fantas?
R: Pá, acho que isso, desse ponto de vista, é um fracasso. Acho que é um... Porque não existe uma ideia... Eu acho que é assim: tu podes passar uma semana no Fantas e sair de lá sem uma ideia do que é que a organização do Fantasporto pensa que é bom cinema. Porque tem coisas tão divergentes e coisas tão... E o desnível de qualidade entre os diferentes filmes é tão grande, que acho que consegues sair de lá sem saber. Assim, muito baralhado, tipo: “o que é que eles acham que é realmente bom cinema?”, percebes? Eu acho que eles nem querem ter essa vocação. Não querem assumir essa responsabilidade, de formar um público para cinema. Porque eu acho que – é a ideia que me dá – é que eles acham que cumprem o seu papel ao oferecerem, durante quinze dias, um pacote de cinema muito heterogéneo. E, pronto, acho que existe também um bocado aquela ideia um bocado falaciosa de democracia, tipo: “nós não temos nada que educar. As pessoas são adultas e vêem aquilo que gostam, porque aqui há cinema para todos os gostos, e ponto final”. Portanto, acho que não cumpre essa função, mas acho que também não pretende cumpri-la”.

[Flutuante, Jornalista, 26 anos]

A sensação com que se fica é a de que a intenção do Fantasporto em educar públicos para o cinema progrediu na exacta medida em que o próprio Festival se foi transmutando. Quando o certame arrancou, no início da década de oitenta, a aridez da cena cultural portuense proporcionava o quadro ideal para que o Festival funcionasse como precursor da difusão de um certo estilo de cinema *underground*, difícil de aceder por outros meios. Daí que, nesse período de tempo, não só se tenha sedimentando um

certo estilo de gosto tipicamente "Fantas", como foram dados a conhecer vários autores que posteriormente adquiriram renome internacional. Esses autores vieram a integrar a cultura consagrada no circuito *underground* – comparável à sagração *clássica*, na medida em que envolve o reconhecimento artístico dos criadores pelos seus pares e pela crítica. Durante este período, o papel do Fantasporto terá sido particularmente fecundo no que concerne à aproximação do público a autores (realizadores, actores, produtores, etc.) que são actuais referências obrigatórias para qualquer cinéfilo. O Fantas alcançou, nesta altura, a reputação de Festival pioneiro.

Actualmente, já não será tanto assim. Os públicos têm agora ao seu dispor métodos muito diversificados para aceder ao que vai sendo produzido no universo cinematográfico, ainda que se tratem dos objectos mais raros. Além da oferta nas salas de espectáculo tradicionais, proliferam outros suportes de visionamento de cinema: da televisão (e dos canais temáticos por cabo), ao vídeo, o DVD, a Internet. Se adicionarmos a isto o capital informacional que hoje é possível reunir, nomeadamente através da crítica especializada e da Internet, as possibilidades são infinitas. Consequentemente, a capacidade do Fantas para brindar os seus públicos com raridades cinematográficas ficou comprometida. Muito provavelmente, essa será uma das razões pelas quais continuam a ser difundidas pelas vias institucionais as descobertas artísticas que outrora foram imputadas ao Fantas e que, hoje em dia, concorrem para elevar o seu estatuto. Nomes como David Lynch, David Fincher, Tim Burton, David Cronenberg, Quentin Tarantino, Michael Haneke, os irmãos Coen, Peter Jackson, Raoul Servais, Pedro Almodovar, entre muitos outros, são constantemente alvo de menção, por se tratarem de cineastas presentemente consagrados e que se estrearam no nosso país numa sala do Fantas, iniciando o público português num determinado estilo de cinema. Em suma, talvez possamos afirmar que o Fantas formou uma *geração* de cinéfilos⁵⁵⁰. E será esse o motivo pelo qual os espectadores mais antigos e familiarizados com o Festival atribuem sem quaisquer hesitações o papel de educador de públicos ao certame, na medida em que os próprios partilham dessas referências. Afinal, foram as referências basilares para o seu despertar para a cinefilia.

Todavia, como já foi referido, a realidade do Fantasporto mudou. Impossibilitado de desempenhar com a anterior facilidade a tarefa de descobridor

⁵⁵⁰ Segundo o sociólogo francês Olivier Donnat, o processo de identificação e de reconhecimento das obras por parte dos públicos, são quase sempre reveladores de uma determinada orientação cultural e estrutura de gosto. Vd. Olivier Donnat, *op. cit.*, 1994, p. 35.

exclusivo de raridades artísticas, optou por apostar em novas cinematografias. O cinema proveniente de destinos exóticos permite aos espectadores contactarem com novas formas de filmar, promovendo o alongamento da sua concepção cinéfila, porventura demasiado atreita ao cinema norte-americano. Contudo, a exibição paralela de obras destinadas a serem comercializadas no mercado cultural dedicado à arte cinéfila, acarreta para o Festival um sentimento de alguma redundância e subtrai raridade à oferta cinematográfica. Algumas dessas obras, ao converterem-se em êxitos de bilheteira, desencadeiam um mecanismo que lhes favorece o alcance de legitimidade "na esfera «comercial» própria das indústrias culturais", mas que causa "repulsa nas instâncias de consagração artística"⁵⁵¹. Talvez por isso alguns dos espectadores mais esporádicos (menos antigos e, eventualmente, com uma estrutura de gosto mais exigente) sublinhem a ausência de critérios formativos demonstrada pela organização do evento – que preferirá escudar-se por trás de uma "noção falaciosa de democracia", como tão loquazmente refere a entrevistada *flutuante* supracitada. Nos dias que correm, a oferta no certame é de tal forma diversificada que – sem menosprezo da triagem cinematográfica inicial que é realizada pelas entidades competentes – durante o período de duração do Fantasporto, cada espectador será conselheiro de si mesmo.

4. Cinefilia (*versus* outras práticas culturais)

As disposições culturais da população em análise, pela sua especificidade, implicam o conhecimento das suas práticas culturais em geral e das práticas cinéfilas em particular. Além disso, é fundamental perceber se existem, ou não, comportamentos ou posturas distintivas nas práticas habituais de cada perfil de espectador.

É possível recuperar um apontamento teórico já explorado, que defende o cinema como uma prática cultural média. Porém, se determinado tipo de cinema não aspira ao estatuto de arte, destinando-se a consumos avulsos e em larga escala, existem segmentos da produção cinematográfica que se inserem numa lógica de direccionamento artístico, para os quais um tal tipo de classificação, estática, já não seria tão adequada. A actual dinâmica na circulação e acesso à informação, aliada às modernas estruturas das sociedades urbanas, conduziram à emergência de uma “economia mediático-publicitária”, que, nas palavras de Donnat, levou à criação de um

⁵⁵¹ João Teixeira Lopes, *op. cit.*, 2000, p. 232.

“universo cultivado moderno”, como já referimos anteriormente. O universo cultural contemporâneo, pela sua diversidade e eclectismo, consagra outro tipo de consumos culturais e artísticos, elevando o estatuto cultural de quem participa em eventos como o Fantasporto, consome cinema de autor, de quem assiste a concertos de *jazz* ou assiste a festivais de rock, só para citar alguns dos exemplos trazidos por Donnat.

Olhando para os participantes do Fantas, e analisando a informação que foi transmitida, essencialmente, em entrevista, percebe-se que estes indivíduos patenteiam uma procura cultural pouco “cultivada”, de acordo com a aceção tradicional, e acabam, na sua maioria, por cimentar no consumo cinéfilo o auge da sua demanda cultural. Porém, detectaram-se nas declarações registadas conhecimentos cinéfilos de grande especialização, reveladores de uma considerável bagagem cultural (de um “stock” de conhecimentos razoável), fruto de um consumo intensivo. Tal indicia a possibilidade deste tipo de público encaixar na classificação de Donnat sobre um “universo cultivado moderno”, tendencialmente associado a praticantes culturais jovens, urbanos e de escolaridade acima da média (traços, como vimos, também característicos dos públicos do Fantasporto).

Nos discursos registados encontraram-se excepções no que concerne à declaração de consumos culturais mais exigentes (idas constantes a exposições de arte contemporânea, espectáculos de dança moderna, concertos de música clássica, consumo intensivo de teatro, literatura), mas apenas em casos *pontuais*, pouco expressivos, e sobretudo inseridos em actividades de interesse académico ou profissional. De uma maneira geral, as práticas culturais “extra-cinema” que os entrevistados referem com maior insistência são as próprias de uma “cultura de saídas”, o desporto e as endomerciliares, embora as últimas também sejam muito pautadas pelo consumo cinéfilo. Em suma, os hábitos culturais sobre os quais falam os públicos da 23ª edição do Fantas são coerentes com as grandes tendências verificadas nos vários estudos realizados sobre práticas culturais, em Portugal e no estrangeiro. Mais: o investimento cultural “relativo”, pouco sedimentado e pouco diversificado, não varia em função do perfil de público em que cada um se insere. Assiste-se, isso sim, a algumas particularizações associadas aos consumos cinéfilos dos espectadores.

Segundo Emmanuel Ethis, o cinema permanece, ainda hoje, uma prática cultural “popular”, não porque seja exclusiva das classes sociais mais baixas, populares, mas sim – como tem vindo a ser repetidamente confirmado – porque é *transversal* aos diferentes grupos sociais. Na tentativa de esclarecer esta vincada tendência

generalizadora, Ethis começa por referir o contributo de alguns autores (Richard Hoggart, por um lado, Claude Grignon e Jean-Claude Passeron, por outro), que sustentam que as actividades culturais mais popularizadas, como o cinema, estariam menos susceptíveis a serem subjugadas pelas normas culturalmente impostas (menos, por exemplo, do que a ópera ou o teatro) e, desde logo, seriam menos marcadas pelos efeitos, simbólicos, da dominação. O autor francês admite a pernitência destas perspectivas, porém, acredita que a popularidade da prática cinematográfica não pode ser explicada, em exclusivo, em termos de “resistência” ou de “dominação”⁵⁵², o que nos parece bem observado.

Entre outras hipóteses explicativas – como a eficácia da distribuição comercial dos sucessos americanos de *box-office* ou o efeito atractivo possibilitado pelo *star system* nascido com a indústria cinematográfica dos E.U.A. –, Ethis afirma que “o” grande “segredo” residirá no *prazer de partilhar intensamente o momento de ver um filme*. Uma fatia importante do contentamento em se estar numa sala de cinema, assenta na possibilidade de se ver *em conjunto* («voir ensemble») um espectáculo cuja intensidade emocional é decuplicada pela situação de ser estar num espaço semi-público, rodeado de outros espectadores. Esta intensidade emocional é, aliás, mensurável, basta para tal observar, como nós fizemos, o modo como as pessoas reagem perante certos filmes, que as fazem rir, chorar, ou até sentir medo – tudo isto ampliado pela situação de partilha colectiva⁵⁵³.

É na prática cinéfila propriamente dita que acaba por residir o principal factor de distinção entre os perfis em análise, no que diz respeito a actividades culturais. Assim, os participantes mais assíduos do Fantasporto são também os que demonstram, de uma maneira geral, uma procura, activa, mais direccionada para um determinado tipo de cinema, que recai sobretudo no cinema de autor/ independente ou no cinema fantástico e de terror. Os espectadores mais recentes, por sua vez, admitem ser essencialmente conduzidos pela oferta disponível. Apesar de demonstrarem alguma preocupação pelo escolha de determinados segmentos da produção cinéfila, menos comerciais, acabam por aceitar as regras do mercado, revelando que a sua participação no Festival não é mais do que uma extensão do consumo cinéfilo, algo indiferenciado, que praticam no dia-a-dia. Pelo contrário, *habituais* e *núcleo-duro*, principalmente,

⁵⁵² Vd. Emmanuel Ethis, “Festival, festivaliers, «festifs-alliés»? – La Règle du Jeu”, *op. cit.*, 2001, pp. 19-20.

⁵⁵³ Idem, *ibidem*, pp. 20-25.

expressam no seu discurso o que se pode traduzir por uma posição de *dupla condição de público*. Ou seja, para além de satisfazerem, através da oferta que encontram no Fantasporto, as suas necessidades enquanto “público de cinema”, assumem ainda a postura de “público de Festival”, que deseja usufruir do momento especial e do clima de festa e de oportunidade efémera.

É igualmente entre os elementos *habituais* e do *núcleo-duro*⁵⁵⁴ que se percebe um curioso fenómeno de intersecção entre alguns dos hábitos culturais mais latos e a prática cinéfila. No discurso dos participantes fiéis do Fantasporto, detectou-se uma forte coincidência entre práticas cinéfilas e consumos culturais endo-domiciliares. Entre estes, muito do tempo de lazer é dedicado ao visionamento de cinema no domicílio, seja em formato vídeo, na TV, ou através do *download* de filmes da Internet. Estes indivíduos recorrem, assim, ao consumo doméstico como alternativa a uma procura cinematográfica que nem sempre é satisfeita pela oferta que encontram nas salas de cinema. Através de múltiplos suportes podem, eles próprios, realizar a sua própria selecção (são programadores culturais de si mesmos). Começam pela pesquisa, virtual, de cinematografias que possam ser do seu interesse, e em seguida, através do descarregamento de ficheiros *online*, acedem ao que desejam.

Este tipo de prática acaba por resultar numa compulsividade do consumo cinéfilo, facilitada pelos baixos custos inerentes ao visionamento de cinema em ambiente doméstico. A avidez do consumo de filmes acaba por servir de justificação para o não desempenho de outras actividades culturais, devido a impeditivos de ordem temporal. Contudo, a alegação de “falta de tempo” é questionável, já que a forma como os indivíduos o organizam é opcional, e aqueles preferem, claramente, o consumo de cinema a outro tipo de práticas culturais.

4.1. O gosto: o “fantástico” e o “terror”

Apesar da evolução programática assumida pelo Fantasporto, é ainda hoje impossível dissociar o Festival do imaginário do filme fantástico e de terror, especialmente porque muitos dos seus espectadores continuam a pautar a sua participação por referência a esse imaginário. Muito embora se reconheça a metamorfose do evento, os seus seguidores mais antigos, e também alguns dos mais

⁵⁵⁴ Em algumas das entrevistas a indivíduos inseridos noutra perfil de público do Festival também se encontram exemplos deste tipo de práticas, muito embora estas se acentuem nos perfis referidos.

recentes, aguardam com redobrada antecipação a exibição das películas que correspondam à “imagem de marca” do Festival.

O principal argumento que os participantes utilizam para justificar esta preferência é comum a todos os perfis de públicos encontrados no certame: a busca de emoções fortes. Partindo das suas declarações, depreende-se que os momentos de angústia, de terror, de ansiedade, de surpresa ou mesmo de novidade imagética, são fonte de prazer. Sentir prazer ao se assistir a um filme particularmente sangrento ou assustador pode ser – e é, por muitas pessoas – considerado um comportamento desviante, atípico, macabro ou até de “mau gosto”. Efectivamente, o privilegiar de obras artísticas (do cinema, da literatura, das artes plásticas, etc.) centradas em temas que causem medo ou repulsa extremos não é algo generalizado, pelo que se compreende que tal predisposição possa causar estranheza. No entanto, o consumo regular de bens fílmicos ditos “chocantes” é uma realidade, e não se liga necessariamente a segmentos mais “sombrios” e enigmáticos da população. Segundo alguns autores que se debruçaram sobre o assunto, a necessidade de viver emoções fortes ou até viscerais e revoltantes, faz parte da condição humana.

Emmanuel Ethis, uma vez mais, refere que o sentimento de medo, colectivamente partilhado, encontra o seu lugar de expressão preferencial no cinema. A partir da projecção de um filme que aborde temáticas atemorizantes, é possível mergulhar, de uma forma “segura”, numa dimensão assustadora. Ou seja, sabendo-se de antemão que as experiências intensas que se estão a viver são ilusórias, fictícias, cria-se a possibilidade de se experimentar um prazer real, mas que ao mesmo tempo transmite segurança (pela irrealidade do objecto de prazer). Existe, assim, um “paradoxo” associado ao sentimento de medo no visionamento de filmes em sala, já que “é tranquilizador sentir medo em grupo”⁵⁵⁵.

Diz Ethis que a *poesis* da obra fílmica – que corresponde às estratégias da sua fabricação – aliada à sua *aisthesis* – dimensão estética inscrita nas estratégias sociais e antropológicas da sua recepção – concorrem para favorecer todas as “empatias”, “catarses” e “ab-reacções” dos públicos⁵⁵⁶. Segundo esta perspectiva, o consumo do estranho, do chocante (e até do subversivo), pode ser encarado como um veículo para o “deslocamento das tensões do quotidiano normal”, uma forma de, através do que se observa no ecrã, se experienciar um “efeito catártico”, sendo certo que o efeito da

⁵⁵⁵ Emmanuel Ethis, *op. cit.*, 2001, p. 25

⁵⁵⁶ Idem, *ibidem*, p. 26.

catarse é tanto mais eficaz quanto ele é colectivo⁵⁵⁷. Este é um ponto de vista claramente influenciado pela filosofia e pela psicologia, que fornece uma pista para se compreender por que razão experimentar *colectivamente* o medo pode ter efeitos reconfortantes (e até de manutenção da ordem social, como defende Bakhtine, autor a que aludiremos mais adiante).

Por outro lado, quando nos referimos a obras que exibam carnificinas, desmembramentos, mortes e violência física extrema – como acontece, por exemplo, com os filmes *gore* ou os *slasher movies*, sub-géneros do terror – alguns autores, como Louise Kraniewicz, consideram que o objectivo da sua fruição é, não só, o “puro entretenimento”, mas também a busca de consumos cinéfilos *distintivos*. Essa tendência, afirma, ganha força na actualidade, com a proeminência da indústria cinematográfica americana, cujos filmes (especialmente aqueles que empregam convenções genéricas) não esperam mais dos espectadores do que vê-los sentados e, de uma forma mais ou menos apática, abandonados à narrativa apresentada. Nessa medida, películas como os *slasher movies*, não obstante o seu fraco argumento ou o duvidoso mérito técnico, permitiriam consumos *distintivos*, pela sua excentricidade e fuga à normalidade – sobretudo à normalidade imposta pelo cinema *mainstream*⁵⁵⁸. Esta é outra explicação provável (complementar da anterior), que podemos ilustrar com a seguinte passagem de um dos participantes do Fantas:

“E, para mim, é a melhor imagem. É isto de um dos meus filmes favoritos ser uma gaja que faz amor com cadáveres!”

“(…) dito assim, a história é horrível! Mas o filme, em si, é fantástico! É super lindo, é super mágico. (...) Foi por isso que me apaixonou completamente. Comecei a preferir mil vezes o cinema independente a qualquer enbadela americana!”

[Aspirante, Estudante universitário, 22 anos]

5. A simbologia do espaço

“Repara nos *crístãos novos*, os que começaram a vir

⁵⁵⁷ Na Expo’98, o sentimento de catarse aparecia associado aos desportos radicais. Vd. Maria de Lourdes Lima dos Santos (Coord.), *et. al., op. cit.*, 1999, p.183.

⁵⁵⁸ Louise Kraniewicz, “Cinematic Gifts: The Moral and Social Exchange of Bodies in Horror Films” in *Tattoo, Torture, Mutilation and Adornment: The Denaturalization of the Body in Culture and Text*, Albany, State University of New York Press, 1992.

ao Fantas quando ele começou a funcionar no Rivoli⁵⁵⁹”.

O contexto físico no qual se encena o Fantasporto deve ser igualmente equacionado da perspectiva dos públicos espectadores do Festival de cinema, na medida em que o espaço pode influenciar quer a situação de recepção do produto artístico, quer os moldes em que se desenvolve a própria participação colectiva. De facto, o espaço em que decorre o evento pode conduzir a diferentes formas de uso e de apropriação do mesmo, condicionando, por exemplo, o grau de ritualidade com que este é frequentado, as modalidades de apresentação individual, a relação com os restantes actores sociais ou ainda o nível de intimismo revelado face ao ambiente circundante⁵⁶⁰.

Os cenários a que o Fantasporto tem vindo a recorrer para a exibição de filmes evoluíram a par do Festival, como aqui ficou exposto em capítulos anteriores. Dentre as alterações verificadas, a mais relevante foi a passagem, em 1998, do Auditório Nacional Carlos Alberto (ANCA) para o Teatro Municipal Rivoli, mudança que, ao nível estratégico, representou uma melhoria considerável em termos quantitativos e qualitativos, traduzindo-se num maior número de lugares disponíveis e na possibilidade de se usufruir de um espaço mais cómodo e modernizado.

Do ponto de vista da direcção do Fantas, a passagem para o Rivoli constituiu uma considerável conquista para o certame, sinónimo de inúmeras possibilidades por explorar, fundamentalmente ao nível comercial e da captação de novos públicos. A ocupação do Rivoli foi, na realidade, um passo decisivo para a institucionalização que o Festival tanto tem perseguido. Por outro lado, as características do espaço físico onde decorre o Festival também não são inócuas para os agentes sociais que por lá circulam. Pelo contrário, ao consubstanciar práticas de interacção social e cultural específicas, o espaço deve ser encarado como um lugar regionalizado que condiciona necessariamente os modos como os públicos interagem entre si, numa situação espaço-temporal definida.

5.1 Auditório Nacional Carlos Alberto vs Rivoli

Mais de uma década separou a inauguração, na cidade Invicta, do Auditório Nacional Carlos Alberto, e a posterior abertura de portas do Rivoli⁵⁶¹. Ambos os

⁵⁵⁹ Enunciado verbal proferido por um *habitué* do Festival e registado no diário de campo.

⁵⁶⁰ A propósito da importância do contexto físico no acto de recepção cultural Vd. João Teixeira Lopes, *op. cit.*, 2000 e Maria Benedita Portugal e Melo, *art. cit.*, 1998.

⁵⁶¹ O ANCA inaugurou na cidade do Porto a 14 de Outubro de 1897 e o Rivoli a 5 de Dezembro de 1913.

espaços fazem parte, ainda hoje, do imaginário da cidade, tendo sido simultaneamente testemunhas e protagonistas de um passado cultural rico e diversificado⁵⁶². O ANCA, auditório multifacetado e empregue para inúmeros fins, viu-se votado ao abandono até que muito recentemente, em 2003, foi devolvido à cidade do Porto após uma profunda reforma. Por sua vez, o Rivoli, tal como o ANCA (agora, TeCA⁵⁶³), atravessara um período crítico de agonia financeira e cultural, mas reabriu em Outubro de 1997, “renascido de um teatro esventrado que pouco mais conservou do que algumas fachadas, baixos-relevos e traços arquitectónicos de identificação⁵⁶⁴”, meses antes de acolher o Fantasporto nas suas instalações. E o que oferece, ao Festival, o novíssimo Rivoli? “Um edifício “bastante remodelado e com uma multiplicidade de espaços. Desde logo o grande auditório com lotação de 858 lugares, em forma de anfiteatro, sem os velhos camarotes e com uns polémicos painéis acústicos. Mas contando igualmente com um pequeno auditório para cerca de 180 espectadores, um café-concerto e um restaurante, um amplo foyer e, em zona reservada, uma sala de ensaios que reproduz o palco, camarins, um bar de artistas e um espaço amplo para o sector administrativo⁵⁶⁵”. Colocados perante o novo cenário, é pertinente questionar qual terá sido a reacção do(s) público(s) do Fantas à mudança, especialmente porque o contacto com este privilegiado espaço cénico ocorre após 17 anos de “osmose” entre o Fantasporto e o Auditório Nacional Carlos Alberto, edifício que no período áureo da sua existência conhecera a glória mas que, nos últimos tempos, atravessava um ciclo de forte degradação espacial e programativa.

Naturalmente, a passagem do Fantasporto do ANCA para o Rivoli não assumiu a mesma importância para os diferentes tipos de público do Festival. Para o público mais recente, *novato*, e até mesmo para o público *flutuante*, o facto do Fantasporto ter tido a

⁵⁶² O Auditório Nacional Carlos Alberto nasceu da necessidade que os públicos portuenses sentiram de uma alternativa às grandes salas da cidade. Chegou a estar associado às “mágicas” – peças de teatro ligeiro, muito populares na época (Vd. A este respeito, Vanda Freire, “A Mágica – Um Género Musical Esquecido” in *Revista Opus*, n.º 6, 1999) – às revistas e operetas, bem como ao cinema e, muito particularmente, ao circo. (Fonte: www.cm-porto.pt) O Rivoli foi palco de *soirées* de dança, teatro de revista, música, ópera e também cinema (exibia nomeadamente, no seu período de declínio financeiro e programático, películas de cariz pornográfico). Actualmente, continua ter como eixo estruturante da sua programação a polivalência, mas aposta prioritariamente na música (música clássica, música ligeira ou jazz, por exemplo), na dança contemporânea, no teatro e outras artes performativas. (Vd. João Teixeira Lopes, *op. cit.*, 2000, pp. 201-211).

⁵⁶³ Em Outubro de 2002, quando Ricardo Pais volta a assumir a direcção do Teatro Nacional de São João, o TNSJ integra na sua estrutura o Auditório Nacional Carlos Alberto, passando este a denominar-se Teatro Carlos Alberto (TeCA). (Vd. Criar Cultura – Newsletter do Programa Operacional da Cultura, N.º4, Dezembro de 2003, pp. 5-6).

⁵⁶⁴ João Teixeira Lopes, *op. cit.*, 2000, p. 204.

⁵⁶⁵ Idem.

necessidade de se adaptar a um novo espaço – e, no fundo, a um novo conceito – não é expressivo para a percepção que têm do certame. E não o é, no caso do público *novato*, simplesmente porque, sendo esta uma facção do público constituída por espectadores estreantes (ou quase), não processou ainda qualquer tipo de afectividade relativamente ao Festival e ao seu contexto de inserção, não possuindo por isso um *stock* de experiências vividas e acumuladas a que possa recorrer. Para estes elementos, o Rivoli é, e sempre foi, o palco do Festival⁵⁶⁶.

No caso do público *flutuante*, por sua vez, as referências ao cenário em que se desenrola o Festival são pontuadas por alguma indiferença, o que corrobora a constatação de que os *flutuantes* são os espectadores com um tipo de apropriação do certame sobretudo instrumental, para quem o Festival é muito mais um momento de actividade cultural do que propriamente um universo mesclado, de partilha de cinema envolto de laços sociais e afectivos. De facto, é entre os *flutuantes* que se percebe que o Teatro Municipal Rivoli é isso mesmo: um Teatro Municipal, equipamento cultural da cidade do Porto dedicado a diferentes tipos de manifestações culturais e lugar privilegiado de consumo cultural, que estes participantes conhecem associado a outros eventos, para além do Fantasporto.

"O espaço, para mim, foi uma novidade. Porque eu nunca tinha ido... Já tinha ido ao Rivoli. Já tinha ido ao Rivoli muito antes das obras. Na altura, ver concertos. Mas, para mim, foi uma novidade ver cinema no Rivoli".

[Flutuante, Estudante universitário, 23 anos]

Todavia, ao analisar o discurso dos espectadores *aspirantes* do Fantasporto percebe-se que é a partir deste patamar de fiéis que emerge, de forma profundamente marcada, a ligação ao espaço. E essa ligação define-se através de uma construção teórica nostálgica relativamente ao espaço que “foi” mas que já não “é”: o Auditório Nacional Carlos Alberto. A referência ao passado e o exercício de comparação com o Rivoli irrompe a partir desta facção do público e passa a ser uma constante à medida que aumenta o grau de familiaridade e de fidelização com o Festival. Mas, no caso dos *aspirantes*, esta tendência reveste-se de uma particularidade curiosa: a ilustração que

⁵⁶⁶ Um dos elementos do *núcleo-duro* do Fantas é bastante elucidativo a este respeito : “[...] as pessoas, agora, já se habituaram perfeitamente, também, a associar o Fantas ao Rivoli. Ou seja, no primeiro ano – e no segundo ano, eventualmente – as pessoas ainda tinham muito o imaginário do Carlos Alberto. A partir de certa altura, já estava perfeitamente integrado. E agora...Sobretudo para os novos públicos do Fantas, há uma associação natural, uma ligação natural com um espaço, que é o espaço do Rivoli! Portanto, o Fantas é o Rivoli”. [Núcleo-duro, Professor universitário, 26 anos]

estes elementos fazem do ANCA, do passado, do que “foi”, nem sempre é real mas sim, em grande medida, reproduzida (a partir da narração dos mais antigos e das histórias que circulam na imprensa e no próprio recinto do Festival, destinadas a fortalecer o “mito” do “espírito” do Fantasporto). A impossibilidade dos discursos resultarem de uma experiência efectivamente vivida justifica-se pelo facto destes espectadores terem tido um contacto pouco significativo com o Fantasporto pré-1998 ou, pelo menos, não tão significativo que justifique uma construção discursiva de tal forma rica em pormenores. O desejo de partilha de um imaginário é algo muito visível neste grupo – e muito revelador também, na medida em que a vontade de partilhar um determinado universo simbólico é sinónimo do anseio de pertencer e de ser reconhecido pelo outro.

Os detalhes que são referidos para fundamentar o apego ao antigo auditório têm muito pouco a ver com as condições de projecção dos filmes, com as características de conforto da sala ou com a capacidade da sala para receber um evento desta natureza. Muito pelo contrário, valorizam-se características que normalmente não estão associadas a uma sala de espectáculos de qualidade, subvertendo-se critérios de excelência e valorizando aspectos como a familiaridade, o desprendimento face à lógica económica ou a distinção pela negativa (o sujo, o escuro, o gótico, o caos).

“Olha, lembro-me do senhor corcunda! (risos) E das senhoras que trabalhavam lá. Que eram super simpáticas. E era assim mais *underground*, não era? Era assim mais, mais... mais escuro, mais... Sair de lá às sete da manhã, também, era uma coisa que se tornava altamente alternativa! Mais *underground*, mais... paralelo à vida! E isso atraía-me!”

[Aspirante, Estudante universitário, 22 anos]

“Conseguiam-se outras proezas. Do género, conhecer lá as senhoras velhinhas e dizer, “Buuu, não tenho tostão”! E elas lá deixavam passar, assim, à socapa. [...] dantes (no ANCA) havia essa amizade, essa compreensão. Não era porque eu queria ir ver filmes “à pala” e tinha montes de dinheiro. Não tinha nada a ver. Eu queria ir ver o filme e não tinha dinheiro nenhum! Percebes? E aqui isso já está totalmente... Esse tipo de coisas. Mas também é um bocado porque, pronto, é suposto, não é? Se calhar é suposto. Mas esse tipo de coisas fazem falta, essa... essa humanidade! Mas pronto. Agora começa tudo a... “Money Makes the World Go Around”. E lá está, isso nota-se a todos os níveis!”

[Aspirante, Estudante universitário, 22 anos]

São também os *aspirantes* quem, pela primeira vez, aponta para o facto do Rivoli retrair os públicos, em virtude de ser um espaço habitualmente associado a

manifestações da chamada “alta cultura” ou cultura “erudita”⁵⁶⁷. Na opinião de uma parte significativa destes elementos do público, a passagem para o Teatro Municipal implicou a assunção de todo um conjunto de novas regras e códigos que em nada se coadunam com a identidade que atribuem ao Fantasporto⁵⁶⁸. Ao contrário dos públicos menos fidelizados – com um consumo mais esporádico do Festival e que se adaptaram ao novo espaço com naturalidade – alguns dos mais antigos batalham contra a necessidade de reconfigurarem a percepção que detêm do Fantasporto, do seu novo espaço (regido por novos códigos e normas) e identidade, na medida em que tal mudança implica a reconfiguração da sua própria identidade enquanto “Festivaleiros”.

"Uma coisa que eu também questiono muito é: se o Carlos Alberto fosse colocado ao Mário Dorminsky como uma sala possível, será que ele aceitava, ou não? Eu não sei dizer. Eu acho que ele aceitava, se fosse uma sala paralela ao Rivoli. Mas eu tenho a impressão que o sonho dele foi sempre levar isto para o Rivoli. Sempre, sempre, sempre. Ou talvez porque ele goste do Rivoli ou porque, em termos internacionais, é mais chique, dá mais *status*. [...] Aquilo... Aquilo é horrível! As pessoas ficam muito mais retraídas porque elas têm menos espaço. Porque há uma noção de *status*, não sei, muito maior. Não se pode sentar no chão. Acho que se alguém se sentasse no chão, lá, acontecia alguma coisa de horrível! (risos) Alguém ainda fazia um grande escândalo. Enquanto que, no Carlos Alberto, era a coisa mais comum".
[Aspirante, Técnica de software, 40 anos]

Porém, de forma mais ou menos manifesta, estes intervenientes mostram unanimidade quando assentem que a passagem para o Rivoli foi uma boa aposta para o Festival, talvez a única saída possível face à encruzilhada imposta pelo rápido crescimento do certame.

⁵⁶⁷ Segundo José Madureira Pinto, existem espaços sociais de afirmação cultural com graus de institucionalização diversos e com níveis de legitimação cultural e simbólica diferentes. O autor classifica-os da seguinte forma: o espaço doméstico, o espaço colectivo, o espaço organizado das sub-culturas dominadas e emergentes, o espaço das indústrias culturais e o espaço da cultura “erudita” ou “cultivada”. Estes espaços correspondem aos lugares ocupados pelos agentes na esfera cultural e a modalidades específicas (com códigos pré-definidos) de relação com o universo dos produtos culturais. Vd. José Madureira Pinto, “Uma reflexão sobre políticas culturais”, in AA.VV., *Dinâmicas Culturais, Cidadania e Desenvolvimento Local*, Lisboa, Associação Portuguesa de Sociologia, 1994, p. 767-792.

⁵⁶⁸ Vejamos a declaração do seguinte elemento – aspirante, estudante universitário, de 21 anos – ilustrativa da percepção da mudança de rumo do Festival em direcção a uma maior institucionalização: “Eu creio que o facto de ser no Rivoli... Porque é uma casa onde se fazem espectáculos de... musicais e isso, pronto, já dirigidos a uma certa elite cultural. Não é? Temos que ver que, pronto, o Rivoli é uma casa que dá espectáculos de ballet! E espectáculos de ópera, música clássica. Portanto, só isso já é uma música que... O comum das pessoas, que gosta de ouvir Ricky Martin e Britney Spears, não vai ouvir ópera e ballet! Até pode ouvir, mas penso que, em geral, não será bem a esse público que é dirigido. Não é? [...] As pessoas que vêm aqui e vêm buscar a agenda do Rivoli são as mesmas pessoas que também vêm ao Fantasporto. Pronto. Uma pessoa que é capaz de vir aqui ver um espectáculo de bailado, também é capaz de vir ao Fantasporto, porque está inserido no seu ambiente. E isso mudou muito”.

“[...] Para mim trouxe-me vantagens! Mas sei que para, se calhar, muitos fãs *hardcore* não será assim, não é? Têm saudades dos bons velhos tempos do Carlos Alberto! Mas acho que é, acima de tudo, saudosismo! Depois a maior parte da pessoas até acha que a mudança foi para melhor. E é assim, se eu já acho... se eu já acho, se calhar – se calhar, nem toda a gente achará o mesmo – se eu já acho que o Rivoli começa a ser pequeno para o Fantas, o que fará o Carlos Alberto, não é? Não tinha condições para aguentar. Ou então estagnava! Ou então estagnava e tornava-se um Festival bairrista”.

[Aspirante, Estudante universitário, 22 anos]

O público que cresceu com o Fantas, acompanhando a sua evolução ao longo dos anos, habituou-se a conhecer as particularidades deste espaço-tempo nas suas mais diversas dimensões, dominando-as. Para além do “labirinto físico”, o público mais fiel “conhece as pessoas, tem inventariadas as localizações de actividades, sabe decifrar os sinais do que se passa, pelas presenças e ausências, pelos gestos e pelos sons, pelos ritmos e objectos”⁵⁶⁹, sedimentando a crença de que pertencem ao Festival, mas que o Festival também lhes pertence. Ou seja: “frequentam-no, percebem-no, sabem usá-lo”⁵⁷⁰. Logo, é natural que, sobretudo para o público *habitual* e *núcleo-duro*, a transposição do Fantas para o Rivoli tivesse sido particularmente dramática. Muito embora tanto o ANCA como o Rivoli fossem ambos espaços alugados, “externos” ao Fantasporto, a visibilidade do Rivoli faz com que esta sala pertença muito menos ao Fantas e aos “Fantasfãs” e, em contrapartida, muito mais a outros tantos espectáculos e a outros tantos visitantes ao longo do ano.

O discurso dos espectadores *habituais* e do *núcleo-duro* reforça (e radicaliza) o que já fora dito pelos *aspirantes*. As declarações proferidas por aqueles elementos revelam uma profunda ligação ao ANCA, espaço distintivo, repleto de simbolismos facilmente associados à temática do “fantástico”, representativo de um movimento cultural mais alternativo e *underground* (com o qual se identificam). Num efeito de espelho, o ANCA concedia um estatuto de excentricidade – de unicidade, de raridade – aos que, na altura em menor número, o frequentavam. Por seu turno, o Rivoli, mais apelativo ao público em geral – e, em especial, aos consumidores de segmentos mais eruditos do universo cultural – formaliza os códigos de utilização do espaço, esbate o bizarro e “normaliza” o excêntrico, numa negociação que nada tem de pacífico. Este “sentir” do(s) espaço(s) é-nos descrito, nos vários testemunhos recolhidos, de uma

⁵⁶⁹ Excerto da obra do sociólogo António Firmino da Costa a propósito do bairro de Alfama e que, salvo as devidas distâncias, ilustra com precisão o que se encontrou no espaço mais “micro” do Festival. Vd. António Firmino da Costa, *op. cit.*, 1999, p. 307.

⁵⁷⁰ *Idem.*

forma entusiasta, animados por pormenores de natureza até sensitiva⁵⁷¹, que ilustram a relevância do contexto do Festival na construção de um “modo de estar tipicamente Fantas”:

"Por exemplo, eu agora fui à FNAC. E fui ver – isto não tem nada a ver – e fui lá a um concerto de folclore. E o contraste entre as bandas, entre a banda e o local, era... Oh pá, era total! E acaba por acontecer um bocado isso aqui, também. Não é que o contraste seja total, mas isto é muito... É amplo, é mais limpo. E o Carlos Alberto tinha aquela... Era mais madeira, era... tinha humidade, pá! Tinha ruídos! Percebes? Tinha... Era escuro, mesmo. Entravas na sala, tu não vias mesmo nada. E já... Pronto. Oh pá, e tinha um cheiro diferente. E era diferente! Sei lá, acho que, por isso tudo, era... era bonito. [...] O Carlos Alberto, nesse aspecto, é muito mais... fantástico! Quando tu entras aqui dentro, isto não é um espaço muito assustador. E o Carlos Alberto... Não é que o Carlos Alberto... Não é que seja assustador! Mas tem uma sensação diferente! É feito de pedra e madeira, e tu vês a pedra e vês a madeira. E sentes as cadeiras duras e não sei quê. Oh pá, e ainda piora mais o ar, percebes? Portanto, nesse aspecto, era muito mais intenso nessa altura".

[Habitual, Estudante universitário, 22 anos]

"[No ANCA] tinhas pessoas sentadas no chão, tinhas pessoas sentadas em todos os cantos. Muitas vezes, havia pessoal a beber a cervejinha da praxe, no bar, e deixavam-na lá encostada à parede, no chão. Aqui, não! Aqui bebem um cházinho e pousam nos recipientes. Não muito apropriados, mas pousam lá. Acho que as pessoas comportam-se como se comportariam num cinema normal. É tipo, ‘Isto é de alguém e não posso estragar’. E o Carlos Alberto era de todos! E então, eles faziam o que lhes apetecia. Não... não andavam lá a partir coisas, mas era tudo muito mais abandonado. As pessoas estavam mais à vontade".

[Habitual, Designer Têxtil, 28 anos]

"Acho que o verdadeiro Fantasporto estava lá! Não sei. O Carlos Alberto é diferente. Não sei explicar. Como é que eu posso dizer? (pausa) Aquilo, à noite, parece que ficava com neblina, com um clima mais gótico. (risos) Parecia que saíamos, que saíamos de uma... como é que eu te hei-de dizer? De uma coisa moderna e passávamos para a época vitoriana. (risos) Era uma coisa mais vitoriana, a sério! Depois, havia aquela neblina. Tínhamos o café Luso, também. Mítico! Chegavas lá e tinha... Não sei, havia mais culto à volta do Fantasporto. Hoje em dia, é mais mediático, digamos assim. [...] É mais confortável vires ao Rivoli. É mais mediático estar no Rivoli. Em contrapartida, no Carlos Alberto era mais “culto”, era mais... sei lá! Se sais daqui e

⁵⁷¹ É curioso como diversos participantes, entre os mais fidelizados, criticam em unísono – e quase sempre com sentido de humor – as cadeiras dos auditórios do Rivoli, como que para provar que “nem tudo vai bem” naquela sala de espectáculos exemplar. Isso verifica-se entre os *aspirantes*: “[...] se bem que as cadeiras são horríveis. São horríveis. Aquilo é... Horríveis, não. São péssimas!”; “Ai, as cadeiras são horríveis! Não tenho forma de me dar naquilo. Fico toda coisa. Assim, de certo modo, começo a sentir... o redondo ficando completamente sem sangue. (risos) Fica, assim, todo aos piquinhos”. Entre os *habituais*: “Para já, o Rivoli é muito desconfortável. Eu tenho 1m 90, portanto, os meus joelhos estão sempre encostados à cadeira da frente. É desconfortável”. E entre os elementos do *núcleo-duro*: “[...] fisicamente não era muito cómodo, o ANCA, embora as cadeiras fossem extremamente confortáveis! Ao contrário do Rivoli. (risos) O Rivoli não se admite!”; “[...] só é pena as cadeiras! São desconfortáveis, pronto. Eu sou uma pessoa de médio tamanho, mas pessoas que sejam altas, coitadas! Quase que nem têm espaço para porem as pernas, sofrem algumas horas, cansa um bocado as pessoas”; “O espaço, é fantástico. Excepto – e isso tens de frisar bem no teu trabalho – as cadeiras! As cadeiras... [...] Oh pá, não vale a pena, porque a gente gosta muito do espaço, mas o fulano que idealizou aquela plateia e este balcão devia ser morto à pancada. Com uma das cadeiras, de preferência”!

vais para casa, “Pronto, acabou. Fui ao Fantasporto”. Tu, ali, não! Saías dali, parecia que ainda estavas dentro de um filme qualquer, estás a perceber?”.

[Núcleo-duro, Vendedor, 33 anos]

"R: No Carlos Alberto tínhamos um marreco.

P: Um quê?

R: Um... um senhor, um pica, desses das portas, que era marreco.

P: Ah, sim. Era porteiro, o senhor? Já me falaram dele.

R: Era, era. Era marreco. Que era uma instituição! Era corcunda, o corcunda do Fantasporto! Por exemplo, o pessoal que trabalhava lá, também, eram todos da secção geriátrica. Eram todos uns velhinhos que trabalharam lá sempre. Agora, como houve obras e não sei quê... Pronto, quando aquilo abrir, acho que vai voltar com nova gerência. E, depois, toda... todo o aspecto! Conheces aquela casa?

P: Sim, conheço.

R: Tem aquele aspecto mesmo de filme de terror! E todos os cantos, os recantos... aquelas coisas! Era, era interessante, era giro. Até o mobiliário, que era assim aquela onda tipo século XIX, aquela coisa... era interessante! O cheiro a bolor, a mofo. O descascar das paredes. Pronto, é isso que um gajo... são essas as recordações. Que acho que são partilhadas por todos os que passaram por isso. Apesar de eu não ser grande saudosista. Não sou um saudosista do Carlos Alberto. Porque o Festival cresceu e teve que ter condições que acompanhassem o crescimento do Festival, não é? Acho que agora estamos mais bem instalados! Não é?"

[Núcleo-duro, Empresário de moda, 35 anos]

A transferência do certame para o Teatro Municipal Rivoli acarretou um leque de constrangimentos, sob a forma de novas regras e códigos de conduta, que reformularam o quadro mais vasto de interação social no Fantas e resultaram na recomposição das modalidades de manifestação colectiva – sem, porém, nunca as anular. Porque, se é verdade que a morfologia física tem a sua eficácia própria nas relações sociais, na forma como se desenvolvem estilos de sociabilidade específicos, também o é que os efeitos sociais do contexto são indissociáveis das pessoas e dos grupos que nele interagem. Ou seja, como atesta o sociólogo Firmino da Costa, “os efeitos das morfologias espaciais não podem ser avaliados sem as pôr em relação com os atributos sociais e culturais de que os protagonistas que nelas interagem são portadoras”⁵⁷². E, olhando atentamente para tais protagonistas, verifica-se que a lógica de apropriação do espaço não é, sequer, um mero reflexo reprodutivo da lógica vigente⁵⁷³, na medida em que o desfaseamento resultante da tentativa de impor um quadro de comportamento (com regras de conduta específicas e tentativas de controlar as manifestações individuais⁵⁷⁴)

⁵⁷² António Firmino da Costa, *op. cit.*, 1999, p. 308.

⁵⁷³ Por reprodução entende-se a reprodução da ordem estabelecida, no sentido bourdiano do termo Ver, a propósito do conceito de “reprodução”, Pierre Bourdieu e Jean-Claude Passeron, *A Reprodução – elementos para uma teoria do sistema de ensino*, Lisboa, Vega, 1978 ou Pierre Bourdieu, *op. cit.*, 1989.

⁵⁷⁴ Ver, a propósito dos mecanismos de controlo impostos no decurso do Festival, no Rivoli, os seguintes excertos de entrevistas: "Acho que aqui está tudo um bocadinho mais controlado. Também, no Carlos Alberto, muitas vezes era um bocadinho à balda. [...] Aqui não! Aqui, ou tens bilhete ou não entras! (risos) É diferente. O ambiente, lá, era mais informal. Prontos, eram já pessoas com idade – quarenta, cinquenta

resulta na incompatibilização entre diferentes facções dos actores sociais – os que controlam e os que são controlados – gerando o conflito. As situações de atrito, neste caso, são particularmente confessas entre os frequentadores mais antigos do Fantasporto – eles próprios detentores de uma forte carga de poder simbólico⁵⁷⁵ (em permanente tensão) – e os funcionários a quem compete fazer obedecer as normas preestabelecidas. Os “cinzentos”, os “escurinhos” ou os “control freaks” – são alguns dos epítetos que os *habitués* do Fantas encontraram para designar o *staff* do Rivoli, que criticam por estar treinado para impedir comportamentos considerados indevidos, dentro e fora dos auditórios, sem antes ponderarem se a sua actuação é, ou não, a propósito :

“[...] o Rivoli é um ambiente muito mais selecto, desde logo. Não é? No Carlos Alberto, era um ambiente... infelizmente, decrépito, já na altura. Não é? O Carlos Alberto era uma sala que estava a morrer, praticamente só vivia, na altura, do Fantas. Era uma sala que tinha cadeiras com estofos rasgados. Era uma sala que não tinha as luzes todas a funcionar. Era uma sala onde as sessões paravam a meio porque a máquina avariava. Sei lá! Era uma coisa um bocado surreal e que se encaixava perfeitamente no espírito do Fantas! E era uma das coisas de que mais nós sentimos saudades, que é o imprevisto. Completamente. Que deixou de acontecer, porque aqui as coisas têm que ser muito mais programadas, muito mais certinhas, muito mais controladas. Aqui é exactamente o inverso. O espaço também presta-se a isso, não é? É uma coisa que não está completamente nas mãos da organização do Fantas controlar. Porque o espaço não lhes pertence, não é? É um espaço da Culturporto. E a Culturporto não faz a mínima ideia do que é o Fantas! E, como tal, trata o Fantas como se fosse uma série de concertos de música clássica. Em que as pessoas devem vir aqui para ver os concertos e, aquilo que se passa para além dos concertos, eles não entendem, não fazem a mínima ideia do que seja. E têm uma dificuldade muito grande em lidar com essa realidade. E é uma realidade que, felizmente para eles – e infelizmente para nós – já não é aquilo que era no Carlos Alberto. Porque, se fosse, eles suicidavam-se em massa! E todos os anos precisavam de novo pessoal, porque nenhum dos empregados da Culturporto aguentava aquilo que se passava no Carlos Alberto! Desistiam todos, iam-se todos embora, iam para casa. [...] Mas eles estão aqui, e reagem como se o Fantas fosse um espectáculo, uma coisa muito séria! Que é preciso levar muito a sério! E é preciso controlar tudo muito bem controlado. Não vá, às vezes, alguém ver uma sessão sem bilhete! Que é uma

anos – e tinham um tipo de vivência diferente, não é? Ias à bilheteira comprar e estava lá a tipa com um ror de linhas a fazer tricot, pousava para te vender o bilhete e continuava a fazer o seu tricot! Aqui, não. Aqui, tens ali o guichet, e os profissionais, ali, “Que sessão? Que hora?”, e dão-te e acabou! Não é? É totalmente diferente. Aqui ganhámos, se calhar, em profissionalismo e perdemos em ambiente”. [*Habitual*, Designer Têxtil, 28 anos]; “Pronto, também os senhores aí, de fatos escurinhos, que trabalham aqui no Fantasporto, também intimidam um pedaço. Porque este espaço é aberto! Não é? As salas de cinema são que são de acesso exclusivo a quem tem os bilhetes! Mas este espaço, o átrio, o *foyer* (...) e o café-concerto, é público! Ainda ontem, estavam umas amigas minhas, estavam à porta. E, naquela, ‘Ai, arranjas-me um cartão?’, ‘E porque é que não entraste?’, ‘Ai, estão aí os indivíduos...’, ‘Fogo! Tens que entrar, então anda comigo!’ Pronto, também quem vier comigo, eu nem... Quase que nunca uso cartão e a mim ninguém me pede cartão. E toda a gente que vem comigo, ninguém lhe pede nada. Nas salas, tudo. Não há problema. Eles acham que eu sou um rapaz mau! (risos)”. [Núcleo-duro, Empresário de moda, 35 anos]

⁵⁷⁵ Segundo Pierre Bourdieu, o “poder simbólico” é uma forma de poder invisível, que só se pode exercer com a cumplicidade daqueles que não querem saber que a ele se submetem ou mesmo que o exercem. É uma forma de poder quase mágica, na medida em que permite obter o equivalente ao que é obtido pela força, graças ao seu efeito específico de mobilização (à capacidade de se impor como legítimo). Vd. Pierre Bourdieu, *op. cit.*, 1989.

coisa que...! Ou sentar-se no chão, que é uma coisa! Ou estar sentado no lugar do fulaninho X e de Y! [...] As pessoas sentem-se intimidadas, como é natural, pelo ambiente. E não reagem como reagiam dantes, isso é mais do que evidente. É mais do que evidente. E é sufocante, um bocado”.

[Núcleo-duro, Designer gráfico, 39 anos]

“Pronto, agora é um bocado chato para quem trabalha aqui todo o ano no Rivoli, não é? O pessoal que trabalha cá – tipo o Pedro Caminha, que é lá o “chefe dos picas” e o caralho – para ele, é uma dor de cabeça! Começam a stressar! Porque, pronto, a normalidade deles é afectada, não é? Mas eles já estão habituados, agora. De início, havia uns certos... uns pequenos atritos. Mas, agora, eles já estão habituados. Aliás, é o melhor que têm que fazer, é habituaem-se!”.

[Núcleo-duro, Empresário de moda, 35 anos]

Michel de Certeau, o erudito francês, atribuiu na sua obra (bastante abrangente e ecléctica) uma importância considerável aos “utilizadores do espaço”. Segundo este autor, é fundamental que na análise se oponham, aos espaços racionalizados e burocratizados, as práticas “microbianas”, “singulares” e “plurais”, que escapam aos mecanismos de controlo e que contribuem para a reconfiguração do espaço. O espaço, da mesma forma que anuncia interdições, oferece uma certa margem de liberdade para a actualização dos recursos, criando ocasiões de contestação face à ordem hegemónica, por forma a superar os limites e constrangimentos por ela impostos. Assim, através dos mecanismos de apropriação do espaço, geram-se estilos e costumes específicos, que se combinam para uma determinada “maneira de fazer”⁵⁷⁶. E essa reconfiguração do espaço, resultante de um processo de negociação dos recursos disponíveis, também se verifica no Rivoli, com os resultados que analisaremos em seguida.

5.2. O(s) território(s) no Rivoli

“Foi muito curioso, no primeiro ano do Festival no Rivoli, a forma como as pessoas sentiram a necessidade de reconstruir ligações significativas com o espaço. Ou seja, transferir parte da investidura afectiva que faziam em determinados sítios do Carlos Alberto, reconstituindo essa ligação afectiva com o espaço, no Rivoli”.

[Núcleo-duro, Professor universitário, 26 anos]

A participação num evento cultural e social com uma intensa carga de celebração colectiva – como é o caso do Festival Internacional de Cinema do Porto – deve ser examinada tendo em conta dois planos complementares: o da fruição imediata

⁵⁷⁶ Michel de Certeau, *op. cit.*, 1990, com particular relevância o capítulo VII.

e espontânea do espaço da “festa”, e o da redefinição da “festa” através da apropriação do espaço⁵⁷⁷.

O empenho de alguns dos participantes do certame em “colonizar” o Rivoli, é visível pela forma como estes se apropriam de determinados territórios da sala de espectáculos portuense, transformando-os nos “seus” territórios enquanto dura o Festival. No ANCA, esta divisão não era encarada como necessária, na medida em que os actores sociais que circulavam naquele pequeno espaço não só não tinham grandes possibilidades de dispersão como, ao se considerarem, enquanto grupo, mais homogéneos, acabavam por fazer do Auditório Nacional objecto de apropriação colectiva. No Rivoli, devido às suas características físicas e organizativas, e pela incapacidade – fruto, entre outros factores, do alargamento dos públicos – de identificar uma “massa” cinéfila indiferenciada, passam a existir diferentes zonas que vão ser preferencialmente “utilizadas” por perfis de públicos distintos. (Ver, a este respeito o ponto intitulado “Os ritmos (micro) da celebração”)

Na maior parte dos casos, verificou-se que o modo como estes públicos se apropriam do espaço varia consoante a sua relação de familiaridade com o Festival. Por exemplo, os “fãs” mais assíduos (*aspirantes*, *habituais* e *núcleo-duro*) ocupam diariamente o foyer, no 3º piso do Rivoli – é ali que (re)encontram amigos, que tomam um chá ou bebem uma cerveja, que trocam impressões sobre os filmes que viram ou que pretendem ver. Ali se demoram. O foyer é o local do Rivoli que lhes “pertence” no curto período de duração do Festival, convertido em “espaço de refúgio, palco de convívio, sede de estratégias”, um local em que “não só são bem conhecidos mas que também conhecem como ninguém, um contexto de interconhecimento denso e dominado”⁵⁷⁸. O foyer do Rivoli foi transformado por estes actores sociais num espaço em que, embora com alguns constrangimentos, continua a ser possível “comandar” e “ditar ordens”, numa espécie de ilusão de “retorno às origens” (ao ANCA). É ainda aqui que se instalam os meios de comunicação social encarregues de fazerem a cobertura do Festival, estabelecendo-se uma inter-relação curiosa: para os referidos meios de comunicação social, a proximidade com os fiéis do Festival significa uma fonte inesgotável de histórias potencialmente interessantes, enquanto que para os participantes do Festival, a possibilidade de concederem entrevistas para a televisão, rádio ou

⁵⁷⁷ Maria de Lourdes Lima dos Santos (coord.), *et al.*, 1999, p. 186.

⁵⁷⁸ António Firmino da Costa, *op. cit.*, 1999, p. 307.

imprensa escrita é encarada com orgulho e vista como um veículo de legitimação do seu poder simbólico.

Por sua vez, os frequentadores menos fidelizados e com uma participação não tão intensa do Festival (*novatos e flutuantes*) preferem usufruir das diferentes opções que o Rivoli lhes oferece em termos de espaço, vagueando pelo átrio principal, pelo átrio do pequeno auditório, pelo foyer ou pelo café-concerto, sentando-se nas escadas ou junto à entrada principal do Rivoli, sem privilegiarem necessariamente um único espaço. A maioria das vezes, demoram-se pouco nas instalações do Rivoli, apenas o tempo necessário para assistirem ao filme que se propuseram ver, para trocarem algumas palavras com alguém conhecido e pouco mais. O próprio espaço do foyer, onde é clara a “ocupação” por militantes mais “ferozes” do Fantas, é visitado na medida em que suscita curiosidade – devido ao painel das bocas, à possibilidade de beber gratuitamente chá ou de adquirir bebidas alcoólicas – mas, de certo modo, aliena o visitante ocasional que, ao adivinhar os laços intensos partilhados pelos que ali se encontram, sente-se excluído. Este facto é perceptível até mesmo para os participantes do *núcleo-duro*:

“Esta parte aqui, o foyer, passa muito pouca gente. Porque, pá, o grande público nem sequer aparece! Porque, porque... se intimidam. Com o espaço, não é? Basicamente, quem sobe aqui ao foyer são as pessoas que fazem disto vida”.

[Núcleo-duro, Empresário de moda, 35 anos]

6. As formas de apresentação na “cena” Fantasporto

Durante o intervalo de tempo em que se realiza o Fantasporto, o Rivoli adequa a sua polivalência espacial ao Festival, embora sem nunca se divorciar da sua identidade de equipamento multifuncional de atracção metropolitana. Auditórios, foyer, café-concerto, etc., a lógica de cada um destes espaços é repensada em função daquele acontecimento específico. Logo, é compreensível que a natureza da oferta cultural que tem lugar no decurso do Festival aproxime, num movimento de confluência, o “nível cultural” dos públicos que consomem o Fantasporto (e que, durante escassas semanas, “consumem” o Rivoli), a par de outras características – os seus interesses culturais, percursos e projectos de vida, idade, modos de estar e de se apresentar ao “outro”. Enquanto espaço de expressão cultural, o Rivoli expande a sua lógica democratizadora ao receber o Festival. Partindo deste princípio, importa analisar a forma como os

público(s) do Fantas se apresentam no Rivoli, na tentativa de compreender se esta democratização é também, ou não, sinónimo de heterogeneidade nas formas de estar.

6.1. Fazer da vida obra de arte

A par de outras subtilidades, que referiremos mais adiante, a *juvenilidade* é uma das características mais visíveis dos espectadores do Fantasporto. A idade jovem dos que se apresentam no Rivoli pode ser explicada pela informalidade que o Fantasporto “empresta” a este espaço, na medida em que se trata de um evento que celebra o audiovisual de diversas maneiras. Não só o Fantas é um Festival de cinema, responsável pela difusão de uma das formas de arte com mais repercussão no consumo cultural moderno (e juvenil), como o próprio Rivoli, no decurso do evento, é sacudido por constantes imagens e sons, debitados através dos vários aparelhos de televisão espalhados pelo edifício. Além do mais, a proximidade dos representantes de diversos canais de comunicação social (cadeias de televisão, jornais, rádio) – que estão “mesmo ali”, misturados com a multidão e interagindo com ela – funciona como mais um factor de consagração do Fantas enquanto palco de rara manifestação mediática. O Fantasporto, nos dias que correm, é um acontecimento “visual” por excelência, uma espécie de espectáculo de “fogo-de-artifício” na vida cultural portuense. E essa dimensão imagética do Festival justifica, em parte, a intensidade com que o evento apela aos mais jovens⁵⁷⁹.

Atentemos no seguinte excerto do diário de campo, registado num dos momentos de exploração etnográfica:

⁵⁷⁹ O Fantasporto, enquanto manifestação de uma “cultura da imagem e do som”, encerra um conjunto de factores hierarquizantes, a começar pela programação. As películas exibidas em horário nobre, período do dia habitualmente associado a uma maior disponibilidade do(s) público(s), são por norma obras mais “fáceis”, na medida em que foram idealizadas e publicitadas pela bem oleada máquina da indústria cultural com o intuito declarado de captar uma quantidade assinalável de espectadores (apesar de raramente se tratarem de filmes que, ao passar para o circuito comercial, obtenham um gigantesco impacto comercial). Além dos filmes comerciais, neste Festival é exibido cinema “de autor”, que à partida exige um conjunto de disposições culturais mais sofisticadas (a acumulação de referências cinéfilas) e que favorecem uma recepção artística. Algumas das obras exibidas nas matinés e no Pequeno Auditório destinavam-se, precisamente, a “acertar” numa elite de cinéfilos. E existem ainda as cinematografias mais de “vanguarda”, exóticas (filmes asiáticos, europeus, experimentalistas, etc.), filmes *gore*, filmes “classe b”, etc., que continuam a implicar a assumpção de uma estrutura “moderna” do capital cultural, imprescindível para se decifram determinadas linguagens e códigos. Assim, a pulsão hierarquizante esmorece na medida em que, sendo este um evento plurifacetado e, em última instância, assente na difusão da imagem, está ligado à “necessidade de actualização de conhecimentos” num contexto como o actual, “extremamente mutável”. Necessidade que normalmente se encontra satisfeita entre a população mais jovem. (Vd. João Teixeira Lopes, *op. cit.*, 2000, p. 243).

"Hall em frente ao Grande auditório, sessão das 21h: mais uma vez, detenho-me a ver quem passa. Tento perceber se o Fantasporto – que tantos ainda associam ao terror, ao sangue e à violência gratuita – tem um público específico, homogeneizável, rotulável. E só posso concluir que não. Há uma característica comum a esta multidão que, de facto, é inegável: a *juventude* dos que chegam e circulam por aqui. Os casos de pessoas mais velhas que passam da porta principal são nitidamente pontuais. Do mesmo modo, parece-me ser possível detectar um certo pendor masculino nos participantes deste Festival. Não que não veja mulheres – elas aparecem e, muitas vezes, em grupo – mas creio ver mais homens. (Aliás, até mesmo as longas tardes de convívio no 3º piso do Rivoli são protagonizadas quase só por homens; elas aparecem, mas sempre de passagem). De resto, *esteticamente*, a variedade também é a nota dominante. O primeiro impacto é pouco revelador, porque o que sobressai é que se trata de uma população jovem com as características – roupas, símbolos, etc. – típicos de uma “cultura juvenil”. Porém, observando mais atentamente, por entre os mais “normalizados” (jovens “comuns”, iguais a tantos outros), vejo uma grande variedade de *looks*. Desde os mais *freaks* (sobretudo “góticos”, mas também “metálicos”, adornados com vários piercings, roupas escuras, de cabedal, e penteados exóticos, elas e eles usando maquilhagem), aos *hippies* contemporâneos (roupagens coloridas, rastas nos cabelos, ar descontraído), aos nitidamente *avant-garde* (parte importante dos espectadores do Festival são estudantes de arte e “artistas”, das mais diversas áreas); desde aqueles que transpiram uma pose intelectual, aos *betinhos*, que arrancam comentários como este que acabei de escutar: “Oh, aquele é o amigo do António! É engenheiro industrial! Por aqui?! Mas ele é um menino todo *bem*, nunca pensei!”. É um *melting pot* muitíssimo curioso”.

Efectivamente, a massa humana que circulava pelo Rivoli durante o Festival era constituída, na sua quase totalidade, por jovens adultos, embora pontuada por alguns adolescentes e um número menos significativo de pessoas mais velhas. E, se estes últimos se caracterizavam por assumirem, regra geral, uma postura mais reservada, entre os mais novos foi possível detectar situações de evidente *estilização da presença em cena*⁵⁸⁰, através da metódica dramatização do visual. Muito embora as manifestações de sofisticação na apresentação em cena estivessem circunscritas a alguns segmentos da população ali presente – de resto, podemos falar na preponderância de uma imagem jovem, assente nos princípios da informalidade e de um certo culto do corpo – tais manifestações encontravam-se, muitas vezes, envoltas de pormenores requintados. Desde o vestuário (detalhadamente composto, consoante o subgrupo ou “tribo” de pertença) aos mais variados acessórios (brincos, piercings, correntes, luvas de veludo e até, num dos casos observados, uma bengala cuja base de apoio era uma caveira), foram várias as situações em que se pôde comprovar a tendência para a *dissolução das fronteiras entre arte e quotidiano*, ou seja, para se fazer da vida uma obra de arte⁵⁸¹.

⁵⁸⁰ A propósito do fenómeno de esteticização da vida quotidiana Vd. Mike Featherstone, *op. cit.*, 1991, em especial o capítulo 5.

⁵⁸¹ Segundo Jpsé Machado Pais, aspectos “sensoriais” e “afectivos” do quotidiano – como o “*look*” (as vestimentas, a maquilhagem, os acessórios, etc.)– têm vindo a ser cada vez mais considerados. Daí que se fale no “esbatimento das fronteiras entre arte e vida quotidiana” quando nos referimos ao valor artístico na sociedade pós-moderna. Vivemos numa “época estética”, onde “o quotidiano oscila entre *vias de*

A “cultura da imagem e do som” que reina nas sociedades contemporâneas (aceleradas, complexas, ambíguas) constituem um veículo privilegiado de difusão e de construção das identidades juvenis, num período em que se abandona o conceito de uma “cultura unificada” em prol de práticas “difusas” e “descontextualizadas”, “fragmentadoras dos seus significados tradicionais”⁵⁸². De acordo com Mike Featherstone, um tal contexto, de traçado pós-moderno, implica o refinamento de estratégias de adaptação à mudança. E os actores sociais, conscientes do vasto leque de experiências que lhes são permitidas, transformam-se em auto-didactas, fascinados que estão pelas questões da identidade, apresentação, aparência, estilos de vida e pela busca infundável de novas experiências⁵⁸³. Ou seja, na actual sociedade de consumo, onde o quotidiano é constantemente bombardeado por símbolos e imagens que impelem à permanente necessidade de decisão⁵⁸⁴, os indivíduos tornam-se curiosamente mais auto-conscientes⁵⁸⁵. Assim, a expressão corporal, as vestes e os adornos são veículos para a manifestação da individualidade, num processo dialético em que o “eu” é também o resultado de uma construção performativa. Aliás, como salienta Machado Pais, nas sociedades actuais, modernas, “a «cultura» já não se restringe apenas ao ornamental e artificial, às salas de concerto ou às exposições artísticas”, já que “tudo, no quotidiano, é, afinal, cultural”. O próprio quotidiano, as práticas comuns do dia-a-dia (por norma, pouco exigentes e carentes de disposições elaboradas, mas simbolicamente expressivas), passam a ser apreciadas enquanto práticas estéticas⁵⁸⁶.

Neste contexto, a moda, a forma de vestir, é uma forma privilegiada de auto-expressão e símbolo de identificação a um determinado estilo de vida. O comportamento dos indivíduos, no que toca às roupagens que optam por envergar, é indissociável da teatralidade da vida quotidiana.⁵⁸⁷ Podemos-nos inclusivamente referir

rotina (impostas por *modelizações culturais*) e *vias de ruptura* (proporcionadas por *desmodelizações culturais*)”. Cf. José Machado Pais, *art. cit.*, 1995, pp. 140 e 149.

⁵⁸² João Teixeira Lopes, *op. cit.*, 2000, p. 243.

⁵⁸³ Featherstone faz o paralelo com o conceito bourdiano de “novos intelectuais”. (Vd. Mike Featherstone, *op. cit.*, 1991, p. 44).

⁵⁸⁴ De acordo com Mike Featherstone, o processo de estetização da vida quotidiana está relacionado com o desenvolvimento do consumo de massa e a busca de novos gostos e sensações, dando origem a estilos de vida distintivos no âmbito de uma cultura de consumo. (Vd. Mike Featherstone, *op. cit.* 1991, p. 67).

⁵⁸⁵ Como explica José Machado Pais, “(...) numa sociedade em que as fachadas corporais, os equilíbrios pessoais, os usos do tempo se encontram sujeitos a uma plétora de modelos, os indivíduos vêem-se obrigados a escolhas permanentes, a tomarem iniciativas. A sociedade de consumo dessocializa os indivíduos ao mesmo tempo que os socializa”. (Vd. José Machado Pais, *art. cit.*, 1995, p. 150).

⁵⁸⁶ Idem, *ibidem*, p. 133.

⁵⁸⁷ Esta questão foi aprofundadamente debatida entre os interaccionistas simbólicos, defensores da noção de que o sentido de *self* se desenvolve através da interacção com o outro (verbal ou não-verbal); e, já que

à existência de uma “dupla função da moda”, tal como é descrita por Simmel: a moda, enquanto construção simbólica que identifica uma pessoa a um determinado estilo de vida, aproxima de uns e afasta de outros, isto é, serve de demarcação face a alguns e é um instrumento de exclusão perante outros⁵⁸⁸.

Regressando ao Festival, e a acreditar nos diferentes relatos que foram sendo recolhidos durante a pesquisa, a *teatralidade* inerente às formas de apresentação no Fantasporto tem vindo, tal como outros factores reveladores da identidade do Festival, a perder consistência – ou, melhor dizendo, a institucionalizar-se. E, muito embora seja ainda possível deparar com exercícios de estilização marcadamente distintivos, o efeito dramático atingido nas edições mais antigas – quando o Festival tinha um forte pendor “fantástico” – tem vindo a diluir-se. É precisamente essa a ideia que perpassa, por exemplo, na seguinte declaração:

"As pessoas que vêm, pá, é rotativo, não são as mesmas. E umas são mais velhas, mas também há muito público mais novo. A própria... os próprios estilos de vestir, de conversar e tudo, também mudaram um pouco com o género. Quando eu comecei a vir, era tudo muito mais metralhada, góticos e negro. E também o próprio Festival tinha mais essa componente do horror do que tem agora, não é? Agora, se quiseres, vês um público mais alternativo do que.... É assim, ele sempre foi alternativo! (...) É... tens mais aqueles que nós chamamos os “foritas”. (...) Enquanto que, antigamente, seria um grupo específico, que é... que seriam os fãs dos filmes de terror, não é? Os “negros”, os “vampiros”, não é? (...) Agora... Pá, aquelas pessoas... É um determinado estilo, é uma determinada forma de estar. Não é o *Hang Loose* do meu irmão, por exemplo. Por hipótese, será aquele *Hang Loose* mais da roupa de farrapos, das rastas, de... sei lá, uma espécie de hippie-urbano-agressivo dos anos '90. Final dos anos '90, viragem para o novo milénio. Não sei o que é que queres que eu lhe chame! É uma coisa que tu vês e sabes o que é que é! (risos)”.

[Aspirante, Estudante universitário, 22 anos]

Em cada sociedade, as pessoas tendem a vestir-se e a adornar-se de acordo com as convenções (assentes em critérios hierarquizantes como a idade, o género, a ocupação ou outros indicadores do estatuto social). Nas sociedades modernas (ou pós-modernas), verifica-se uma tendência para a integração de “antigas polaridades”, promovendo a dissolução, não só, de hierarquias culturais, mas ainda a mistura ecléctica de “códigos de esteticidade”.⁵⁸⁹ Neste contexto, os indivíduos recorrem a formas de

as nossas relações com os outros estão condenadas à incerteza, desenvolvem-se “rituais confirmativos”, como forma de teste. A moda pode ser, precisamente, encarada como uma forma de confirmação da pertença a determinado grupo.

⁵⁸⁸ Georg Simmel, “La Mode” in *La Tragedie de la Culture*, Paris, Éditions Rivage, 1998.

⁵⁸⁹ José Machado Pais, *art. cit.*, 1995, p. 133. A respeito da insuficiência da explicação das variações da moda com base nas hierarquias de classe, Gilles Lipovetsky é também bastante claro: “O esquema da distinção social que se impôs como chave soberana da inteligibilidade da moda, tanto na esfera do traje como na dos objectos e da cultura moderna, é fundamentalmente incapaz de explicar o mais significativo:

apresentação pública para se demarcarem uns dos outros e, simultaneamente, indicarem a inclusão numa determinada subcultura⁵⁹⁰. As roupagens, os adornos e outros aspectos mais generalizados da aparência podem funcionar simultaneamente como veículo de afirmação de um determinado capital cultural ou como demonstrações de resistência cultural e de oposição aos valores e normas dominantes na sociedade.

Com o alargamento temático do certame e a conseqüente captação de segmentos de público mais generalistas, o Festival passa a ser povoado por uma heterogeneidade de estilos e de modos de estar, talvez já não tão marginais e provocatórios – como o movimento gótico, mais “Mosteiro da Batalha”, como refere, em tom de brincadeira, um dos elementos do *núcleo-duro* – passando a coexistir, no mesmo território, diversos protagonistas das culturas juvenis e urbanas. Se as artes urbanas ou intermédias “tendem a constituir-se segundo redes que denotam estratégias de marginalidade ou alternativa às lógicas de concentração múltipla que as grandes cidades apresentam”⁵⁹¹, sucede que o Fantasporto tem vindo a afastar-se progressivamente dos modelos de transgressão, o que se reflecte no modo como os seus público(s) encenam a ida ao Festival.

.6.2. Intervenção no espaço: liberdade criativa

O espaço colectivo do Fantasporto é, como tem vindo a ser sublinhado repetidamente, um espaço sincrético que envolve diferentes modos de estar. Se é verdade que a sua qualidade de espaço-tempo privilegiado de efervescência colectiva poderia inibir eventuais manifestações de individualismo, na realidade, o Fantasporto está longe de anular vivências pessoais. Para além de pequenos rituais, como o já referido culto do corpo no lazer, observaram-se no quotidiano do Festival episódios que permitem considerá-lo, igualmente, um campo de intervenção cultural (e até política). A participação intensa, no terreno, permitiu que se registassem alguns episódios ilustrativos da habilidade do(s) público(s) para se fazerem ouvir naquele espaço

a lógica da inconstância, as grandes mutações organizacionais e estéticas da moda”. Daí que, na sua perspectiva, se imponha um “*lifting* teórico”. Diz o filósofo que “(...) é tempo de extrair as análises da moda da artilharia das classes sociais, da dialéctica da distinção e da pretensão das classes. Ao invés do imperialismo dos esquemas da luta simbólica entre as classes (...) na história da moda, foram os *valores* e as *significações culturais modernas* que, dignificando em especial o *Novo* e a expressão da *individualidade humana*, exerceram um papel preponderante (...)”. Gilles Lipovetsky, *O Império do Efémere – A moda e o seu destino nas sociedades modernas*, Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1989, pp. 17-18.

⁵⁹⁰ Georg Simmel, *The Sociology of Georg Simmel*, New York, The Free Press, 1950.

⁵⁹¹ Helena Santos e Paula Abreu, *art. cit.*, 2002, p. 248.

institucionalizado: a exposição de um cartaz com palavras de ordem contra a guerra no Iraque (“A GUERRA MATA”), no dia da inauguração oficial; as manifestações diárias no “Painel das Bocas” disponibilizado no foyer do 3º piso do Rivoli (ver ponto seguinte) – no qual iam sendo deixados testemunhos individuais, críticas, etc., à organização do Festival, à programação e mesmo às forças de autoridade e ao poder local; e os momentos de manifestação em sala, durante a exibição dos filmes.

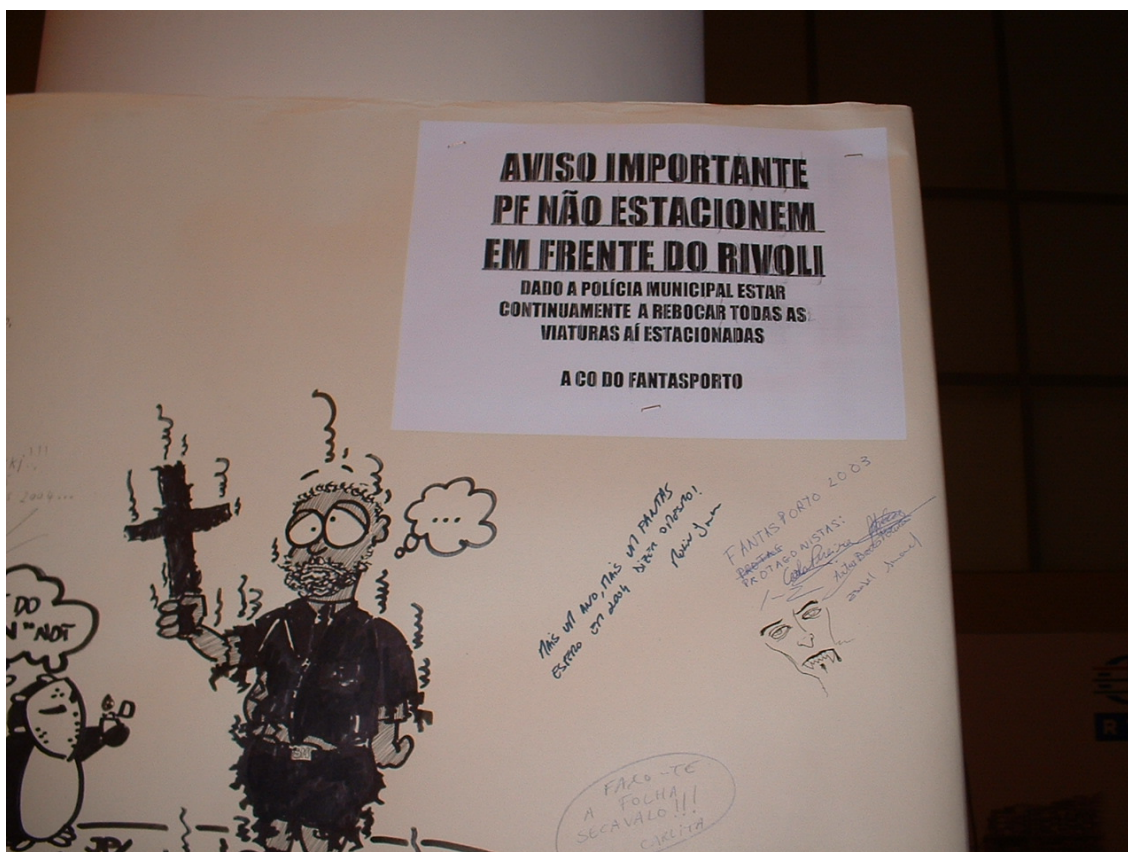


Uma vez mais, os testemunhos recolhidos fazem referência à maior margem de liberdade existente no Fantás no período do ANCA. Nessa altura, dizem, existia a possibilidade dos participantes do Festival intervirem mais activamente e darem azo à sua criatividade durante a permanência no certame, envolvendo o(s) público(s) enquanto o faziam. No Rivoli, as novas exigências em termos de regras de conduta teriam constringido este ímpeto interventor, regulamentando-o (limitando-o a espaços-tempo específicos, pré-determinados). Tomemos como exemplo as seguintes declarações:

“O ambiente fora da sala de cinema [...] era fantástico no Carlos Alberto e com a passagem, digamos assim, para o Rivoli, com a institucionalização do Festival e com tudo o que isso traz de bom e de mau, perdeu-se. Perdeu-se ao ponto de nós, hoje, quando surgem algumas tímidas tentativas de animar o espaço exterior, de mexer com as pessoas, brincar com as pessoas, as pessoas ficarem assim um bocadinho de pé atrás, não saberem como é que hão-de reagir. No Carlos Alberto, isso era o pão-nosso de todos os dias. Todos os dias aconteciam coisas mirabolantes nos corredores, todos os dias aconteciam coisas que, pronto, que aqui poderiam ser motivo para se chamar a polícia. Mas que no Carlos Alberto eram perfeitamente normais”.
[Núcleo-duro, Designer gráfico, 39 anos]

“Uma das coisas que tinha piada no Carlos Alberto era tu poderes andar pelas paredes a escrever com um marcador, que não havia problema nenhum. [...] Mas acho que o espaço, em si, devia ser muito mais aberto e muito mais livre. E deveria ser permitido – dentro de certos limites, porque o espaço assim o pede, não é, assim o exige – que houvesse mais intervenção por parte do público”.
[Núcleo-duro, Designer gráfico, 39 anos]

6.3. O Painele das Bocas e os “No Sell Out” – retrato etnográfico



As características particulares de um Festival como o Fantasporto – inserido numa cidade com uma oferta cultural algo limitada em termos cinematográficos, começando por basear a sua programação num nicho de mercado e criando uma legião de acérrimos seguidores – conferiram-lhe peculiaridades várias, que acabaram por,

sobremaneira, ser o suporte do seu processo evolutivo e da sua longevidade. Assim, desde logo a organização pretendeu manter estreita a relação com os aficionados, os espectadores de todos os anos que fazem peregrinação durante o certame, e procurou fomentar essa proximidade, dando azo ao diálogo e à participação. Com o Fantas nasceu quase de imediato o “Painel das Bocas”, espaço singular de expressão de opinião, crítica, humor, criatividade ou puro desvario, que não passa de uma tábua com papel-cenário colado. Ainda no ANCA e nos primeiros anos do certame, a organização criou este espaço de intervenção, e desde logo sentiu as repercussões dos “ditames” anónimos, em registo sarcástico e desafiador. Os próprios Mário Dorminsky e Beatriz Pacheco Pereira assumem que este espaço permitiu libertar uma corrente de crítica face ao Festival. Mas acabam por encará-lo com a utilidade de quem fica a conhecer ao minuto a reacção do público, acabado de sair da sala, funcionando o Painel como um instrumento de medição do impacto do Festival, do modo como o público – principalmente o público mais fidelizado – sente a qualidade do Festival e a evolução do mesmo⁵⁹².

O Painel nasceu com o intuito de ser um espaço de apelo à criatividade e acabou por alcançar uma importante função social e cultural dentro do próprio Fantas. Por ali se pautam os ritmos e as reacções à qualidade da programação do ano em causa, e podem ser lidos os desabafos e as adaptações criativas, mais ou menos elaboradas, aos temas que vão marcando o quotidiano da respectiva edição.

⁵⁹² “Este *feedback*, que esteve na origem da criação do Painel, permitiu à organização, evitar, emendar e corrigir falhas rapidamente. Sabia-se logo se o som da sala estava mau ou se a projecção deixava a desejar”. Vd. *Fantas Graffiti*, Porto, Cinema Novo, 1999.



Este espaço de intervenção evoluiu numa razão directamente proporcional à própria evolução do Festival e fez sucesso, chegando inclusivamente a dar azo à publicação (“oficial”, pela Cinema Novo) de um livro intitulado “Fantas Graffiti”, com vista a comemorar o 20º aniversário do certame. Nele se reuniu uma selecção das intervenções mais marcantes no Painel – do ponto de vista da organização – e uma nota introdutória acerca do historial do mesmo. Era então assumida a relevância que o Painel das Bocas detinha no Fantas, bem como a atenção prestada às mensagens dispostas no mesmo.

Conhecido que está o posicionamento oficial da Direcção do Festival face ao Painel das Bocas, um olhar crítico e mais distanciado permitirá concluir que a democratização inerente a este espaço, tão apregoada pelos órgãos dirigentes, não é tão democrática assim. Verifica-se, na realidade, uma certa elitização deste espaço de intervenção na medida em que é dominado por alguns grupos de participantes, situação que se evidenciou sobretudo com a passagem do certame para o Rivoli. Se no ANCA o Painel se encontrava no espaço do bar, no Rivoli este está localizado no *foyer*, no 3º piso do Teatro Municipal. A nova disposição, desde logo, inibe a participação dos espectadores ocasionais, que estão de passagem pela sala de espectáculos, e a dos menos familiarizados com o espaço (não o conhecendo) ou com o próprio Festival (auto-excluindo-se a uma exploração dos vários espaços do Rivoli), o que torna selectiva a leitura do Painel e, por conseguinte, a participação no mesmo. Por outro lado, a intensidade e o ritmo elevado de produção criativa de alguns personagens específicos fez com que fosse ainda mais difícil a participação generalizada, por se tratar de mais um elemento inibidor face aos que observam o elevadíssimo índice de participação de um reduzido número de indivíduos – situação que atesta uma certa segmentarização no acesso ao Painel. Mas acima de tudo (ainda que teoricamente), o Painel das Bocas é um espaço democrático de expressão de opiniões, em que cada participante pode, se o desejar, expressar os seus pontos de vista sobre os mais variados assuntos. Anualmente, a adesão a esta iniciativa é tal que se conseguem preencher vários painéis, substituídos no decurso do certame.



É neste cenário que surgem os *No Sell Out* (NSO), nome de código para um grupo de fãs acérrimos do Fantás, que encontraram no Painei um elo de união entre si que se foi adensando ao longo dos anos. Através do anglicanismo com que assinam, promovem a ideia de que o Fantás, tal como eles próprios, não deveria nunca “vender” a sua essência a interesses económicos ou empresariais superiores. Nas palavras de Nuno, membro fundador entrevistado durante a pesquisa de terreno, o nome dos NSO adveio da “irreverência própria da idade”, na altura da formação do grupo. Os NSO defendem um Festival de regresso às origens, isto é, dedicado integralmente ao cinema fantástico e com filmes “de qualidade”, proporcionando-lhes a possibilidade de assistirem a um estilo de cinema que está normalmente arredado do circuito comercial nacional.

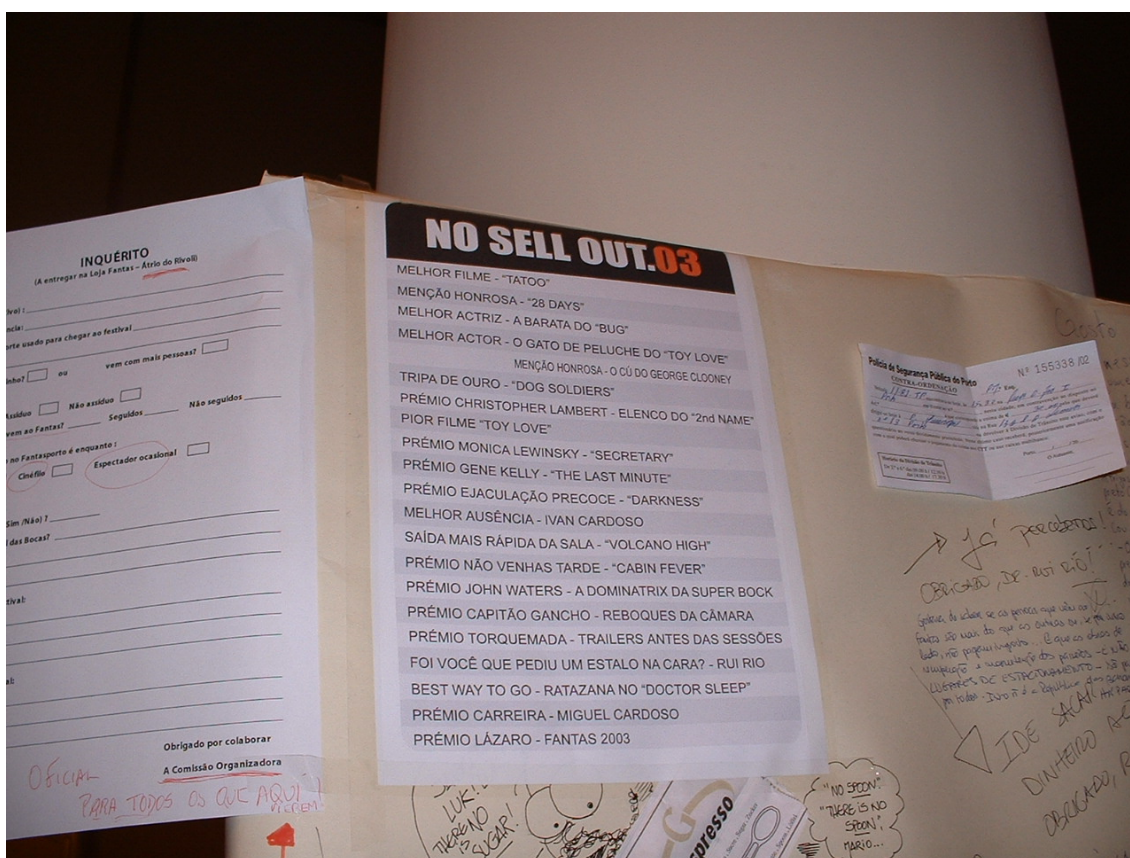
Na base deste grupo está, precisamente, o Painei das Bocas e os momentos “históricos” de participação neste espaço, no período em que o certame ainda decorria no ANCA. Desde logo, a oportunidade de crítica e de comentar com sarcasmo os momentos menos conseguidos da organização, foi canalizada para a criatividade de alguns. Entre estes, encontravam-se alguns (auto-intitulados) “Fantásfãs” que, unidos por laços de amizade e até de parentesco, desde logo se fizeram notar pela originalidade proporcionada às caricaturas que foram polvilhando o Painei. Aos poucos, o grupo de

amigos inicial foi recrutando novos participantes, indivíduos que consideravam partilhar dos mesmos ideais, aos quais foi concedida a possibilidade (e a honra) de assinarem sob a mesma designação – NSO. E, em 1994, nasceu oficialmente um grupo de “terroristas audiovisuais”, protagonistas de um movimento em contra-corrente face às directivas da organização. Se as intervenções dos vários membros já eram sobejamente conhecidas da direcção do Fantas, estavam agora patentes sob a mesma assinatura e pautavam-se por um actuação conjunta, que aproveitava todos os episódios menos conseguidos do Festival, na sua opinião, para transmitir uma visão cáustica e irónica do evento. A formação dos NSO acabou por surgir espontaneamente, sem regras, sem hierarquias e englobando, ano após ano, novos participantes.

Uma das especificidades deste grupo é que ele só existe, enquanto tal, no período em que decorre o Festival, sendo que durante o ano se mantêm, apenas, as relações de amizade que já existiam externamente ao Fantas. Raramente se falam ou encontram, não havendo no seu núcleo qualquer chefe ou diferenciação hierarquizante. A estrutura dos NSO, como os próprios referem, é “completamente anárquica”. Vão actuando em função das suas opiniões, vontade e criatividade, sem qualquer planeamento. Agem com dois propósitos fundamentais: criticar as situações com que não concordam no Festival e, principalmente, divertirem-se enquanto o fazem. O grupo cresceu em importância e passou a usufruir de uma forte exposição face aos participantes mais familiarizados com o evento, que começaram a (re)conhecer o seu trabalho e assinatura. A dada altura, os NSO decidiram produzir, eles próprios, t-shirts homónimas com que alguns elementos se equipam durante o certame⁵⁹³. Ao fazê-lo reforçam a marca distintiva que os faz serem (re)conhecidos pelos demais. Igualmente famosa ficou a atribuição de “prémios anuais”, uma vez mais fruto da sua criatividade e sentido de humor. Para além de elegerem o “melhor filme” de cada edição do Fantas, vão brincando com os principais momentos que marcaram o respectivo ano de Festival (exercício só ao alcance de quem assiste a um número considerável de sessões). Entre os prémios que atribuem anualmente, alguns deles são fixos: o prémio “Tripa d’Ouro”, que distingue o filme mais violento e mais politicamente incorrecto do ano; o prémio “Best Way to Go”, que destaca a melhor morte vista entre todos os filmes exibidos; o prémio “Christopher Lambert”, à pior interpretação; o prémio de “Pior Filme” e o prémio da “Mais Rápida Saída da Sala” – todos eles exemplos do recurso ao sarcasmo como

⁵⁹³ Nota do diário de campo; “João Dorminsky, no seu primeiro dia, surgiu com uma *t-shirt* lisa dos No Sell Out”.

principal instrumento deste grupo. Outros prémios, ainda, variam em função do sucedido durante o período do Festival.



O intensificar das actividades dos NSO e o reconhecimento da pertinência das suas intervenções, acabou por levar a Direcção do Fantasporto a assumir a utilidade das mesmas e a integrá-las, como um contributo para a melhoria da qualidade do Festival. A dupla Dorminsky e Pacheco Pereira, frequentemente visada pelas caricaturas no Painei das Bocas, reagem com humor às criações da NSO. E é assim que se começa a perceber uma espécie de “efeito perverso” na forma como tem evoluído a actuação dos NSO: a projecção e aceitação deste grupo no “campo social e cultural” do Festival é de tal modo significativa, que tem vindo a relativizar-se, e muito, o seu papel de contra-corrente. Os No Sell Out são cada vez mais encarados como uma presença obrigatória no Fantasporto, quer pelo público, que os reconhece e aprecia a sua presença e acção, quer pela entidade organizativa, que inteligentemente se apropriou deste grupo, utilizando o seu carisma e influência em proveito próprio.

Os NSO foram “adoptados” pela organização do Fantas, estabelecendo laços afectivos e de proximidade com os seus representantes. O reconhecimento prestado

pelos organizadores do Festival e o convívio de anos de evento, conduziram a uma relação de cumplicidade, que conferiu um novo estatuto aos membros deste grupo. Não só, como se confirmou nas deambulações etnográficas na edição de 2003 do Fantas, os NSO são uma presença comum nas mesas de café e nos jantares da Direcção, como os NSO acolheram, por lhe supostamente reconhecerem potencialidades ao nível do desenho, o filho de Mário Dorminsky e Beatriz Pacheco Pereira – ele próprio, agora, um NSO. As relações estreitas entre estas duas esferas, originalmente, antagónicas, comprovam-se ainda na atribuição da exploração da banca de *merchandising* do Fantasporto – que vende filmes, material oficial do Fantas e *streetwear* – a um dos membros fundadores da NSO. E, num dos anos de Festival, a organização chegou mesmo a propor aos membros da NSO a organização de uma semana de programação do Fantasporto, para patentear no período do pré-Fantas. Projecto que acabou por não avançar unicamente por falta de patrocínios.

A proximidade está também patente no discurso dos membros NSO entrevistados. É possível vislumbrar a cumplicidade através dos discursos de Nuno⁵⁹⁴ e Rui Semblano⁵⁹⁵, elementos que falam de Dorminsky e Pacheco Pereira com cumplicidade e afecto. Se esta é verdade que esta aproximação não encerrou a participação cáustica no Painel das Bocas, também o é que reformulou a postura dos NSO. A sua afirmação no “campo Fantasporto” enquanto grupo “terrorista audiovisual” foi redireccionada para uma intervenção mais mediatizada, que evoluiu do anonimato para o centro da atenção de espectadores e jornalistas⁵⁹⁶. Por outro lado, a aquisição deste estatuto de proximidade face ao núcleo nevrálgico do Fantas, acabou por transformar os discursos dos membros da NSO em construções em muito similares às dos elementos da Direcção: se por um lado revelam o seu desagrado pelo rumo tomado pela programação do Festival, por outro, vão exaltando o seu papel na cultura nacional, a forma como o Fantas descobriu e promoveu aclamados realizadores e actores de

⁵⁹⁴ A este respeito atente-se nas palavras de Nuno na sua entrevista: “Aliás, isso já tinha sido dito publicamente. Isso foi dito publicamente e até pela Beatriz, mesmo. Que ajudávamos a manter o... a mística, a tal mística do Carlos Alberto ainda.” Pode-se atentar nas seguintes palavras: “Eles sabem a nossa opinião, não estou a ser desagradável para com ninguém. Nós somos amigos do Mário Dorminsky e da Beatriz...”

⁵⁹⁵ A título de exemplo, Rui Semblano, na sua entrevista mostra a sua proximidade de relacionamento com Mário Dorminsky: “... nessas alturas, eu, pronto, como Fantasfã, sinto-me traído! Eu digo isso abertamente ao Mário. O Mário fala-me nas... pronto, nas condicionantes do Festival já não ser aquilo que era...”

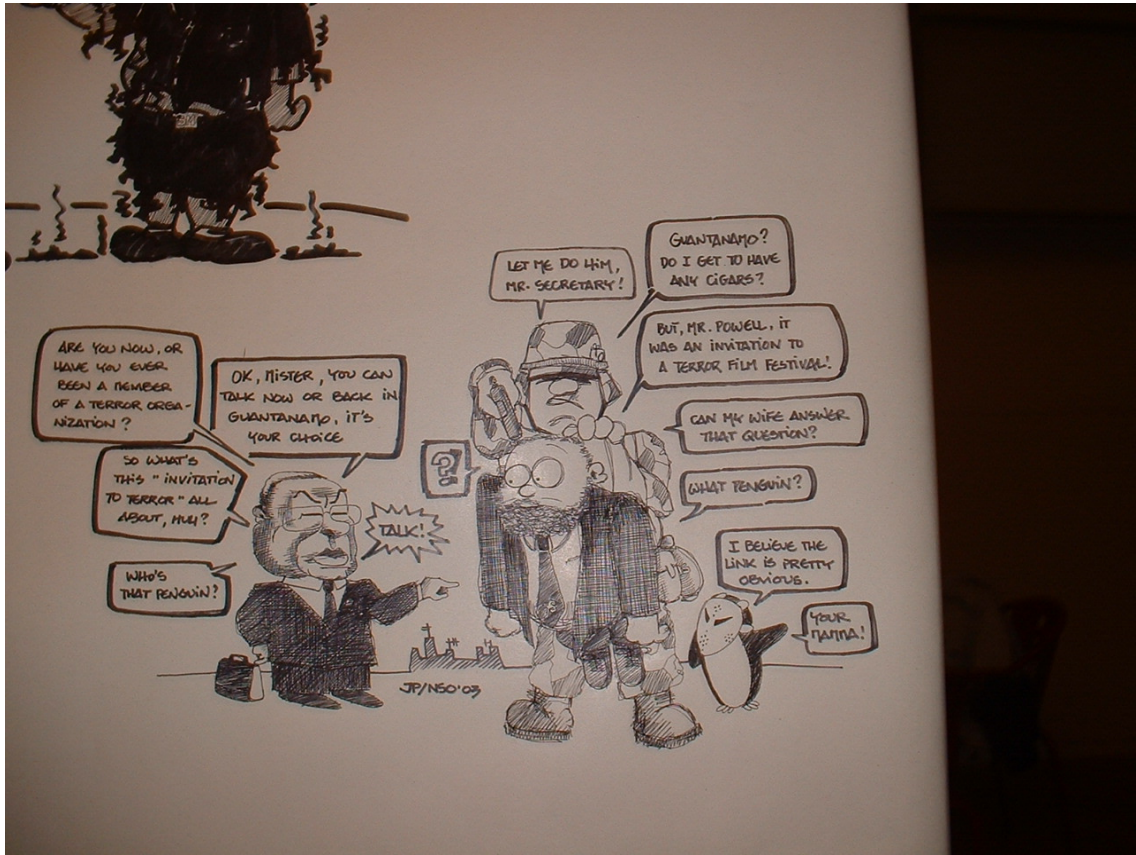
⁵⁹⁶ Registo factual retirado do diário de campo: “Rui Semblano suscita a atenção dos elementos da comunicação social que aqui estão diariamente, devido à sua mais recente intervenção no Painel das Bocas. (...) percebe-se que fica agradado com a atenção que lhe é concedida.”

cinema, a projecção internacional que adquiriu, entre outro tipo de conquistas (que fazem habitualmente parte do discurso oficial).

Ao serem sondados sobre a possibilidade da NSO ter restringido a sua função crítica devido à intensificação dos laços com a organização (com todas as regalias inerentes em termos de estatuto interno), a negação é generalizada. Em alternativa, assumem alter-egos nas suas intervenções – como o Jason Penguin⁵⁹⁷ – que funcionam como bodes expiatórios para as críticas perpetradas. “Nós falamos e eu critico o que tenho a criticar do Festival, com o Mário e com a Beatriz, mas o boneco é sempre muito mais violento, muito mais agressivo do que eu! E eles sabem perfeitamente disso! E sabem perfeitamente que eu não controlo o boneco!”, diz Rui. E as críticas, revelam-no, estão circunscritas ao Painel, mantendo-se a relação de proximidade pouco permeável a reparos.

O resultado final, apelidam-no de uma relação amor-ódio, pois se por um lado não deixa de haver um simpático esgar de corrosão nas intervenções feitas sob a forma de caricatura, por outro, a relação com Mário Dorminsky e Beatriz Pacheco Pereira é mantida na cordialidade e na amizade, pois é fundamental que haja respeito, consideram os NSO e bom humor para que se mantenha este saudável relacionamento.

⁵⁹⁷ O pinguim de Rui Semblano utiliza a máscara de guarda-redes de hóquei em gelo que Jason, *serial killer* da saga “Sexta-Feira 13”, utilizava nas suas carnificinas.



A intervenção de um grupo como os NSO tem uma *dupla função de eficácia* num evento como o Fantasporto: por um lado, desperta no público a consciência de que ao Festival cabe manter um garante de qualidade e esforçar-se para não descartar por completo a sua identidade inicial (contribui para a manutenção da “mística” do Festival, como evento “raro” e “único”); por outro, através da dinamização do Painel das Bocas, possibilita à organização a auscultação rápida da opinião do público, bem como a reprodução dos rituais associados ao Festival (e conseqüente divulgação pelos media). Os NSO não podem ser reduzidos a um mero “grupo de pressão”, como poderia parecer à primeira vista (e como por vezes é divulgado pelos meios de comunicação social). Pelo contrário, são uma organização complexa, circunscrita ao espaço-tempo do Fantasporto mas que o transcende (através da repercussão nos meios de comunicação social ou da publicação dos seus desenhos em livro), que domina uma forma de arte “intermédia” e tipicamente “urbana” (o graffiti, embora limitado ao espaço de um pequeno painel), dotada de uma carga considerável de poder simbólico no domínio do Fantasporto e que recorre a esse poder para poder usufruir de uma experiência singular do Festival.

7. O Fantas e as redes sociais

Na sua qualidade de momento de fruição cultural, mas também de lazer, recreio e convívio, o Fantas suscita modos específicos de socialização e de integração sociocultural dos agentes sociais que participam no certame. O Festival constitui um contexto de co-presença⁵⁹⁸, na medida em que promove (e deriva de) reagrupamentos sociais muito próprios – agentes culturais, meios de comunicação social e públicos de cinema – delimitados no espaço e no tempo, que concorrem para a configuração de modalidades de interacção específicas.

A convivialidade, forma de interacção social com um significado próprio, é o que resulta da multiplicidade de pessoas presentes, em simultâneo, num mesmo espaço. E uma das características mais marcantes do Fantasporto é, sem dúvida, a sua importância enquanto espaço de encontro e de convivialidade⁵⁹⁹. No Fantas, reúnem-se

⁵⁹⁸ Para aprofundar o conceito de “contexto de co-presença” Vd. Anthony Giddens, *op. cit.*, 1989.

⁵⁹⁹ Segundo Georg Simmel, a convivialidade é o que se encontra num cenário de sociabilidades algo híbrido, que se define por nele não se detectar nem demasiada proximidade entre os indivíduos, nem demasiado formalismo. Vd. Georg Simmel, “The Sociology of Sociability” in David Frisby e Mike Featherstone (eds.), *Simmel on Culture*, Londres, Sage Publications, 1997 (1949-1950), p. 176.

as condições necessárias para que ocorra um fenómeno similar ao que Emmanuel Ethis observou no Festival de cinema de Cannes, onde “(...) a maioria dos espectadores sabe que vai encontrar espectadores «como eles» e que o cinema lhes fornecerá um pretexto para discussões, para entrar em contacto com os outros⁶⁰⁰.” A importância que a discussão em torno do Festival e dos seus filmes assume para os participantes do Fantasporto está patente, por exemplo, na declaração do entrevistado do *núcleo-duro*, que reproduzimos em seguida:

“Parte do prazer do Festival, parte do prazer do Festival, para além de tu própria ires ver cinema, passa muito pelo... pela troca de... pela troca de ideias, pelo partilhar de impressões que tiveste do filme, com as pessoas que conheces, não é? E com as quais já te habituaste, também, a discutir aquilo que vais ver no Fantas, os filmes que vais ver no Fantas. É uma parte muito importante. É uma parte muito importante. (...) E ali as pessoas podem falar de tudo, como é evidente. Mas a probabilidade maior é que falem de cinema e que falem do que viram. É uma parte importantíssima”.

[Núcleo-duro, Professor universitário, 26 anos]

Apesar de se tratar de um acontecimento (institucional, público e efémero) que tem como “dimensão importante da sua natureza” a “multiplicação dos encontros informais entre pessoas que não se conhecem” – o que proporciona o “ambiente de festa” e a emergência do chamado “visitante colectivo”⁶⁰¹ – o Fantas apresenta também uma importante vertente de familiaridade, reveladora de laços conviviais que, muitas vezes, nasceram e/ ou se fortaleceram com a participação naquele evento. Laços que se celebram anualmente, com a mesma circularidade (e ritualidade) com que se celebra o Festival. O convívio no Fantas é algo transversal aos diferentes perfis de público, sejam eles *novatos*, *flutuantes*, *aspirantes*, *habituais* ou do *núcleo-duro*. O que varia é a natureza dos laços sociais estabelecidos: no caso dos participantes mais esporádicos, o convívio está sobretudo assente em redes de amizades exteriores ao “universo” do Fantasporto (o/a namorado/a ou os amigos que são presença habitual neste e noutros programas de “saída”⁶⁰²), enquanto que nos participantes mais fidelizados, a estas redes

⁶⁰⁰ Emmanuel Ethis, *op. cit.*, 2001, p. 160.

⁶⁰¹ Na Expo '98, em Lisboa, um grupo de investigadores-sociólogos verificou que o fenómeno de concentração de pessoas promovia a densificação das relações sociais, resultando num conjunto de micro-fenómenos muito interessantes e abrangentes., Maria de Lourdes Lima dos Santos e António Firmino da Costa (Coord.), *et. al.*, *op. cit.*, 1999, p. 176.

⁶⁰² A centralidade dos amigos, é um fenómeno que se encontra geralmente associado a amostras populacionais jovens e sem grandes compromissos do ponto de vista familiar – mais disponíveis, portanto. Vd. Claire Bidart, *L'Amitié. Un Lien Social*, Paris, Éditions La Découverte, 1997, em particular 183-189.

externas crescem as amizades que foram despontando com o Fantasporto e que se (re)afirmam em cada edição.

De resto, na edição do Fantasporto em análise, os espectadores entrevistados, para além de afirmarem conviver com outros participantes que também seriam presença mais ou menos habitual na sua rede de sociabilidades quotidiana, partilham de outra singularidade – o facto de se cruzarem com pessoas “conhecidas”, desde colegas a ex-colegas da escola ou do emprego, “amigos de amigos” ou rostos familiares daquele ou de outros eventos culturais, ou ainda espaços de lazer da cidade. Para justificar este fenómeno recorrente avançam com explicações como a pequena dimensão da cidade do Porto e da sua vida cultural (que faria com que os seus habitantes estivessem limitados a escolher entre uma escassa oferta cultural), o círculo restrito de consumidores culturais portuenses (“são sempre as mesmas pessoas”), ou a tendência para haver um conjunto de pessoas que, ainda que arredadas da restante *movida* cultural portuense, são presença constante no Fantas. Atentemos no comentário de um dos entrevistados *flutuantes*, jornalista cultural de profissão:

Encontro muitas pessoas, que andaram comigo na escola, há muitos anos. Algumas pessoas que andaram comigo na universidade. Muitos colegas, pronto, de profissão. Pronto... É um bocado isso, acho eu. E pessoas com quem eu me cruzo noutros, noutros... Não é noutros contextos, pronto, mas noutros espectáculos, percebes? Noutros eventos culturais. Pronto, é um bocado isso. Mas também há muita gente que não encontro em mais lado nenhum. Há muitas pessoas que eu só encontro no Fantas e que encontro todos os anos no Fantas, mas que não encontro no teatro, não encontro em coisas de dança contemporânea, não encontro mesmo noutros festivais de cinema. Pronto. Acho que isso tem... É um bocado específico. Há um público muito específico do Fantas. E que acho que passa ao lado da restante agenda cultural. Mas que regularmente, pronto, anualmente, não deixa passar o Fantas."

[Flutuante, Jornalista, 26 anos]

No estudo que investigou os “impactos culturais” da Expo ’98 de Lisboa, constatou-se que o momento de “espera”, normalmente desvalorizado e pensado como o vazio que antecede o acontecimento propriamente dito, pode, na verdade, ter efeitos curiosos. Por exemplo, é enquanto se “espera” que se verifica a “legitimação da presença no evento”, isto é, que se confirma (perante si e perante os outros) o ter estado naquele evento, juntamente com tantos outros. É também esse o momento preferencial para que, face a “agregação” dos visitantes, se conheçam novas pessoas e se reencontrem amigos e “conhecidos”⁶⁰³. Esses episódios de reencontro também se observaram no Fantasporto, durante a pesquisa etnográfica, e a sua existência foi

⁶⁰³ Maria de Lourdes Lima dos Santos e António Firmino da Costa (Coord.), *et. al., op. cit.*, 1999, p. 180.

corroborada nas conversas estabelecidas com os participantes. Aliás, percebeu-se que entre os “conhecidos” que são presença assídua no Festival, mesmo que não exista uma relação efectiva, formalizada, desenvolvem-se curiosos sinais de reconhecimento, numa espécie de assentimento e de validação da pertença àquele grupo. Situação que pode ser ilustrada pelo seguinte testemunho:

“Há uma quantidade de pessoas que vêm a este tipo de acontecimentos. Com um determinado interesse cultural. Coisas que não são... tão telenovela, tão revista Maria, tão Caras. E vêm ver estas coisas! E, portanto, encontram-se aqui. Não é que tenha uma relação especial com essas pessoas, mas... encontram-se! Não é? E as pessoas, mesmo sem saberem os nomes... mesmo sem saberem os nomes uns dos outros, fazem assim com a cabeça, eu digo “Olá”, por vezes, “Então, por aqui?”. Não faço a mínima ideia de como é que eles se chamam, eles não fazem a mínima ideia de como é que eu me chamo, o que é que eu faço, o que é que eles fazem... Mas... conhecem-se!

[Habitual, Engenheiro Electrotécnico, 28 anos]

À medida que aumenta a fidelização da participação no Fantas, aumenta também a probabilidade de se encontrarem relatos que confirmam a criação de laços de sociabilidade entre espectadores do evento, entre estes e elementos da organização ou mesmo, no caso do *núcleo-duro*, entre os participantes e a direcção do certame. O Fantasporto pode ser um local de “passagem”, quando é integrado noutras saídas culturais, mas também pode funcionar como pretexto para o nascimento de novas amizades ou ainda para o fortalecimento de laços preexistentes:

“Como é evidente, fui conhecendo muitas pessoas ao longo dos anos, no Fantas. Algumas pessoas já tinham um contacto comigo fora do Fantas, não é? Fui... Fui desenvolvendo... Tinha uma relação de amizade, uma ligação que não se esgotava no limite estrito de duração de uma edição do Fantas. Mas que, por exemplo, por vicissitudes, já não me encontro tanto com essas pessoas, não é? Eu já não passo tanto tempo com essas pessoas como passava há uns anos atrás. No entanto, eu sei que, no Fantas, vou encontrá-las. E vamos, de certa forma... Também, um bocadinho, com base num conjunto de experiências passadas que tivemos – muitas ligadas ao Fantas, também – mas vamos reatar essa ligação, não é? Como é evidente. É algo que é tacitamente aceite. Quer por mim, quer por essas pessoas.”

[Núcleo-duro, Professor universitário, 26 anos]

O iniciar de conversações durante o evento é facilitado pela excepcionalidade do mesmo, que coloca os participantes/espectadores perante situações que escapam à normalidade do quotidiano e que, nessa medida, ajudam a quebrar a barreira da formalidade e das regras de conduta, e abrem caminho para a partilha empática de ideias e emoções:

É como eu, também sou um desportista, tanto como praticante, como adepto de futebol e é uma coisa que é giríssimo: por exemplo, há muita gente que diz mal do futebol – só aqui um parêntesis por causa do futebol – eu vou-lhe dizer essa coisa: por exemplo, quando há, quando há um golo – actualmente não, porque os lugares são marcados, são sempre as mesmas pessoas que calham ao nosso lado – mas, por exemplo, quando há um golo, quando está uma pessoa que eu não conheço de lado nenhum, há pessoas que se abraçam! E não conhece a pessoa de lado nenhum! E abraçam-se e saltam... Pronto. Quer dizer, há qualquer coisa que transcende! E no cinema é a mesma coisa: se calhar há pessoas, por exemplo, quando vêem o *Carrie* na última cena – já vi esse filme para aí 3 vezes – na última cena há uma mão que sai da campã. Eu sei que vai acontecer aquela cena, e continuo a assustar-me. E o parceiro que está ao meu lado também se assusta e depois ri-se. É, aquele escape, não é? Pronto, e a pessoa, só por aquela... por aquela... por esse fenómeno, a pessoa cria uma certa empatia com a pessoa que está ao lado, mas não conheço a pessoa de lado nenhum. E é nas alturas em que a seguir falo com a pessoa: “Olhe, a gente até se assustou!””.

[*Núcleo-duro*, Gerente Comercial, 50 anos]

A participação no Fantasporto, quando mais intensa é, mais eficazmente possibilita que os indivíduos se esqueçam de determinados problemas e preocupações quotidianas. Enquanto expressão da esfera cultural, mas também do lazer, o Fantasporto distingue-se do mundo “normal”, do quotidiano. E, através de algumas das obras que exhibe, possibilita um processo complexo de “deslocamento da agressividade e conflitualidade” em tensão permanente no mundo exterior, para um plano em que as tensões são integradas, em grupo, de forma não violenta. Este movimento produz condições favoráveis à interacção social, assente na procura incessante de emoções.

Para Paul Dimaggio, é bastante evidente a existência de uma forte interrelação entre a construção do gosto cultural e o fenómeno de interacção social. Na sua opinião, a estruturação dos “sistemas de classificação artísticos” é inseparável da existência de redes de sociabilidade, que funcionam como contextos privilegiados para a circulação de informação a que os actores recorrem, quer no processo de construção social do gosto, quer nas estratégias de reposicionamento social. O acto de consumir um bem cultural, ao pôr em jogo um conjunto de disposições, classificações e categorias, e ao implicar escolhas, deve ser visto como um momento privilegiado de troca interaccional⁶⁰⁴. Ou seja, os interesses culturais, os “gostos” e “preferências”, são *temas de conversa* que permitem, aos actores sociais em contacto uns com os outros, decidirem de quem se sentem mais “próximos”, com quem desejam aprofundar conhecimento e, eventualmente, quem irão integrar nas suas redes de sociabilidade.

Ao participarem num evento com uma forte densidade social, como o Fantás, os espectadores são conduzidos a, num processo de interacção com os seus co-

⁶⁰⁴ Paul DiMaggio, *art. cit.*, 1987, pp. 442-443.

participantes, elaborarem uma noção conjunta, partilhada, do evento – a definirem-no – e a situarem-se no mesmo (definindo o seu “lugar” naquele acontecimento socialmente partilhado através do modo como o consomem). Mas, não obstante as diferenças entre os actores sociais, existe a noção comum de que se partilha uma *linguagem identitária* (o cinema) e uma *prática identitária* (a ida a um Festival do género), o que cria um *sentimento generalizado de pertença* e proporciona momentos de sociabilidade intensa⁶⁰⁵.

7.1. Auto e hetero representação dos públicos do Fantas: critérios de consagração

O Fantasporto tem vindo a assumir-se, ao longo dos anos, como um fenómeno de culto. O crescimento do certame tem ocorrido a diferentes níveis, evoluindo no duplo sentido da fidelização dos públicos mais antigos e do alargamento em novas direcções. Os caminhos que seguiu, tanto ao nível programático como da própria exposição mediática, buscavam já a expansão que foi, efectivamente, alcançada.

Nessa medida, pareceu-nos pertinente compreender o modo como os espectadores menos familiarizados com o Fantasporto entendem o posicionamento dos públicos mais familiarizados com o Festival de cinema, face ao campo cultural mais vasto. Assim como detectar os critérios de consagração aliados à participação activa no Festival e determinar quais as características que, quer os participantes esporádicos, quer os participantes “militantes”, consideram ser auto e hetero-distintivas.

A análise às entrevistas de participantes *novatos* e *flutuantes*, permitiu concluir que a quase totalidade destes indivíduos percepção o público do Fantas como um público cinéfilo, de gostos bem definidos, que busca um cinema que seja uma alternativa, em qualidade e em raridade, ao exibido no circuito tradicional. Para além de considerarem que uma significativa parte do público tem um conhecimento cinéfilo apurado e que procura um segmento do cinema considerado “alternativo” ou “independente”, referem ainda que o evento é maioritariamente frequentado por indivíduos com elevados níveis de escolaridade e com um “nível intelectual acima da média”. Mencionam também, como factor valorativo, que a forma como a própria recepção do filme acontece junto dos espectadores assume contornos especiais, alegando que há nos auditórios do Rivoli um “ambiente diferente” daquele que é vivido

⁶⁰⁵ Sobre as questões da cultura e identidade, partilhadas num contexto específico, Vd. António Firmino da Costa, *op. cit.*, 1999.

nas salas de cinema comuns, incluídas no circuito comercial. A extrema valorização do “ambiente” por parte de públicos de cinema pouco familiarizados com a lógica de Festival é facilmente justificável, na medida em que estes se encontram a vivenciar uma experiência que já não é apenas a da tradicional ida ao cinema, mas antes de participação num evento que celebra o cinema, com todas as implicações e dinâmicas inerentes a este tipo de certame.

“Acho que, em termos de faixas etárias, é o mais heterogéneo possível: tanto jovens, como gente já mais velha. (...) Em termos de níveis de escolaridade, um bocadinho mais elevados. (...) Acabo por ver as mesmas pessoas, no Fantas, que vejo, muitas vezes, no Teatro de S. João. Acho que é um público que está habituado a um cinema fora dos circuitos comerciais.”
[Flutuante, Estudante Universitário, 23 anos]

Apesar de considerarem o Fantasporto um evento muito concorrido por indivíduos de alguma forma ligados ao mundo das artes (alunos, mas também executantes), acabam, de uma maneira em geral, por concordar que o Festival apela a uma considerável fatia de público heterogéneo, que não deixa transparecer ao olhar um motivo para sua presença no certame que não o do simples visionamento da película em exibição.

A única excepção, de entre todos os entrevistados inseridos nestes dois perfis, surge na figura de um espectador *flutuante*, presença intermitente no Festival mas profundo conhecedor dos espectadores do Fantas, como resultado de anos de pesquisa na qualidade de jornalista cultural. A sua opinião acerca dos públicos do evento é mais distanciada e crítica, fruto da sua dupla posição de espectador do Fantas/ crítico cultural (ou “novo intermediário cultural”, como já referimos anteriormente). Nessa qualidade, pinta-nos o retrato de um Festival que, embora reúna um público muito heterogéneo, não é capaz de atingir os quadrantes mais eruditos. Na sua opinião, aquele público que é mais exigente em termos culturais, sempre que pretende deslocar-se ao Festival, selecciona cuidadosamente o que poderá ser interessante ver. Assim, é possível, do seu ponto de vista, dividir os espectadores do Fantas em três grupos, numa tipologia que vai do “militante do cinema fantástico” ao “indivíduo consumidor de cinema”, passando pelos que têm “ávidos consumos culturais” e que incluem o Fantasporto na sua preenchida agenda, a par de eventos como exposições ou festivais de teatro. Contudo, sublinha, o Festival tem um inequívoco poder de atracção e, se é verdade que o militante do Fantas não se insere nos cânones do apreciador de “cinema de autor”, também o é que não figura no segmento do consumidor do cinema dito comercial. É,

isso sim, um público verdadeiramente alternativo e com uma inaudita propensão para o fantástico.

“(...) isso é uma coisa, que também me intriga um bocado. (...) são pessoas, que têm uma apetência especial pelo cinema fantástico. Os militantes são um bocado esses. (...) há muitos jovens, que eu, à partida, não identificaria como sendo pessoas que sejam muito adeptas de cinema de autor, mas que também não vêem cinema, se calhar, exclusivamente comercial. Aquele mais vulgar, pronto. Acho que são pessoas que gostam de cinema alternativo, sem que alternativo equivalha a cinema de autor, pronto. Mas eu acho que não sei muito bem quem elas são. Não sei, não sei. Acho que são cinéfilos, mas cinéfilos assim um bocado específicos. Não... pronto. Porque, lá está, como eu te disse, não são as mesmas pessoas que eu vejo nos outros festivais de cinema, muitas delas não são. Portanto, acho que há assim qualquer coisa um ADN, assim, um bocado específico.”
[Flutuante, Jornalista, 26 anos]

A análise aos *aspirantes* vem acrescentar algo à tendência manifestada nos discursos anteriores. Apesar de continuarem a afirmar que o Fantas é um evento frequentado por um público cinéfilo, estes indivíduos inserem-se já, a eles próprios, nesse grupo de indivíduos com gostos cinematográficos alternativos – distinção que visa, acima de tudo, a sua própria inserção no “grupo”. Concordam, de uma maneira geral, que o público ganhou contornos mais generalistas com o crescimento do Festival e que, para muitos, a ida ao Fantasporto passou a ser uma questão de estatuto (hoje em dia o Fantas está *in*). Ainda assim, destringam sem dificuldades dois segmentos do público: um, mais jovem, de gostos alternativos no que diz respeito aos seus consumos culturais, mas que já não é o grupo dos aficionados do cinema fantástico; e um público menos jovem, de capital social e cultural mais elevado, que tem consumos de alta cultura e onde, paralelamente, se encontram os fãs da temática fantástica. Consideram, de uma maneira geral, que existe uma “elite” a frequentar o certame, mas chamam a atenção para o facto de o Rivoli fazer à partida uma triagem dos públicos, pelo tipo de eventos que costuma incluir na sua programação.

Quando o enfoque recai sobre os discursos dos *habituais*, muito rapidamente se descortina um pendor distintivo nas suas palavras. O público *habitual*, tal como os *aspirantes*, associa os frequentadores assíduos do Fantas com espectadores que buscam consumos culturais que sirvam de alternativa à oferta comercial em exibição nas salas de cinema. O “consumo” do Fantas encontra-se, também para estes indivíduos, ligado à posse de um capital cultural acima da média, de um gosto cinéfilo bem definido e de uma preocupação com o produto final. Obviamente, e porque são frequentadores do Festival de longa data, incluem-se neste perfil de público.

É igualmente curioso observar que os *habituais* prolongam o discurso dos *aspirantes* no que concerne ao elitismo associado ao espaço Rivoli e à forma como este terá seduzido um diferente tipo de espectadores, que não participava no Fantas quando o espectáculo decorria no ANCA. O público *habitual*, por estar presente no Fantas já desde o período do Auditório Nacional Carlos Alberto, discursa com autoridade sobre as mudanças no Festival e a conseqüente evolução dos públicos. Estes espectadores faziam parte do Fantas quando o Festival, mantendo inalterada a sua “essência”, estava, nas suas palavras, destinado a um grupo de “privilegiados”. Logo, viveram na pele a progressiva heterogeneização dos públicos, como resultado da expansão do Festival: e é por isso que hoje afirmam que o Rivoli é frequentado por “toda a gente”, como se de um cinema “normal” se tratasse. Outro factor altamente distintivo é a forma como se referem ao Fantasporto enquanto espaço-tempo que fomenta amizades. Para estes entrevistados, as duas a três semanas anuais de Festival é o momento para reencontrar velhos e novos amigos. Afirmam com orgulho reconhecer todos os *habitués* do Festival e manter uma rede de relacionamentos que lhes confere um elevado capital simbólico no campo social e cultural do Fantasporto.

“Em termos de apreciadores de cinema, se calhar, perdeu-se um bocado. Estás a perceber? Porque, como era uma coisa mais restrita, as pessoas iam só à procura daquilo que queriam ver, estás a perceber? Hoje em dia está na moda ir ao Fantasporto, independentemente do filme que passe.”

[Núcleo-Duro, Vendedor, 33 anos]

O que se observou para os *habituais* assume um *continuum* na análise dos indivíduos que formam o *núcleo-duro* dos espectadores do Festival. Todos eles, sem excepção, afirmam ter havido uma progressiva heterogeneização dos públicos do Fantasporto – apesar de acrescentarem que esta tendência não ocorreu exclusivamente com a passagem para o Rivoli, uma vez que já se verificava nas últimas edições do ANCA. Por exemplo, um dos entrevistados refere, em tom pejorativo, recordar-se de ouvir suspirar por Brad Pitt na estreia do filme *Seven* de David Fincher, ainda o Festival estava no ANCA. Antagonizam opiniões acerca de “estar na moda” ir ao Fantas ou “já ter estado na moda”. Alguns acham que o Fantas passou a ser “normal” para a maior parte do público, banal e de fácil acesso, pelo que perdeu a sua natureza distintiva.

Enquanto grupo, o *núcleo-duro* não deixa, no entanto, de revelar traços comportamentais que o distingue e consagra no topo da hierarquia simbólica e cultural do Fantasporto. É o caso do posicionamento deliberadamente distanciado face aos

espectadores menos experimentados (que designam, por exemplo, de “cristãos novos”). Ou o à-vontade com que lidam com membros da organização e da direcção do Fantasporto e que permite constatar que privam normalmente com eles, o que os distingue dos demais. Bem como, finalmente, o facto de garantirem que no período do Festival contornam as rotinas quotidianas para poderem assistir ao máximo de sessões possíveis, de forma intensiva, sem que tenham de se preocupar com questões “de somenos importância” como, por exemplo ir trabalhar.

8. Práticas de visionamento e a constituição da experiência fílmica:

A cientista social Lakshmi Srinivas⁶⁰⁶ é autora de uma interessante abordagem etnográfica do acto de consumo de cinema em Bangalore, no Sul da Índia, explorando questões como as modalidades de recepção e a cultura cinematográfica do povo indiano, e fazendo o paralelo – recorrendo a um esquema comparativo – com o modelo tradicional de fruição de cinema nos países ocidentais. Partindo do pressuposto de que existem inúmeros obstáculos à observação etnográfica dos contextos de recepção cinemática do(s) público(s) ocidentais, a autora investiu nos espectadores indianos, por considerar que as práticas de consumo das produções de “Bollywood”⁶⁰⁷ revestiam-se de uma singularidade estratégica e poderiam, desse modo, permitir revelar o que até então tinha sido encarado como a “caixa negra” da recepção.

Efectivamente, o(s) público(s) que frequentam as salas de cinema nas sociedades ocidentais são, por norma, tranquilos, recatados e altamente disciplinados na forma como assistem aos filmes. Exceptuando casos pontuais, os espectadores desenvolveram o hábito de assistir aos filmes em silêncio e esperam igual comportamento – de “silêncio atento” – dos seus companheiros de sala. Raramente se ouve falar alto e são muito esporádicas as situações de espectadores que se envolvem num estilo de recepção claramente interactivo ou espontâneo. Em contraposição, os espectadores indianos apropriam-se dos filmes e das salas de cinema de uma forma tão vibrante e espectacular que torna possível a análise do cinema a partir de uma “fenomenologia do público”. O

⁶⁰⁶ Lakshmi Srinivas, *art. cit.*, 2002, pp. 155-173.

⁶⁰⁷ A Índia é, juntamente com os E.U.A. e [Hong Kong](#), um dos principais pólos de produção cinematográfica mundial. A indústria de cinema indiano é particularmente prolífera, mais do que a indústria americana. Sendo a Índia um país onde se falam várias línguas, a paixão pelo cinema é tal que as línguas mais comuns têm a sua própria indústria cinematográfica: [Urdu/Hindi](#), [Bengali](#), [Tamil](#), [Telugu](#), [Malayalam](#), [Kannada](#). A produção cinematográfica em Urdu/Hindi concentra-se em [Mumbai](#), e este centro é conhecido como “Bollywood”, junção de Mumbai com [Hollywood](#).

envolvimento participativo no filme, impele o público indiano a (re)construir a obra a que assiste de acordo com as suas experiências contextuais, produzindo dessa forma resultados heterogéneos⁶⁰⁸. Srinivas admite a existência de alguns redutos de interactividade na sociedade ocidental, nomeadamente aquando da exibição de filmes “de culto” ou filmes de terror – e dá o exemplo do *Rocky Horror Picture Show*, nos E.U.A. – mas mesmo nesses casos considera que a espontaneidade é “guionada e coreografada”, estando longe da participação desregrada que se observa na Índia⁶⁰⁹.

Esta abordagem foi inspiradora para o presente estudo, já que o Fantasporto é um palco que cruza diferentes modos de estar (“estar” social e culturalmente) e de viver o cinema. De acordo com o filme em exibição ou com o cenário de interacção, as posturas corporais e respectivas atitudes receptivas revelam variações, que vão desde uma recepção aparentemente mais convencional e “bem comportada”, concordante com o imaginário ocidental, até momentos de considerável efusividade e até de subversão da “boa maneira” de ser público⁶¹⁰.

8.1. Em sala: contextos de recepção

A recepção cultural em contextos de Festival pode, efectivamente, ser perspectivada do ponto de vista de uma *fenomenologia dos públicos*, capaz de salientar os mecanismos “micro” (concretos, singulares, historicamente situados) de aproximação/ distanciamento dos espectadores face aos filmes assistidos, embora considerando sempre o contexto espaço-temporal, o contexto de interacção e o *background* cultural e social dos mesmos, isto é, as disposições culturais socialmente incorporadas. Os moldes em que os agentes sociais se posicionam nos cenários de interacção e as posturas corporais que assumem são reveladores da sua disposição receptiva. E, através da observância do conjunto de informações que são expressas pelos espectadores, verbalizadas mas sobretudo corporalmente encenadas⁶¹¹, mais ou menos conscientes, procurou-se reter possíveis indicadores de níveis de recepção específicos.

⁶⁰⁸ Lakshmi Srinivas, *art. cit.*, 2002, p. 172.

⁶⁰⁹ *Idem.*

⁶¹⁰ João Teixeira Lopes, *A “Boa Maneira” de Ser Público*, www.bocc.ubi.pt, (<http://www.bocc.ubi.pt/pag/lopes-jt-publico.pdf>)

⁶¹¹ Segundo Goffman, as “verdadeiras” ou “reais” atitudes, crenças e emoções do indivíduo nem sempre são aquelas que ele transmite voluntariamente. Daí que seja importante distinguir entre duas espécies de actividades significativas radicalmente diferentes: a expressão que “transmite” (símbolos verbais ou seus substitutos, utilizados com um propósito concreto, do ponto de vista de uma comunicação no seu sentido

Por outro lado, considerou-se o diálogo que se estabelece entre os espectadores e o filme a que assistem, e o modo como o trabalho interpretativo, longe de ser fechado, é susceptível de reconfigurações várias. Vejamos, de seguida, algumas ilustrações.

8.1.1. O filme “mainstream”

A noção de que o universo cinematográfico produz sobretudo para um grande público, para as massas, é alimentada pelo fenómeno do “sucesso comercial”. Os bens fílmicos produzidos com o intuito declarado de ir ao encontro deste grande público repetem receitas, decalcam modelos, recorrem às mesmas constantes temáticas e, muitas vezes, até aos mesmo actores, “aprisionados” em papéis semelhantes. Diz Emmanuel Ethis que “a sensação que emana destes filmes é a de uma standardização tanto estética como narrativa”. E foi esta impressão – de que tudo é igual, tudo é objecto de repetição – que conduziu críticos e historiadores de cinema a considerar as obras realizadas de acordo com os cânones comerciais como secundárias, objectos de um “cinema sem interesse” ou de “pura e pobre distracção”⁶¹².

O Fantasporto tem vindo paulatinamente a apresentar um pendor mais generalista, exibindo filmes que cumprem o circuito comercial e que visam aceder ao grande público. Ainda assim, os filmes *mainstream* que compõem a programação do evento raramente pertencem ao grupo dos chamados *blockbusters*, ou seja, dos enormes sucessos de bilheteira. São antes obras que apelam às massas na medida em que prometem um entretenimento mais *light* (as comédias românticas, por exemplo) ou porque têm por trás a forte máquina promocional de *hollywood* – são filmes de realizadores oscarizados ou nomeados para óscares (Steven Soderbergh, Danny Boyle) ou ainda filmes candidatos aos óscares (*Adaptation*, de Spike Jonze), que têm como principais protagonistas actores familiares ao consumidor de cinema “comum” (George Clooney, Meryl Streep, Nicolas Cage). O que se constatou é que o facto destas obras serem exibidas num contexto excepcional, num Festival de cinema, em pouco ou nada altera a forma como são recebidas em sala, comparativamente ao que se verifica numa

“limitado” e “tradicional”) ou a expressão que “emite” (que compreende um âmbito muito mais vasto da acção e não é necessariamente consciente). Vd. Erving Goffman, *op. cit.*, 1993 (1959), pp. 12 – 13.

⁶¹² São os filmes adequados para um “sábado à noite”, nas palavras de Ethis. Dessa forma, o autor faz referência ao tipo de consumo normalmente associado ao cinema de massas, que resulta da inclusão num acto de “saída” indiferenciado, mais do que de um consumo estrategicamente dirigido. Vd. Emmanuel Ethis, *Sociologie du Cinéma et de Ses Publics*, Paris, Armand Colin, 2005, p. 15.

sala de cinema tradicional. Excepção feita, talvez, ao burburinho inicial – que revela o entusiasmo de se estar a participar num acontecimento distinto em que é fornecida a possibilidade de assistir a uma determinada película antes de todos ou outros – durante a exibição do filme, o público é essencialmente silencioso no seu visionamento.

Tomemos como exemplo o filme *Solaris*, de Steven Soderbergh. E olhemos, primeiramente, para a promoção que é feita no programa do Fantasporto e, em seguida, para um excerto do diário de campo, para depois atentarmos no modo como o público correspondeu a esta exibição:

Solaris de Steven Soderbergh, (E.U.A): Steven Soderbergh, realizador do multi-premiado "Traffic", traz uma nova visão do clássico da ficção-científica, "Solaris", o romance do polaco Stanislaw Lem, adaptado para cinema em 1972, pelo russo Andrei Tarkovski. James Cameron produz e, George Clooney e Natasha McElhone protagonizam. "Solaris" é um poderoso thriller psicológico, uma meditação sobre o amor e a morte.

19h: Percebe-se uma grande agitação na bilheteira, maior do que é normal a esta hora (...) Muitos são os que procuram adquirir bilhetes para a concorrida projecção de *Solaris*, esgotada há várias horas. Um "must see" de Soderbergh que ninguém parece querer perder (nem mesmo os *habitués*), e que foi promovido em conformidade pela organização e pelos meios de comunicação social. Isso apesar de, brevemente, ir estrear no circuito comercial.

23h10: Nota-se uma grande diversificação do público presente para ver este filme. Para além das pessoas que normalmente (ou habitualmente) circulam por este espaço, é possível ver muitas mais. Alguns são espectadores que reconheço das sessões mais frequentadas (mais hollywoodescas) do Fantas. Dentro do Grande Auditório, a confusão é enorme. Na zona dos passes/ convites, cria-se alguma comoção devido a lugares ocupados indevidamente. Ouve-se dizer alto: "Obrigue alguém que não tem cartão a dizer *Press* a sair de um lugar que não é o seu! Parece impossível... Em 20 anos, não tenho memória de nada assim! Foi preciso passarem 20 anos!" Depois de se conseguir sentar as pessoas e passada a agitação inicial, a exibição do filme decorreu pacificamente. O público, silencioso e atento. Não se escutam conversas cruzadas. No final, há alguma hesitação nos aplausos. É curioso, porque passam alguns segundos até o público presente começar a aplaudir. Ouvidos os primeiros aplausos, logo em seguida mais – e mais fortes – os secundam".

Ao observarmos este momento, as características que sobressaíram de imediato e de forma mais evidente foram a heterogeneidade dos públicos presentes para assistir à película, e a forte componente social associada à frequência deste género de filmes (factores recorrentes nos hábitos de frequência do cinema⁶¹³). O ambiente é festivo e os grupos animados. Porém, assim que a projecção se inicia, os espectadores assumem automaticamente o comportamento que integraram como sendo o "correcto" e "esperado", que estão acostumados a accionar noutros momentos de ida ao cinema,

⁶¹³ Vd. a este respeito: Jean-Michel Guy, *op. cit.*, 2000 ; Emmanuel Ethis (coord.) *et. al.*, *op. cit.*, 2001; Emmanuel Ethis, *op. cit.*, 2005.

fazendo desta uma sessão disciplinada e da recepção das imagens e dos sons uma actividade calma e aparentemente absorta.

A hesitação em aplaudir no final reflecte a incerteza da audiência face à manifestação pública de agrado pelo filme, uma vez que as convenções socialmente interiorizadas pelo público de cinema não prevêem os aplausos, habitualmente reservados para as artes vivas (concertos, peças de teatro, *performances* várias). Aplaudir é considerada “uma das formas mais visíveis (audíveis...) e socialmente reconhecidas de demonstrar o (des)gosto e o grau de apreço pelo desempenho dos artistas⁶¹⁴” e é uma prática comum neste Festival de cinema, ainda que a presença física dos artistas (realizadores, actores ou outros) nem sempre se verifique. Aplaudem-se, no fundo, as escolhas dos programadores. Porém, os espectadores que frequentam os filmes do Fantas de carácter mais comercial, habituados à ida tradicional ao cinema e não necessariamente familiarizados com os códigos e simbologias do Festival, questionam a prática do aplauso, hesitam, e por fim deixam-se guiar pela postura dos frequentadores habituais.

A repetição de fórmulas e a relativa descomplexificação das mensagens veiculadas por este género de filmes facilita uma recepção de natureza mais “*passiva*”, em que os agentes, em vez de apropriarem os produtos culturais de forma selectiva e crítica, tendem a aderir imediatamente aos conteúdos da oferta cultural, na medida em que estes vão ao encontro dos seus códigos, não tão elaborados, de percepção e de apreciação dos bens fílmicos. O que não impede, todavia, que todas as modalidades de recepção cultural impliquem sempre alguma participação, accionada pelos diversos contextos sociais e culturais de origem dos receptores e pelo próprio contexto específico de interacção.

8.1.2. O filme “de autor”

A definição de “cinema de autor”, tal como é normalmente difundida pelos meios de comunicação social e pela opinião pública, emerge em contraposição ao cinema dito “comercial”. Ao cinema de autor atribui-se uma certa aura de elitismo e de intelectualismo, por ser um cinema produzido a partir de um baixo orçamento e assente em códigos interpretativos exigentes, contrariamente ao cinema comercial, entendido

⁶¹⁴ João Teixeira Lopes, *op. cit.*, 2000, p. 313.

como uma forma de cinema mais familiar, acessível e assente numa lógica de entretenimento. Mas na verdade, para grande parte dos críticos e pensadores de cinema, a noção de cinema de autor assenta em critérios de qualidade que não invalidam *per si* o sucesso comercial. Aquilo que por norma não se cultiva neste estilo cinematográfico é a intenção confessa de seduzir grandes porções de público, desejo que é inclusivamente contrariado através da aposta na austeridade das produções. O cinema de autor promove a economia de meios como forma de garantir a transparência e honestidade artísticas, e subentende o domínio do cineasta sobre a sua obra. Ou seja, nos filmes de autor é esperado que o realizador domine as diferentes etapas de realização do seu filme, desde a montagem à encenação, para que lhe seja legítimo reclamar a paternidade total do cinema que produz. Das obras assim realizadas exige-se independência face às principais tendências que vigoram na indústria de cinema, complementada por laivos de originalidade e de inovação⁶¹⁵.

O Fantasporto inclui na sua programação uma quantidade importante de obras representativas do movimento de autor que, ao serem exibidas, suscitam modos de estar em sala distintos, condizentes com a solenidade do momento. A título ilustrativo, examinemos o filme *A Snake of June*, da autoria do realizador japonês Shinya Tsukamoto. A obra de Tsukamoto tem vindo a explorar temas complexos e fomentadores de polémica, tais como a extrema alienação do próprio (do *self*) e deste face ao “outro”, as mudanças na relação entre homem e máquina e a forma como o corpo, através da expressão da erotização, funciona como plataforma essencial para a resolução destes problemas. Uma vez mais, olhemos para o modo como a organização entendeu descrever o filme e para as anotações feitas no diário de campo a respeito do momento da sua exibição:

A Snake of June de Shinya Tsukamoto (Japão): O realizador de culto japonês, Shinya Tsukamoto, filma novamente a preto e branco para descrever o erotismo e o sexo, e não para acentuar a violência, como o fez, por exemplo, em 1989 com "Tetsuo, The Iron Man". Prémio Especial do Júri no Festival de Veneza 2002.

O público preenche uma parte importante do Grande Auditório, apesar de serem 16h e um dia de semana. É composto na sua maioria por jovens e jovens adultos (estudantes? profissionais liberais?). Vejo muitos rostos familiares do dia-a-dia no Rivoli sentados na

⁶¹⁵ Sobre a evolução dos géneros cinematográficos e respectivas consequências ver, por exemplo, André Bazin, *What is Cinema*, Vol. I, University of California Press, California, 2005 (1971) e André Bazin, *What is Cinema*, Vol. II, University of California Press, California, 2005 (1971) ou, mais recentemente, Emmanuel Ethis, *op. cit.*, 2005.

zona reservada aos portadores de passes e convites. O filme, falado em japonês e legendado em inglês, é assistido em silêncio. A atenção é total. Algumas (poucas) pessoas abandonam a sala a meio da exibição. No final, ouvem-se poucos aplausos – os mais fortes vêm, quase exclusivamente, da região ocupada pelos portadores de passes/convites. Estes permanecem na sala, sentados, até à última linha dos créditos finais. O restante público abandona rapidamente o auditório. De passagem, é possível escutar um grupo de cinco rapazes, muito jovens, comentar: “Eu tenho aversão a filmes orientais! E também tenho aversão ao inglês!”, “Estava muito bem filmado, mas...”, “Eu confesso, houve duas ou três cenas que eu curti. Mas foram só duas ou três!”. Em poucos minutos, restam apenas cinco ou seis espectadores com *free pass*, que vão debatendo passagens do filme. Para este grupo restrito, Tsukamoto parece ser um realizador familiar e muito apreciado”.

Neste episódio foi particularmente visível a segregação dos públicos no interior da sala de cinema e o modo como tal predeterminação corroborou a existência de experiências distintas de ida ao cinema. Ao haverem lugares reservados para as pessoas detentoras de passes de participante, passes de imprensa ou convites (sendo aqui que se encontram os participantes *habituais* e do *núcleo-duro*), o contexto de recepção passa a estar automaticamente estratificado: olhando para a sala, compreende-se que o móbil que conduz alguns segmentos do público ao Festival é diferente do dos demais, que a familiarização com a cultura cinematográfica tende naqueles casos a ser distintiva, o seu “horizonte de expectativa”⁶¹⁶ muito particular e, conseqüentemente, também a recepção do objecto artístico. Os elementos do público detentores dos códigos projectados no filme podem ser vistos como “*insiders*” de uma cultura mais consagrada, na medida em que desenvolvem uma relação com as obras assente num considerável *stock* de conhecimentos (do realizador, do movimento ou corrente estilística, etc.). Nestes casos, é natural que as expectativas que criam relativamente ao que vão assistir modelem a própria recepção do filme.

A postura na sala – o silêncio contemplativo, as sentidas palmas no final do filme, o respeito pela plenitude da obra manifestado pela leitura dos créditos finais – é expressiva de uma dupla identidade de públicos cinéfilos/ públicos de Festival, que manifesta segurança e domínio das regras do “jogo”. Como explica a socióloga portuguesa Natália Azevedo, “as obras que constituem um capital objectivado, como

⁶¹⁶ Hans Robert Jauss é o autor do conceito de “horizonte de expectativa”, elemento central da sua teoria da recepção. Por “horizonte de expectativa” Jauss entende o modo como cada obra que é recepcionada no presente convoca, no acto de recepção, as obras anteriores, estabelecendo com estas um conjunto de comparações. Durante o trabalho de recepção são ainda integradas outras dimensões (como as experiências quotidianas, pragmáticas, do receptor). Desse modo, a apropriação de uma nova obra nunca é realmente “nova”, já que remete para uma história e para experiências vividas, criando um “horizonte de expectativa” que pode ser confirmado ou infirmado durante o trabalho receptivo. Vd. Hans Robert Jauss, *op. cit.*, 1978, p. 49.

alguns dos filmes de autor, exigem códigos complexos de percepção, assimilados através de um processo de aprendizagem, institucionalizados ou não”⁶¹⁷. A fruição competente da obra fílmica pode, assim, encontrar-se comprometida *a priori*, já que os agentes sociais possuem limitações passíveis de constringer a apreensão da mensagem transmitida, dependendo do *stock* de conhecimentos que são capazes de pôr em jogo. Tendo presente esta relação, os comentários escutados ganham um sentido renovado, já que para alguns dos espectadores a “descoincidência” entre, por um lado, a informação que é disponibilizada e, por outro, os conhecimentos que detêm, pode conduzir ao “desinteresse” ou ainda “à aplicação dos códigos disponibilizados pelos agentes, independentemente da sua adequação e pertinência”⁶¹⁸, havendo a hipótese de se criar alguma confusão ou um sentimento envergonhado de incompetência receptiva.

8.1.3. O filme “gore” e o “Filme Z”

Como já foi brevemente afluado, os filmes “gore” (ou ainda “splatter”), distinguem-se do vulgar filme de terror na medida em que mostram, de forma deliberada e detalhada, cenas de violência física que incluem grandes quantidades de sangue, fluídos corporais e membros do corpo humano. Em vez de evoluírem em torno de uma temática em particular, estes filmes têm como móbil principal a exibição não censurada de esventramentos, decapitações e de toda uma panóplia de formas explícitas de morte ou de tortura física. O principal elemento distintivo face ao género de terror consiste no facto de no filme “gore” não existir a intenção de gerar suspense, por forma a fazer aumentar a expectativa do “susto” ou do “horror”. Não é comum, por exemplo, a omissão da identidade do(s) assassino(s), como sucede nas obras clássicas de terror. Pelo contrário, a(s) pessoa(s) ou entidade(s) que matam podem ser desvendadas logo de início, já que o que é valorizado é o choque e o espectacular da carnificina propriamente dita. O filme “gore” é, curiosamente, um sub-género cinematográfico que o Fantasporto nunca prescindiu de incluir na sua programação. Observemos, então, o registo de campo recolhido num desses momentos, atentando em primeiro lugar na apresentação que o programa oficial faz da obra em questão:

⁶¹⁷ Natália Azevedo, *art. cit.*, 1997, p. 178.

⁶¹⁸ *Idem.*

Say Yes, de Kim Sung-hong (Coreia): “Sem razão aparente um homem destrói a viagem de sonho de um casal que comemora o seu primeiro aniversário de casamento. Se “*Funny Games*” era uma tenebrosa análise à violência, “*Say Yes*” vai bastante mais longe! Aviso: Contém cenas eventualmente chocantes.

O filme coreano “*Say Yes*” brinda a audiência com cenas realmente chocantes. O Grande Auditório está repleto. Em forma de hipérbole, assiste-se a um crescendo de violência que deixa o público entusiasmado, satisfeito. Perante as cenas mais sangrentas, as pessoas contorcem-se nas cadeiras, tapam os olhos com as mãos, mas exibem sorrisos nas faces. A determinada altura, a violência e o sangue assumem uma proporção quase insustentável, ultrapassando os limites do imaginável. Nesses momentos de clímax, as pessoas riem à gargalhada, assobiam, batem palmas. Há um momento em que a jovem protagonista (a vítima) ataca o seu agressor com uma pá, acertando-lhe em cheio no crânio. De novo palmas e assobios, porque ele se levanta uma vez mais. Ouvem-se comentários pela sala: “É assim mesmo!”, “E mais nada!”. Na sequência final, quando o protagonista masculino mata finalmente o agressor e fica banhado em sangue, segurando nas mãos a cabeça decapitada da sua amada, a audiência irrompe em gargalhadas. À saída, parecem satisfeitos.

O filme coreano *Say Yes* proporcionou um momento peculiar no Fantasporto. Mas não foi o único. Outros se verificaram, nomeadamente aquando da exibição do “Filme-Z” da 23ª edição. Os “Filmes-Z”, por seu turno, são filmes que, não estando necessariamente associados ao género e sub-géneros do terror, destacam-se por uma má qualidade global. Neste estilo de filme, o produto final caracteriza-se por ser medíocre ao nível da concepção e realização, ao ponto de exceder as habituais “limitações” dos chamados “Filmes-B”⁶¹⁹ e de atingir, numa lógica “perversa” de notoriedade, contrária aos critérios de consagração tradicionalmente considerados, o estatuto de “filme de culto”. Os Filmes-Z podem ser voluntariamente “mal” concebidos, tudo depende do facto de existir ou não a intenção deliberada de se realizar um filme *kitsch*, que prime pelo absurdo. Os principais elementos a determinar a inclusão de um filme nesta categoria podem passar pela falta de meios (baixíssimos orçamentos, gastos irrisórios com cenários, adereços, actores, etc.) e conseqüente amadorismo dos protagonistas ou, pelo contrário, no outro extremo da indústria do cinema, pela tentativa falhada de capitalizar às custas de um filme bem sucedido, pela má adaptação de uma obra bem “cotada” ou proveniente de um outro meio artístico ou ainda pela inabilidade geral da obra⁶²⁰. O “Filme-Z” do Fantas 2003 foi realizado por um autor de origem espanhola e apresentava o título de *Kárate a Muerte en Torremolinos*:

⁶¹⁹ O termo “Filme-B” é usado sempre que se pretende designar filmes comerciais de baixo orçamento que incluam actores pouco conhecidos. Estes filmes podem ser, em alguns casos, fracos em termos conceptuais, mas distinguem-se dos Filmes-Z por serem feitos profissionalmente e com fins comerciais.

⁶²⁰ Sobre esta temática Vd. Mikita Brotman, *op. cit.*, 2005.

Kárate a Muerte en Torremolinos de Pedro Temboury (Espanha): O terror "made in Spain", numa comédia absolutamente louca, que tem como cenário a bem conhecida praia de Torremolinos. Nessa estância balnear tão popular entre nós, o Dr. Malvadezas planeia meticulosamente o seu golpe para dominar o mundo. Uma paródia desmiolada "à Austin Powers".

Pequeno Auditório, início do *Kárate a Muerte en Torremolinos*. O pequeno espaço encontra-se apinhado, com pessoas sentadas no chão. O realizador do filme está na sala, e é apresentado ao público. Quem o apresenta diz, entre outras coisas, que o próximo filme que Pedro Temboury vai realizar se chama *A Pila de Hitler*. Os risos são muitos. O realizador, bem disposto e descontraído, diz umas palavras sobre o filme: que foi feito com um orçamento de "um milhão de pesetas" e que traz "recordações dos anos 60", sobretudo devido ao "aroma a marijuana". Despede-se como um karateca. Os presentes deliram. Segundo Mário Dorminsky, este seria o "Filme-Z" do Fantas – mau, mas ao mesmo tempo brilhante e imaginativo. E a verdade é que a mensagem passou e o público afluíu ao Pequeno Auditório. Estão aqui muitas das pessoas com quem me cruzei nestes dias, pré-Fantas incluído. E o filme é francamente de fraca qualidade visual, com adereços absurdos e um argumento que envolve zombies karatecas, surfistas católicos, virgens adolescentes, bem como um monstro marinho que mais não é do que um polvo gigante com aspecto de boneco de pelúcia. E os espectadores riem desmesuradamente, soltam-se de uma forma que eu ainda não tinha verificado nesta edição.

Nos exemplos referidos, a dimensão social do momento cinematográfico assume contornos específicos, a raiar o "excessivo" se comparada com a tradicional ida ao cinema. A natureza da oferta subverte as barreiras físicas e cognitivas habitualmente impostas pelo Rivoli e respectiva ambiência, e os espectadores assumem uma postura que já não é a do receptor calmo, silencioso e corporalmente menos activo⁶²¹. Ao responderem abertamente ao filme, rindo, gritando ou dirigindo-se aos actores presentes na tela, os espectadores constroem uma experiência de grupo, ainda que tenham ido àquela sessão sozinhos.

Nas conversações empreendidas com alguns dos espectadores do Fantasporto percebeu-se que existem comportamentos que já são esperados (que estão mesmo institucionalizados) aquando da exibição deste género de filmes. E que, caso as expectativas criadas não sejam cumpridas, cria-se um sentimento de frustração generalizado que incide tanto nos espectadores mais fidelizados com o Festival, para os quais aqueles momentos funcionam como rituais fortalecedores da sua identidade de "fãs", como nos espectadores menos familiarizados, que anseiam por uma chance de participação no espírito comunitário.

Aparece aqui bastante evidenciado o pólo da "expressão cultural", pela "interacção" e pela "convivialidade" permitidas "com os produtos fílmicos e entre os

⁶²¹ João Teixeira Lopes, *op. cit.*, 2000, p. 317.

públicos das sessões de cinema”⁶²². Nos comportamentos observados durante a exibição da película *gore* de Kim Sung-hong, por exemplo, parece-nos plausível, inclusivamente, reter uma atitude estética semelhante à que Jauss designou de “identificação catártica”, ou seja, em que os espectadores são levados a criar um vínculo emotivo com as personagens, ligação sofrida que alimentam ao longo da obra (no caso de Jauss, literária, no nosso, cinematográfica) para, por fim, através da comoção trágica ou do alívio cómico, se assistir à libertação catártica do seu ânimo⁶²³.

Em ambos os casos, a narração híbrida e *non-sense*, entremeada por picos de violência ou por episódios narrativos que não implicam necessariamente relações causais entre si, criam nos espectadores estados de euforia e de deleite que, parece-nos, restituem algumas características-chave do universo primitivo das festividades populares, tal como foram descritas, por exemplo, por Bakhtine⁶²⁴. Segundo este autor, a estética “grotesca”, associada às manifestações de cariz popular e pontuada por momentos de loucura festiva, funcionaria como um instrumento para observar o mundo de um ponto de vista distinto do “normal”, numa alegre paródia à verdade convencionalmente difundida. Assim, a “carnavalização” da recepção cultural, pontuada por momentos intensos de humor e de festividade, promoveria um efeito psicológico de catarse reforçado pelas noções de risco e de transgressão dos ideais normativamente impostos.

Como sugeriram, por exemplo, Durkheim⁶²⁵ ou Victor Turner⁶²⁶, as sociedades tendem a bifurcar a globalidade das experiências sociais, remetendo-as para os domínios, antagónicos, das chamadas “estrutura” ou “anti-estrutura”. Ou seja, existe um quotidiano de normatividade que, apesar dos instrumentos de controle que visam a preservação das regularidades da vida social, é episodicamente irrompido por forças resistentes, que tendem à inversão ou mesmo ao repúdio das normas. Estes episódios de subversão social funcionariam, no fundo, para preservar a estabilidade social, através da violação controlada da ordem preestabelecida. Isto é, as irrupções anti-estruturais seriam manifestações marginais, intersticiais, limitadas a espaços-tempos que toleram determinadas formas de expressão, de sentimentos e de formulações identitárias

⁶²² Natália Azevedo, *art. cit.*, 1997, p. 176.

⁶²³ Hans Robert Jauss, *Experiencia estética y hermenéutica literaria – Ensayos en el campo de la experiencia estética*, Taurus Ediciones, Madrid, 1992 (1977), p. 277.

⁶²⁴ Bakhtine sublinha que o exagero, a hiperbolização, a profusão e o excesso são os sinais característicos e mais marcantes do estilo grotesco. Mikhail Bakhtine, *L’Oeuvre de François Rabelais et la culture Populaire au Moyen Âge et Sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970, em especial o capítulo V.

⁶²⁵ Émile Durkheim, *op. cit.*, 1991 (1912).

⁶²⁶ Victor Turner, *O Processo Ritual*, Petrópolis, Ed. Vozes, 1974.

proibidas e/ou consideradas tabu pela restante sociedade. E, na nossa perspectiva, o acolhimento dos referidos sub-géneros de cinema pelo Fantasporto fornecem esse espaço, condicionado, de relativa liberdade, espontaneidade e até de inversão normativa, onde a transgressão dos códigos oficiais são tolerados e mesmo celebrados. Percebe-se, entre a audiência, o estabelecimento de uma espécie de *communitas*⁶²⁷, o nascimento de um espírito comunitário caracterizado pelo esbatimento das desigualdades sociais e culturais, e pela partilha de um sentimento generalizado de solidariedade e de comunhão receptiva.

Ainda assim, muito embora nos pareça excessivo entender os momentos observados, de interactividade na sala de cinema, como actos semi-espontâneos, “guionados” ou “coreografados”, como refere Lakshmi Srinivas ao referir-se ao acto de assistir cinema na sociedade ocidental, a verdade é que o contexto – o estatuto muito pouco marginal do Rivoli, a diversidade dos públicos, a institucionalização do Festival, etc. – é propiciador de uma relativa contenção. A julgar pelos relatos recolhidos e que remetem para sessões semelhantes no Auditório Nacional Carlos Alberto (pese embora o misticismo atribuído a essa fase específica do Festival), consideramos ser possível que se tenha verificado uma certa institucionalização – e até mercantilização – do acto de transgredir.

8.2. As múltiplas dimensões da experiência cinematográfica

A camaradagem presente na ida ao Festival é facilmente perceptível, basta para tal observar as multidões que esvaziam os auditórios. São várias as pessoas que aparecem inseridas em grupos (alguns, compostos por mais de 5 indivíduos), que saem a rir, de mãos dadas com alguém ou a conversar animadamente. Quando se privilegiam os aspectos sociais da frequência do cinema, em detrimento dos culturais, tal significa que muitas vezes um filme é visto não porque o espectador é apreciador daquela forma artística em particular, mas antes porque foi alvo da aprovação do grupo⁶²⁸ ou também, no caso em análise, porque a unicidade do evento justifica uma visita. Quando assim é, o objecto fílmico torna-se secundário em importância, por conveniência para com os membros do grupo ou face à raridade do acontecimento social.

⁶²⁷ Idem, *ibidem*, em particular o capítulo intitulado *Liminaridade e “Communitas”*.

⁶²⁸ Lakshmi Srinivas, *art. cit.*, 2002, p. 160.

A informalidade reinante no Fantasporto possibilita inclusivamente a interacção entre o público e os convidados do certame (realizadores ou outros), como sucedeu por exemplo com o realizador espanhol Pedro Temboury. Aliás, a proximidade física entre espectadores e artistas é de tal ordem que, não raro, é possível ver artistas e elementos do público a confraternizarem, enquanto partilham uma bebida num dos bares do Rivoli.

Foram ainda detectadas, no percurso etnográfico pela 23ª edição do Fantasporto, práticas activas de constituição da experiência fílmica aproximadas às mencionadas por Lakshmi Srinivas⁶²⁹, quando a autora descreveu as modalidades indianas de apropriação do cinema. Assim, com particular relevo para os espectadores com um consumo mais intenso do Festival, foi possível detectar uma propensão para:

- a) Seleccionar as cenas a ver (“*selective viewing*”), sendo frequente a saída dos auditórios durante as sequências que consideravam menos interessantes. Ou, em alternativa, aplicando na sala diferentes níveis de atenção a momentos distintos do filme e desenvolvendo diálogos entre si nos momentos que não lhes despertavam atenção. Através deste mecanismo, os filmes são “editados” pelo espectador, que selecciona, ele próprio, fragmentos, por forma a formar um todo (é uma forma de criar sentido – “*meaning –making*”);
- b) O visionamento repetido de filmes (“*repeat viewing*”), através do qual alguns espectadores recriam a experiência de apropriação dos mesmos. Tal como no público indiano, esta prática resulta do desejo de repetição da experiência social de assistir a um filme em particular, na medida em que a repetição varia a experiência. Ver o mesmo filme, com a mesma pessoa ou com pessoas diferentes, é uma ocorrência comum no Fantasporto, que acresce valor simbólico à experiência e contribui para a atmosfera comunitária que emerge no cinema (os espectadores repetentes, por exemplo, aplaudem e manifestam-se segundos antes da ocorrência de um acontecimento no ecrã, incitando a que os restantes se comportem de igual modo). À parte a questão convivial, a repetição do visionamento de um filme pode revestir-se ainda, no caso do Fantas, de uma intenção declarada de aprofundamento da recepção inicial de obras de carácter mais complexo, tal como nos testemunharam alguns entrevistados.

As conversas sobre os filmes – tal como as palmas, embora as palmas constituam uma forma de comunicação não verbal – são também uma modalidade comum de

⁶²⁹ Idem, *ibidem*, pp. 165 - 169.

recepção activa. É com base nos comentários e nas trocas de impressões que se estabelecem que, muitas vezes, se desconstrói a pluralidade de conteúdos e de mensagens transmitidas pelo filme a que se assistiu⁶³⁰. E essa informação, depois de trabalhada individualmente pelo agente social, está sujeita a possíveis “reinterpretações”, o que faz da partilha de ideias um veículo privilegiado para reformulações. Desta forma, cremos ser possível afirmar a complementaridade entre a tese defendida por Paul DiMaggio⁶³¹, segundo a qual a comunicação interactiva e a mobilização colectiva seriam propulsoras de consumos culturais específicos (ainda que sacrificando a mensagem intencional, intrínseca à obra artística) e o conceito de “obra aberta” desenvolvido por Umberto Eco⁶³², que defende que a obra artística (neste caso, o filme) não é necessariamente aceite como um produto inteiro ou finalizado, mas que, pelo contrário, os espectadores têm a oportunidade de receber o filme como um material “em bruto”, a partir do qual vão moldar a sua própria experiência, num processo mais ou menos elaborado de reconstrução do filme.

Ao longo do evento foram registadas inúmeras pequenas conversas e frases soltas, que se escutaram durante os filmes ou no final das sessões. Na sua maioria, as conversas registadas tinham como tema central os filmes. Quer se tratasse de espectadores mais fidelizados ou menos fidelizados, o cinema era a temática principal, sendo que só raramente os diálogos se expandiam para dimensões mais banais da vida quotidiana. Aliás, quando não se falava sobre o filme que se viu ou que se pretendia ver, falava-se sobre pormenores do Festival⁶³³. Assim, se por um lado dificilmente poderemos falar sobre episódios reveladores de uma *não-recepção* (“registo cognitivo” que revela uma postura de abstracção/ alienação face ao objecto artístico), por outro pareceu-nos ser possível observar um número considerável de situações de recepção ambíguas, situadas algures num *continuum* entre um tipo de recepção sobretudo *estética/ corporal/ sensual*, assente em juízos estéticos nem sempre manifestados de

⁶³⁰ Os “*modos de percepção*” elaborados serão, eles próprios, “objectos de uma acumulação de repertórios e de capital informacional sujeitos a uma constante *reprodução interpretativa*, de acordo com as novas apropriações perceptivas”. É por isso que não se pode falar em “*mimesis* na recepção das obras” ou sequer na “mera interiorização indiferenciada e mecânica dos seus significados”. Segundo João Teixeira Lopes, podem ser elencados três vectores que, interligados, influenciam o trabalho de recepção: “a estrutura da obra, o sistema de referências e o projecto cultural do receptor (ou a sua ausência) e o cenário de interacção onde se desenrola a apreensão da mesma. Vd. João Teixeira Lopes, *op. cit.*, 2000, p. 317.

⁶³¹ Paul DiMaggio, *art. cit.*, 1987.

⁶³² Umberto Eco, *op. cit.*, 1976

⁶³³ Não eram comuns os temas de conversação detectados noutros estudos, como as notícias da actualidade, o futebol, os percursos escolares, os amigos ausentes, etc. No Fantasperto, mesmo em momentos de interacção intensa, os filmes eram a temática dominante. (Vd. João Teixeira Lopes, *op. cit.*, 2000, p. 319, Lakshmi Srinivas, *art. cit.*, 2002, p. 164).

forma discursiva, e uma recepção já mais *cuidada/ reflexiva*, baseada em critérios sobretudo intelectuais, verbalizados de forma mais erudita⁶³⁴. Este estilo de recepção, que denota uma maior aproximação ao universo cinematográfico e a incorporação de um conjunto de competências e disposições culturais mais elevadas (reveladoras de um certo grau de familiarização com o género artístico), apreendeu-se um pouco por todos os perfis de espectadores, embora de forma particularmente notória entre os *habituais* e *núcleo-duro*, e menos evidenciada entre os *aspirantes*, *flutuantes* e principalmente *novatos*. E aparecia associada não apenas às obras “de autor”, independentes – cinema europeu, cinema português, cinema asiático ou neo-zelandês, cinema clássico, cinema de animação – mas também aos sub-géneros artísticos, “de culto”. De facto, o que desponta como realmente original neste objecto de estudo é que, por vezes, as duas modalidades aparecem *combinadas*, em casos em que a recepção corporalmente activa, espontânea, não dispensa formas receptivas de cariz mais analítico e especializado. Ou seja, tal permite concluir que mesmo os sub-géneros cinematográficos, desvalorizados como artes “menores” pelos critérios convencionais de consagração artística, implicam, para serem objecto de uma fruição competente, a aquisição de um conjunto nada negligenciável de conhecimentos, que não estão acessíveis a todos os participantes do Fantasporto. Isto é, a par da faceta de puro entretenimento, estes sub-géneros, contrariamente ao que sucede, por exemplo, com o cinema genuinamente *mainstream*, remetem para a História do cinema, para a sua evolução e respectivo fraccionamento em estilos, e, dessa forma, favorecem a apreensão de códigos mais complexos de descodificação das obras fílmicas. O cinema assim concebido deve ser visto não só como um instrumento lúdico, mas como uma obra de arte susceptível de várias interpretações, objecto de apreciação artística⁶³⁵ (que requer o conhecimento do contexto histórico da obra e informações sobre outras obras), de análise e reflexão.

⁶³⁴ A propósito desta temática ver, por exemplo, Paulo Filipe Monteiro, *op. cit.*, 1996; João Teixeira Lopes, *op. cit.*, 2000; Natália Azevedo, *art. cit.*, 1997; Lakshmi Srinivas, *art. cit.*, 2002 ou Natalie Heinrich, “Du jugement de goût à la perception esthétique” in Idalina Conde (coord.), *Percepção Estética e Públicos da Cultura*, Lisboa, Acarte/ Fundação Calouste Gulbenkian, 1992.

⁶³⁵ Vd. Russel W. Belk, “La Consommation symbolique d’art et de culture” in AAVV, *Économie et Culture*, Paris, La Document Française, 1987, p. 136.

9. Participação ritualizada

A deriva etnográfica ao longo da 23ª edição do Fantasporto chamou desde logo a atenção para um conjunto de elementos – episódios de celebração festiva, comportamentos e demarcações espaço-temporais específicos, discursos marcadamente simbólicos, etc. – ilustrativos da existência de uma forte componente ritual associada ao Fantas. A ritualidade parece contribuir para a elevação da aura carismática do Festival, permitindo a convivência saudável entre públicos mais antigos e novos espectadores, numa dinâmica bem sucedida e passível de promover verdadeiros momentos de efervescência colectiva. O recurso ao termo “ritual”, quando se analisam os discursos sobre o Fantasporto, é recorrente, e verifica-se tanto da parte da organização do Festival, como dos meios de comunicação social e dos públicos do certame. A repetida associação do Festival a um ritual, a nosso ver, não só não merece ser ignorada como é reveladora, ainda que de um ponto de vista meramente metafórico, da importância cerimonial do evento⁶³⁶. Muito provavelmente, a insistência nesta terminologia reflecte o processo contemporâneo de “laicização dos rituais”⁶³⁷, que já foi analisado com alguma minúcia pela sociologia e pela antropologia⁶³⁸.

Émile Durkheim, que na sua obra “As Formas Elementares da Vida Religiosa”⁶³⁹ associa o rito à religião, defende que os ritos são essencialmente momentos de efervescência colectiva que se cruzam com a existência quotidiana. Segundo o autor, os ritos seriam “modos de agir” nascidos no seio de grupos unidos e destinados a manterem a ordem preexistente. É através do rito que se cria uma ponte inteligível entre passado e presente, entre o indivíduo e uma dada comunidade. Os rituais, ao sublimarem eventuais desvios e transgressões, reforçariam os sentimentos de pertença colectiva e de dependência de uma ordem moral superior, permitindo ao grupo

⁶³⁶ Também no Festival de Cannes a dimensão simbólica, que incide na apropriação do evento enquanto evento ritualizado, encontra-se largamente disseminada. (Cf. Jean-Louis Fabiani, “Le Rituel Évidé: confusion et contestation au coeur du Festival” in Emmanuel Ethis (coord.), *op. cit.*, 2001, pp. 65-79).

⁶³⁷ Jean-Louis Fabiani, *art. cit.*, 2001, p. 65.

⁶³⁸ Não sendo objectivo deste estudo a análise pormenorizada da evolução das teorias associadas aos comportamentos rituais, remetemos, a este propósito, para os seguintes autores e respectivas obras, representativas das concepções tradicionais sobre a temática Émile Durkheim, *op. cit.*, 1991 (1912); Marcel Mauss, *Sociologie et Anthropologie*. Paris, PUF, 1985 (1950); Victor Turner, *op. cit.*, 1974; A. Van Gennep, *Ritos de passagem: Estudos sistemático dos ritos da porta e da soleira, da hospitalidade, da adopção, gravidez e parto, nascimento, infância, puberdade, iniciação, ordenação, noivado, casamento, funerais, estações, etc.*, Petrópolis, Editora Vozes, 1978; Mary Douglas, *Pureza e Perigo*, São Paulo, Perspectiva, 1976; Raymond Firth, *Symbols: Public and Private*, London, Allen and Unwin, 1973.

⁶³⁹ Émile Durkheim, *op. cit.*, 1991 (1912).

reafirmar-se periodicamente. E é aqui que, para Durkheim, reside o “segredo” da eficácia dos ritos: os ritos são necessários na medida em que recriam periodicamente um “ser moral” do qual dependemos, tal como ele depende de nós: a *sociedade*, ou seja, a existência em grupo. Os rituais reaproximam os indivíduos, multiplicam os contactos entre eles e tornam-nos mais íntimos, alterando o conteúdo das suas próprias consciências⁶⁴⁰. O sociólogo canadense Erving Goffman, por sua vez, aplicou o conceito de “eficácia religiosa” desenvolvido por Durkheim aos territórios da vida quotidiana, sublinhando a importância das pequenas cerimónias e dos micro-rituais de interacção na construção da experiência diária⁶⁴¹.

Já mais recentemente, Martine Segalen questionou a existência (e a pertinência) de rituais nas sociedades modernas, na medida em que aqueles, na sua essência associados ao religioso e ao sagrado, parecem contrários a uma sociedade orientada para a técnica, para a racionalidade e a eficácia. Todavia, a autora conclui que a plasticidade que caracteriza o rito, a sua adaptabilidade polissémica e profunda habilidade para se acomodar à mudança social, possibilitou um conjunto de adaptações mais profanas. Em última instância, afirma, o ritual é sempre universal, na medida em que qualquer sociedade, qualquer grupo, tem uma poderosa necessidade de simbolização⁶⁴². Assim, as dimensões rituais da vida contemporânea desmultiplicam-se na exacta medida em que se retraem os rituais tradicionais, de cariz religioso ou imbuídos de uma solenidade inquestionável⁶⁴³.

Partindo deste pressuposto, e de regresso ao Fantasporto e aos espectadores que se entrevistou e/ ou observou, foi curioso perceber que, independentemente da relação de proximidade com o Festival, a associação do evento cinematográfico a um “ritual” ou a um “culto” encontra-se largamente difundida.

Os espectadores *novatos* são, mais do que os restantes, testemunhas do espectáculo que decorre dentro e fora dos auditórios de cinema, na medida em que não são tão activos enquanto participantes. Estreantes na arte de ver filmes no Festival, lidam com uma sensação de deslumbramento resultante da experiência de ver a cinema

⁶⁴⁰ Émile Durkheim, *op. cit.*, 1991 (1912), pp. 585-586.

⁶⁴¹ Erving Goffman, *Les rites d'interaction*, Paris, Eds. Minit, 1974.

⁶⁴² Martine Segalen, *Ritos e Rituais*, Mem Martins, Publicações Europa-América, 2000, pp. 7-9.

⁶⁴³ A propósito do Festival de Cannes, Fabiani afirma que o certame insere-se numa sociedade, a francesa, largamente desritualizada, onde muitos dos rituais preexistentes (incluindo os do catolicismo) atravessam uma fase de descaracterização, mantidos mais pela sua quotidianidade – vulgarização, hábito – do que propriamente pelo carácter sagrado e cerimonial. (Vd. Jean-Louis Fabiani, *art. cit.*, 2001, p. 66-67).

em tais circunstâncias, tão distintas daquela com que se familiarizaram nas salas tradicionais. Sublinham, não sem algum genuíno espanto, a forma peculiar como se partilham colectivamente emoções durante a exibição de alguns filmes, e atribuem-no ao facto de existir um denominador comum aos participantes do Fantas (“estão todos ali muito colectivamente a apreciar o filme”), algo que não sabem explicar, mas que adivinham. Entre os espectadores *novatos*, o Fantasporto é percebido e consumido como um fenómeno de “culto”. Existe, aliás, da parte destes espectadores uma predisposição nesse sentido, construída a partir da informação veiculada pelos media, da permeabilidade a estratégias de marketing ou com base nos relatos de outros participantes, mais experimentados, do certame.

Os participantes *flutuantes*, por sua vez, continuam a descrever os espectadores do Fantas, em sala, como um “grupo em comunhão”, um grande grupo de amigos que partilha das mesmas referências e da mesma maneira de pensar. É mencionada a “descontracção” e “informalidade” do ambiente, muito diferente, por exemplo, de uma ida ao teatro ou até de uma ida ao cinema tradicional: o Fantasporto tem uma vertente de “espectáculo”. As reacções em sala – as palmas, as “bocas” – transformam, a seu ver, o visionamento do filme numa experiência única, em que a película em exibição passa a ser apenas uma parcela a considerar numa equação mais complexa. Assim, para *novatos* e *flutuantes*, a apropriação ritual do Fantasporto é uma realidade conhecida, mais do que propriamente vivida. Admite-se a existência de um culto, deseja-se por vezes participar do mesmo mas, no entanto, a vivência ritualista do Festival é ainda um privilégio que se concede aos “outros” participantes.

E, efectivamente, é nas declarações dos *aspirantes* que emerge a tendência para se enumerarem as circunstâncias rituais do evento, já na primeira pessoa: a infalibilidade da ida anual ao Fantasporto, a importância de que se reveste tal participação (“o Fantas é mesmo necessário”), o discurso saudosista relativamente ao anterior espaço do Festival⁶⁴⁴, etc. Esta propensão é ainda maior nas intervenções dos frequentadores *habituais* do certame, onde se observa que os próprios começam a

⁶⁴⁴ O atenuar dos rituais festivos em função da alteração do *cenário* onde se desenrola o Festival foi uma tendência que também se detectou no Festival de Cannes. Segundo Fabiani, a construção de um palco específico para o Festival de Cannes, em virtude da necessidade de rentabilização do espaço, deu origem a um contexto indiferenciado, apostado na multifuncionalidade e, desse modo, menos propiciador de uma apropriação ritual por parte dos públicos do cinema. E, tal como sucedeu com Cannes, também o Fantasporto tem provado, ao longo da sua História, deter uma considerável capacidade de flexibilização e de adaptação a novas circunstâncias e a diferentes conjunturas, redefinindo, entre outras coisas, os moldes ritualísticos em que assenta. Cf. Jean-Louis Fabiani, *art. cit.*, 2001, p. 75.

recorrer espontaneamente aos termos “ritual” e “culto” para se referirem à sua experiência no Festival. Para além de mencionarem o esfriamento das manifestações durante a exibição dos filmes, resultado da passagem para o Rivoli, enriquecem constantemente o discurso com a menção repetida a imagens e episódios simbólicos do tempo do ANCA, que contribuíram para a construção de um imaginário comum – o velhinho corcunda, as cortinas vermelhas de veludo, a senhora da bilheteira que fazia tricot, os copos de cerveja espalhados pelo chão. O evento adopta traços de repetitividade ritual quando declaram, de forma sentida, que regem o ano civil em torno deste acontecimento. Além do mais, na descrição que fazem do Festival de cinema, sucedem-se as expressões discursivas que lhe atribuem uma forte singularidade: é um “ritual”, é uma “instituição”, é uma “quase obrigatoriedade”, um “vício”, uma “quebra da monotonia brutal”, são “15 dias fantásticos” onde se vive um “ambiente” e uma “atmosfera” tão particulares, que permitem que se fale num “modo Fantas”.

“Eu quando entro por aqui, entro, mesmo no primeiro dia, isto... há uma sensação, há qualquer coisa que faz “clic” e tu voltas a estar naquele “modo Fantas” em que te predispões a ver *N* filmes durante um determinado espaço de tempo”.

[Habitual, Estudante universitário, 22 anos]

Os participantes do *núcleo-duro* não só reforçam, com as suas declarações, a postura verificada entre *aspirantes* e *habituais* – o Fantasporto, “fatalidade anual”, tem um “espírito especial” que, entre outras coisas, permite manifestações públicas mais heterodoxas (palmas, gritos e “pinotes”) – como ocupam, eles próprios, uma posição de destaque na vivência ritualizada do certame. Ou seja, o *núcleo-duro* vive o ritual, participa activamente na reprodução do ritual (o que lhe confere estatuto) e é, em si mesmo, um dos factores de culto. Estes espectadores arrogam-se do título de “verdadeiros fãs do Fantasporto” e, como tal, de fiéis depositários das histórias “míticas” do Festival, quase todas referentes ao período do ANCA. Curiosamente, percebe-se um fenómeno interessante: as histórias mais vezes repetidas nem sempre resultam de episódios que tenham sido presenciados pelos indivíduos que as relatam; são antes testemunhos que pertencem ao imaginário partilhado pelo grupo, e a sua reprodução continuada alimenta a mística do Festival. Serão, em parte, efabuladas, “fantasmagóricas”, fragmentos do ritual, como sugere um dos entrevistados? Eis alguns exemplos:

“O ambiente era quase nosso. Portanto, havia... já não sou desse tempo, mas havia uma grande cumplicidade entre os porteiros e... havia sempre pessoal a entrar à borla, que eles facilitavam imenso. As pessoas escondiam-se, desde a casa de banho a debaixo dos bancos!”

[Núcleo-duro, Estudante universitário, 22 anos]

Eu não estava lá, porque ainda foi antes de eu começar a ir ao Fantasporto, mas contaram-me que uma vez, no Carnaval, soltaram morcegos dentro da sala. Na brincadeira, sabes?

[Núcleo-duro, Empregado de escritório, 30 anos]

Através destes relatos reproduz-se a sensação de se participar num acontecimento peculiar e afirma-se o sentimento de pertença colectiva ao Festival.

Segundo A. Villadary, as festividades modernas conheceram uma tripla evolução: quanto ao *sentido* (de “festa-essência – ritualizada, sacralizada – a “festa-lazer” – profana, mais ou menos integrada na vida quotidiana); quanto ao *tempo* (de “festa-periódica” – com um momento específico, ao estilo da celebração religiosa – a “festa-efémera” – breve, centrada numa atracção, numa vedeta, ou reduzida a uma manifestação cultural ou lúdica); finalmente, quanto às *atitudes* (em que a participação e exaltação colectivas dão lugar ao consumo quase passivo de um “espectáculo”)⁶⁴⁵. Ou seja, os ritos sagrados teriam cedido lugar, progressivamente, a modelos rituais assentes em valores mediáticos. No Fantasporto, contudo, o mediatismo, a dessacralização e a efemeridade que o evento, efectivamente, possui, não se fizeram acompanhar, pelo menos não na totalidade, por uma apatia comportamental, o que desse ponto de vista lhe imprime uma considerável unicidade.

A repetição de um determinado acto é necessária para a constituição de um ritual, embora não seja condição suficiente. Existem outras características que concorrem para que se obtenha um tal fenómeno, como é o caso dos comportamentos individuais/colectivos relativamente codificados, com um suporte corporal (verbal, gestual, de postura), significativos para os indivíduos e com uma forte carga simbólica⁶⁴⁶. Mesmo os rituais profanos ou dessacralizados mantêm uma relação difusa com o sagrado, já que estão sempre, de uma forma ou de outra, ligados a valores importantes para os indivíduos e envolvem emoções intensas, implicam uma certa corporalidade e, principalmente, são reveladores de um simbolismo, patente ou latente. O que se detectou de singular no Fantasporto, que escapa de certo modo às concepções

⁶⁴⁵ A Villardy citado por Jean Maissoneuve, *Les Conduites Rituelles*, Que sais-je?, PUF, Paris, 3ª edição, 1999, p. 52.

⁶⁴⁶ Mary Douglas, *op. cit.*, 1976 (1966), pp. 23-24.

tradicionais do ritual, é que, longe deste se centrar numa espécie de adesão mental involuntária, de que os indivíduos não teriam consciência, a ritualização no Fantasporto parece ser mais construída (mistificada, mesmo) do que espontânea. A dimensão ritual é conscientemente almejada por todos, porque todos querem sentir os seus efeitos – a catarse, o escape, a fuga à realidade, o sentimento comunitário de partilha.

Se olharmos atentamente para as diversas dimensões do Fantasporto em análise até este ponto, parece-nos crível que o Festival, na sua globalidade, se tenha constituído num ritual. E, se com a passagem do tempo, a mudança de contexto e o alargamento dos públicos – em suma, com a institucionalização do Festival – alguns dos elementos simbólicos fomentadores do ritualismo têm vindo a desaparecer (o caos, a desorganização, o carácter *underground*, o culto de uns poucos), as transformações e reconfigurações que entretanto ocorreram procuraram sempre integrar, recorrendo a diferentes estratégias, o simbolismo e o pendor ritualista na prática de assistir a cinema no Fantasporto. O Fantasporto ganhou o estatuto de festa do cinema⁶⁴⁷.

O reconhecimento generalizado do Festival, fruto de uma projecção nacional assente sobretudo no eco que o certame tem junto dos media, mais até do que nas suas características intrínsecas enquanto evento cultural, leva a que a percepção que se tem do Fantasporto se afaste progressivamente do seu móbil inicial, mostrar cinema, para passar a ser concebido como uma festa, um espaço-tempo de forte convivialidade, pontuado por episódios cerimoniosos – onde, além do mais, *também* se vê cinema. Será, como sugere Fabiani a propósito de Cannes, que os festivais de cinema contemporâneos são o palco de um “ritual mortuário”, onde se celebra o desaparecimento do cinema em prol de outras formas de circulação da imagem⁶⁴⁸? Embora talvez um pouco dramática, não nos parece de todo absurda a hipótese, sobretudo se considerarmos que o Fantasporto é capaz de congrega um número muito significativo de indivíduos com diferentes graus de relacionamento com a 7ª arte, porém fortemente socializados com a cultura das imagens.

⁶⁴⁷ Segundo Jean Maisonneuve, muitos dos ritos ou segmentos de ritos contribuem para prevenir a desordem, para manter os estados críticos, para manter cada pessoa no devido lugar. No entanto, é também necessário “abandar” o sistema, recriar (e não apenas conservar). E é para isso que serve a festa, o momento festivo no interior do próprio quadro do ritual. A festa apresenta um duplo aspecto – cerimonioso e de divertimento – e implica um regresso ao passado, sendo fonte de animação e mesmo de excitação. Geralmente assenta numa tradição, mas permite, em simultâneo, uma ruptura com a continuidade do quotidiano. Vd. Jean Maisonneuve, *op. cit.*, 1999, p. 48.

⁶⁴⁸ Jean-Louis Fabiani, *art. cit.*, 2001, p. 68.

O Fantasporto apresenta características tão marcadamente distintas que, olhando para a divisão elaborada por Jean Maisonneuve a respeito dos rituais profanos/dessacralizados⁶⁴⁹, é possível fazer o paralelo com diferentes grupos de rituais. Por exemplo: tal como nos “rituais de ordem cultural” (concertos rock/pop), consegue reunir multidões, é bastante influenciado pelos media e possui uma espécie de “mística” que conduz a estados de eferescência colectiva, podendo conduzir os indivíduos presentes a um “estado fusional”; tal como nos “rituais desportivos”, permite a manifestação de emoções colectivas (através de gritos, ovações) e é marcado pela consagração dos vencedores e pela distribuição ritual de prémios; tal como nos “rituais de interacção quotidiana”, é marcado pela convivialidade, pelos (re)encontros, que contribuem para o “reforço do laço social” e suscitam entre os indivíduos um conjunto de sentimentos “positivos”, como a estima e a amizade; finalmente, tal como se vê nos “rituais do corpo”, percebe-se que os usos do corpo, a sua representação e figuração estão ligados ao estatuto, valores, condutas e até mesmo ideologias dos indivíduos, podendo redundar, por exemplo, em comportamentos rituais como as inscrições corporais ou em usos estratégicos/ transgressivos do vestuário, ou até das formas de apresentação em cena.

A dimensão lúdica e festiva do Fantasporto tem, como se viu, o poder de apelar a públicos que não apenas os do cinema ou de um determinado *género* ou *estilo* de cinema. E, nos momentos particularmente efusivos do Festival, por entre a miscelânea de agentes sociais presentes, emerge uma ilusão de homogeneidade, de diluição das diferenças, onde todos são iguais participantes no mesmo “jogo” e pertencem, ainda que temporariamente, àquela comunidade, amante de cinema. A partir do ritual “Festivaleiro” cria-se um espaço de intercomunicação entre diferentes protagonistas do universo cinematográfico, desde criadores a organizadores, novos intermediários culturais e públicos diversificados. E a “festa”, a celebração simbólica, esbate por momentos – na medida em que remete para segundo plano – as distinções sociais e disposições culturais inerentes a estes protagonistas, bem como a clivagem existente entre um cinema-entretenimento, concebido para as massas, e um cinema de produção restrita, habitualmente consumido por um determinado nicho de mercado.

⁶⁴⁹ Jean Maisonneuve divide os rituais profanos ou seculares em três grandes grupos: os “rituais de massas” (rituais políticos, desportivos ou culturais – concertos rock/pop), os “rituais de interacções quotidianas” e os “rituais do corpo”. Cf. Jean Maisonneuve, *op. cit.*, 1999, pp. 68-92.

Em suma, o contexto específico do Fantasporto, ao ser capaz de imprimir uma ritualização do consumo de cinema, possibilita a coexistência, aparentemente improvável, de agentes sociais e de estilos diversificados.

CONCLUSÕES

1. A abrir o capítulo conclusivo impõe-se recordar a natureza específica do objecto de estudo no que diz respeito ao horizonte de análise considerado, que configurou, desde o primeiro momento, as características da investigação. Ao invés de se tratar de um

estudo sobre práticas ou praticantes culturais, o centramento num fenómeno cultural específico – um Festival de cinema – pressupõe que o objecto de análise diga já respeito a praticantes culturais efectivos, o que remete desde logo, não para um universo potencial, mais vasto, mas para um conjunto de participantes circunscrito e necessariamente selectivo. Deste modo, a incursão sociológica, de pendor qualitativo, que se realizou junto dos participantes do Fantasporto procurou apreender características e comportamentos específicos dos públicos deste evento (e, mais concretamente, dos públicos da 23ª edição do Fantasporto), com a pré-noção de que os participantes que se ofereciam à análise teriam passado por um conjunto de *filtragens* de cariz económico, social e cultural, em função dos constrangimentos já diversas vezes documentados em estudos sobre práticas culturais. Ou seja, atendendo às frágeis disposições culturais da população portuguesa, o universo que nos propusemos analisar seria necessariamente selectivo, isto é, sub-representado num universo social mais amplo. Tendo presente esta pré-circunscrição, a especificidade do objecto de análise permitiu que se observassem processos complexos e originais de configuração de públicos e de práticas de recepção cultural típicas *daquele* contexto e, nessa medida, não generalizáveis a outras esferas culturais. Para tal contribuiu, ainda, o facto de se tratar de um universo espacial e temporalmente definido. Na qualidade de evento *efémero*, o Fantasporto está acessível aos públicos com uma regularidade anual, o que incita a que cada edição seja encarada como uma *festa*, como uma celebração da arte cinéfila, características que, desde logo, concorrem para a configuração dos públicos do evento e de um peculiar *modo de relação com o Fantasporto*.

2. No âmbito mais vasto das práticas culturais, o consumo de cinema é unanimemente considerado uma das actividades mais comuns (“massificada”), ainda que não seja absolutamente transversal à população. A prática cinéfila não deve ser, todavia, dissociada das modalidades de oferta, ou seja, das lógicas dos circuitos de distribuição e exibição de cinema ou dos equipamentos culturais disponibilizados para o efeito. Ao nível nacional, a oferta de cinema revela desigualdades no que se refere, por um lado, ao acesso aos equipamentos que permitem o contacto com os bens cinematográficos e, por outro, ao nível dos conteúdos divulgados. No primeiro caso, verificam-se ainda hoje enormes assimetrias no acesso a recintos de exibição de cinema, mantendo-se a predominância dos concelhos de Lisboa e do Porto como regiões de proximidade privilegiada a esta (e a outras) formas culturais – e, mesmo assim, o Porto muito menos

vincadamente do que Lisboa. Actualmente, a prática de cinema na Invicta luta contra uma dinâmica que tem conduzido ao encerramento de vários recintos equipados para a exibição de filmes, a par do esmorecimento da sua prática *outdoors*, ou seja, do número global de espectadores que incluem a ida ao cinema nas suas saídas de cariz cultural. Esta tendência, paralela à banalização da exibição cinematográfica nos *multiplex*, reverteu no estrangulamento dos conteúdos ofertados, cada vez mais inscritos no universo do consumo generalizado do cinema, entendido enquanto bem cultural “de massas”. Nesta medida, na ausência de uma predisposição específica para a procura selectiva de uma oferta alternativa à comercial – nos cineclubes, em salas/ instituições que esporadicamente realizem ciclos temáticos de cinema, etc. – a maioria dos potenciais públicos de cinema consome, comodamente, a oferta de cinema (predominantemente estrangeiro e, sobretudo, americano) que vai sendo disponibilizada através dos circuitos comerciais.

3. Neste contexto, o Fantasporto emerge como uma alternativa válida, quer aos circuitos comerciais de circulação/ distribuição dos bens fílmicos, quer aos circuitos mais elitistas e selectivos. Ao se *aproximar* dos públicos do cinema, reais e potenciais, através de estratégias que envolvem a comercialização da sua “imagem”, a promoção mediática, o reforço da identidade local (enquanto evento portuense que, simultaneamente, se identifica com a cidade e a dignifica) ou o investimento em laços afectivos e relacionais com os participantes, o Fantasporto arquitecta uma dinâmica capaz de diluir, parcialmente, as fronteiras entre “massas” e “erudição”, apresentando uma oferta ecléctica capaz de apelar a diferentes segmentos de públicos.

Porém, o rumo que o Festival tem seguido ao longo destas mais de duas décadas, desde o seu nascimento na qualidade de evento apostado na divulgação do cinema fantástico, até à abertura a novas cinematografias, tem sido acompanhado por polémicas e dedos acusadores. Pelo que pudemos apurar, as vozes discordantes – essencialmente oriundas da crítica especializada, de agentes culturais locais, de responsáveis de eventos “concorrentes” (como o Festival de Curtas-metragens de Vila do Conde) ou de participantes mais exigentes e inconformados, que procuram uma oferta isenta de contágios comerciais – insurgem-se contra a fragmentação temática do Festival, contra a sua perda de identidade cultural, em prol de um perigoso (porque indiscriminado) alargamento de públicos, enfim, contra a sua institucionalização enquanto evento “*pop*”, que pouco contribuiria para a qualificação da oferta cinematográfica local e nacional.

A análise da evolução da programação do certame permitiu, de facto, detectar um percurso inconstante, pautado pela experimentação de géneros e sub-géneros do cinema, de correntes cinematográficas de vários países, de secções a concurso ou sem ser a concurso – num processo em que os “tubos de ensaio” foram sempre os públicos do Fantasporto e a sua adesão às iniciativas tomadas. A partir de determinada altura, os dirigentes do Fantasporto parecem ter descoberto a “fórmula” do sucesso, à qual passaram a recorrer exemplarmente, através da repetição de filmes, de ciclos de cinema ou de simples conceitos, certos de que a repetição, especialmente quando da outra parte já foi criada uma disposição nesse sentido, é uma das condições que favorece a constituição de um ritual. Ainda assim, muito embora seja detectável uma certa cedência a esquemas de rendibilização da oferta e até de inclusão de obras fílmicas que têm *a priori* lugar garantido no circuito de comercialização de massas, o Festival não se divorciou por completo da função de divulgar objectos cinematográficos originais (de proveniências exóticas e de sub-géneros escassamente difundidos) ou inscritos no circuito independente/ de autor e, nessa medida, classicamente consagrados. O que se verifica é que, sob o signo de uma aparente democratização cultural, a programação do certame abarca de tudo um pouco, o que pode levantar questões pertinentes quanto à formação de novos públicos, na medida em que não é claro para o que é que estes estão a ser formados – se para a fruição de um cinema “entretenimento”, que desencadeie formas de recepção essencialmente passivas, distantes, pouco especializadas, ou se para um cinema mais exigente, artístico, capaz de originar modalidades de recepção mais activas, criativas e especializadas.

A partir da informação que pudemos recolher ao longo da pesquisa, tudo indica que o papel do Fantasporto enquanto evento formador de públicos de cinema competentes (sendo que a formação pressupõe a atribuição de ferramentas/ competências de uma forma continuada, equilibrada e persistente) atingiu o seu auge nos primeiros anos do Festival, quando este, ainda periférico e algo marginalizado, se antecipava na exibição de obras e na revelação de autores, na altura, desconhecidos, e que só mais tarde viriam a confirmar-se como referências consagradas do cinema de autor/ independente. Ou seja, o Fantasporto deixou um legado, uma herança de peso, que lhe conferiu legitimidade no universo cultural (e que, hoje, a organização rentabiliza até à exaustão). Contudo, essa faculdade inovadora e pioneira perdeu algum ímpeto com o crescimento e institucionalização do certame, provavelmente fragilizada pela heterogeneidade da programação que, ao estar aberta a diferentes géneros, correntes

estilísticas e a diferentes mercados, diminuiu em coerência e unidade. Tudo indica que, actualmente, a oferta disponibilizada pelo certame é qualitativamente diversa, cabendo aos públicos a tarefa, ulterior, de selecção dos segmentos que mais lhe convêm.

4. O Fantasporto começou por ser uma iniciativa de alguns elementos da sociedade civil. O percurso profissional dos seus fundadores, associado ao jornalismo, foi mais influenciado pelo consumo e crítica do cinema (na qualidade de *novos intermediários culturais*) do que propriamente pela ligação ao universo artístico cinematográfico. Este posicionamento específico espelhou-se, de certo modo, na informalidade do evento, que assume com orgulho a sua popularidade e renuncia de forma deliberada a elitismos e à divulgação de cinema num formato (e num *contexto*) que imponha esquemas normativos discriminatórios e culturalmente restritivos. Nessa medida, foi possível delinear um duplo processo de consagração do evento: a institucionalização pela via clássica/ tradicional e a consagração pela via mediática. No primeiro caso, verificou-se o progressivo crescimento do Festival e o respectivo reconhecimento por parte dos públicos e das instâncias políticas locais e nacionais. Ao longo das edições do Fantasporto, foi crescendo exponencialmente o número participantes e o Festival passou a utilizar diferentes espaços da cidade e a integrar os roteiros culturais da Invicta, ao mesmo tempo que se ouviam ecos de apreciação ao nível das instâncias políticas. O momento de viragem essencial ocorreu com a passagem do pólo principal do Fantasporto para o Teatro Municipal Rivoli e, mais recentemente, com a sua descentralização territorial, através de mostras levadas a pontos variados do país. Paralelamente, e até mesmo com consequências mais efectivas/ duradouras, verificou-se a consagração mediática do Festival, que além de ser constantemente referenciado pela imprensa escrita local/ nacional e na rádio, ganhou um impacto inédito ao nível do instrumento mediático moderno por excelência: a televisão. A cada nova edição, a presença dos principais canais televisivos portugueses na sessão oficial de abertura do certame é infalível e, mais recentemente, os filmes de “culto” do Fantasporto conquistaram o seu espaço de difusão em alguns canais televisivos. Assim, o Fantasporto impõe-se como “imagem de marca” de sucesso, reconhecido pelos meios formais de institucionalização e, paralelamente, como evento cultural representativo das transformações mais recentes nos mundos da cultura, isto é, permeável ao universo mediático-publicitário e às estratégias de *marketing* cultural.

5. Ao longo da análise, qualitativa, dos públicos que compuseram a 23ª edição do Fantaspporto, e muito embora se ressalve o não recurso a técnicas com vista à caracterização sociográfica dos mesmos, foi possível determinar, à luz da informação veiculada pelas entrevistas e/ou da observação efectuada no terreno, algumas especificidades marcantes: a assinalável juvenildade dos públicos, a detenção de elevados níveis de capital escolar, bem como a pertença a categorias sócio-profissionais (ou a busca de competências escolares) em áreas ligadas a diversos ramos artísticos. A observação de uma tipicidade juvenil no universo em análise vai ao encontro dos resultados obtidos nos diversos inquéritos sobre práticas culturais, que demonstram como os grupos etários mais jovens reúnem um conjunto de condições que os coloca numa posição de vantagem no que concerne ao investimento cultural: a maior disponibilidade temporal para uma cultura de saídas, como resultado da ausência de constrangimentos em termos de compromissos familiares e laborais; a detenção de um estatuto híbrido, de “eterno estudante”, com o adiamento da entrada no mercado de trabalho e da efectivação do laço conjugal; e a conseqüente aposta na esfera do lazer e na fruição “estilizada” da vida quotidiana, investindo no consumo, nas relações sociais e na cultura (ainda que, essencialmente, numa cultura de saídas, assente em redes conviviais latas). Por outro lado, ao nível da escolaridade e das categorias profissionais encontradas, constata-se a forte presença de categorias de elevado estatuto, com a presença marcante de estudantes do ensino superior ou de participantes já na posse de credenciais escolares de nível superior. Não existem, contudo, dados que permitam aferir do grau de sedimentação do capital cultural apresentado, no sentido em que não se procurou saber se a sua incorporação é recente, fruto da tendência actual para a obtenção de um capital geracional crescente, ou se se encontra solidamente incorporado, numa perspectiva bourdiana, através das competências atribuídas na escola e transmitidas por laços familiares. A este nível, há ainda a salientar tendência, marcadamente juvenil, para a estruturação dos universos culturais com base em referências que escapam às normatividades clássicas, oficiais, tradicionalmente consagradas através das instâncias formais de ensino. O mosaico sociocultural contemporâneo, permeável, nas suas múltiplas instâncias, aos efeitos de mercantilização cultural, com a conseqüente renovação das vias de legitimação cultural, cada vez mais associadas a universos culturais modernos, ligados ao audiovisual e adaptados à velocidade na circulação/ acesso à informação, como ilustrou Donnat, permitiu o nascimento de esferas culturais inovadoras, contemporâneas, onde as próprias

competências adquiridas por via escolar vão ser acopladas às novas referências (processo no qual as redes de amizades desempenham um papel fundamental).

6. Mais do que a leitura sociográfica da composição dos públicos do Fantasporto, a presente pesquisa procurou interpretar o modo como a *fidelização* diferenciada ao evento poderia constituir-se em *modos de relação* diversos com o mesmo. A partir de dimensões como a “antiguidade”, o “modo de ingresso” no Festival, o “número de sessões vistas/ a ver na 23ª edição”, a “natureza das relações de sociabilidade no campo Fantasporto” e a “apropriação passiva/ activa do espaço do Festival”, delineou-se uma tipologia que se traduziu na definição de cinco perfis de participantes: o *núcleo-duro*, os *habituais*, os *aspirantes*, os *flutuantes* e os *novatos*. Esta tipologia possibilitou uma leitura mais rica das modalidades de participação num evento cultural que, em virtude das suas particularidades (evento excepcional, com uma aura de raridade, de regularidade anual, de celebração do cinema, marcado pela efervescência colectiva e pela partilha de simbolismos), propicia posturas variadas.

Desde logo, os elementos do *núcleo-duro* são os que revelam uma apropriação mais *sui generis* do Fantasporto. Na qualidade de participantes *antigos* do certame, desde os tempos em que o mesmo decorria no Auditório Nacional Carlos Alberto, acompanharam de perto a sua metamorfose e “cresceram” conjuntamente com o Festival. Como resultado da sua envolvimento, fiel, com o Fantasporto, estabeleceram redes informais de afectividade, sedimentadas ao longo dos anos, quer com outros participantes em iguais circunstâncias, quer com as instâncias organizadoras e directivas do Festival. Os níveis de familiaridade que entretanto adquiriram influi na própria modalidade de ingresso, levando a que muitos destes elementos sejam convidados da organização (por vezes, à revelia da direcção) e, os que não o são, adquirem passes de participante. O *núcleo-duro* caracteriza-se por uma participação anualmente infalível, ritual, na medida em que o Fantasporto é considerado um momento de celebração incontornável, a não perder, nem que para tal seja necessário reorganizar a agenda naquele momento do ano civil (gozar de férias especialmente nesta altura, faltar ao trabalho...). Já no Fantasporto, a participação é diária e o visionamento de filmes compulsivo, “bulímico”, ao ponto de no final da edição se verificarem situações de exaustão física – que são, aliás, orgulhosamente referenciadas, como se tratassem da prova física, corporal, de mais um ano de “missão cumprida”. As redes de

relacionamento entretanto formadas, assentes sobretudo em interesses e disposições cinéfilas comuns, bem como num ideal partilhado do que deve ser a participação no Fantas, permitem que, perante uma oferta muito variada (com exhibições, na maior parte das vezes, em simultâneo), as escolhas dos filmes a visionar sejam, também elas, partilhadas, através da elaboração interna, dialogada, de um esquema que possibilite observar o máximo possível de filmes “de interesse”, rentabilizando-se dessa forma a unicidade das oportunidades apresentadas. Note-se que as redes de inter-conhecimento estabelecidas no interior do *núcleo-duro* estão, salvo raras excepções, circunscritas ao espaço-tempo do Festival, ou seja, consubstanciam-se em reencontros anuais que dificilmente se prolongam além daquele momento excepcional (ganham *sentido* com o Festival e, do mesmo modo, perdem-no quando o Festival termina). O estatuto especial destes participantes no espaço do Fantasporto, garante-lhes ainda, como se disse, a proximidade informal aos elementos da organização e da direcção, factor que lhes atribui recursos adicionais, nomeadamente ao nível do conhecimento da programação, o que favorece o *à-vontade* com que seleccionam filmes e constróem activamente a sua participação. Por serem do tempo em que o Fantasporto investia sobretudo nos géneros do fantástico e do terror, mantêm ainda hoje uma forte predisposição para o consumo desses segmentos cinematográficos, muito embora tenham já manifestamente incorporada a abertura do Fantas a novas cinematografias e a aposta no alargamento de públicos – para o que terá contribuído, certamente, a mediação de que são alvo por parte das instâncias responsáveis do Festival. Assim, ao mesmo tempo que se demarcam de algumas das opções mais recentes do Fantasporto – como, por exemplo, a introdução de vectores claramente comerciais na programação, a promoção do Festival, realizada em moldes que consideram, por vezes, desonestos, ou a crescente abertura às instâncias mediáticas – aceitam as novidades com estoicismo. E fazem-no porque o Festival continua a garantir segmentos da programação coincidentes com a sua procura, mas também porque o Fantasporto é o Fantasporto, com ou sem cinema, contexto de sociabilidade intensa, espaço-tempo que lhes confere um estatuto especial (consagrado, pleno de poder simbólico), espaço-tempo onde têm voz e no qual podem intervir criativamente (no painel das bocas, por exemplo, onde opinam sobre a edição em curso, sobre a programação, deliberam, criticam, caricaturam, sendo escutados – lidos, melhor dizendo – pela direcção/ organização, pelos media e pelos participantes em geral).

Os participantes *habituais*, tal como o *núcleo-duro*, frequentam fielmente o Festival desde os tempos do Auditório Nacional Carlos Alberto, tendo falhado apenas

uma ou outra edição (anos que evocam com precisão, indelevelmente marcados na sua memória pela “ausência do ritual”). São fiéis seguidores que, porém, não desenvolveram uma relação privilegiada com o topo da hierarquia do Festival, o que leva a que, neste caso, o modo de ingresso no certame passe mais frequentemente – exceptuando algumas situações – pela aquisição de bilhetes e de passes de participante. Marcam presença diária, ou quase, no Fantasporto e movem-se com alguma destreza por entre os diferentes espaços do Rivoli, apesar de não protagonizarem uma territorialização tão intensa como sucede com o *núcleo-duro*. Aliás, é possível adivinhar uma certa competição entre os elementos *habituais* e os do *núcleo-duro* na reivindicação do título de “legítimos fãs” do Fantasporto, tendência que é mais clara nos discursos dos *habituais*, que criticam a arrogância e um sentimento de superioridade intrínsecos à actuação dos elementos do *núcleo-duro* (e, sobretudo, dos No Sell Out). Os participantes *habituais* assistem, também eles, a várias sessões numa mesma edição, realizando verdadeiras “maratonas” cinéfilas, onde a quantidade de filmes vistos no final da cada edição (mais até do que a qualidade) é uma conquista e, como tal, motivo de admiração por parte dos restantes participantes. Na selecção dos filmes a visionar, alguns deixam-se guiar pelo “instinto”, uma vez que a informação disponibilizada oficialmente pela organização nem sempre é suficiente ou esclarecedora, enquanto que outros se informam aturadamente sobre filmes/ autores antes de escolher, e fazem-no recorrendo a *sites* especializados na Internet, único veículo possível para a obtenção de informação sobre algumas das obras, excluídas dos circuitos comerciais. No que concerne à opinião sobre a programação, mantêm uma postura em muito similar à dos elementos do *núcleo-duro*, vendo no Fantasporto uma oportunidade única de aceder a obras raras, a que dificilmente teriam acesso através de outros moldes, estando, por isso, dispostos a sacrificar antigos factores de “excelência”, como é o caso do estatuto alternativo e distintivo que o Festival outrora detivera. As redes de sociabilidade também assumem um papel importante neste perfil de públicos, e a sua constituição encontra-se a meio caminho entre as redes de amigos/ conhecidos nascidos com o Fantasporto e que se circunscrevem ao Festival e outras redes de sociabilidade, exteriores ao Festival, que funcionam como acompanhantes a diversas sessões (embora, na maioria dos casos, alternadamente, sem igualar o ritmo frenético e consumista do participante *habitual*). A intervenção destes participantes ao longo do evento é mais difusa, raramente adquirindo o protagonismo criativo do *núcleo-duro*.

Os participantes *aspirantes*, por sua vez, já não são tão antigos no Festival, frequentando-o regularmente desde o momento em que este passou para o Rivoli (quando ganhou maior visibilidade). O posicionamento destes participantes face aos restantes perfis é algo ambíguo, na medida em que, muito embora não frequentem o Festival há tempo suficiente para deterem um estatuto simbólico de relevo no espaço-tempo do Fantasporto, a verdade é que apostaram num projecto de integração no círculo de relações, algo fechado, do *núcleo-duro*. Ao serem aceites no grupo, restrito, daqueles elementos, adquiriram por inerência a possibilidade de acederem a recursos culturais, informativos, afectivos, de familiarização com o contexto e com a oferta, etc., típicos do *núcleo-duro*. Com uma presença relativamente assídua no espaço do Fantasporto (mas não necessariamente diária), os *aspirantes*, quando vão ao Festival, podem assistir a mais do que uma sessão. Porém, no tempo em que se encontram no Rivoli, facilmente prescindem do visionamento de um filme em prol do convívio com outros participantes, investindo, dessa forma, no alargamento das suas redes de conhecimento. Muitas vezes, mais do que assistirem aos filmes, preferem *conversar* sobre eles, com participantes do *núcleo-duro* ou *habituais*. Por outro lado, o modo como discursam a respeito do Festival, sobre a sua evolução, sobre a mudança de contexto e os efeitos que daí advieram, sobre a programação, a abertura a novos públicos, etc., é, em muitos momentos uma reprodução fiel das construções simbólico-discursivas dos participantes mais antigos do Fantasporto, o que revela um efeito de *mimesis*, resultante de um muito provável desejo de integração e de partilha do sentimento de pertença.

Os participantes *flutuantes* são aqueles que, como o próprio termo sugere, frequentam o Fantasporto apenas ocasionalmente, tendo sido possível detectar casos de espectadores que começaram a fazê-lo ainda antes da passagem do Fantasporto para o Rivoli. De entre os diferentes perfis de público os *flutuantes* são, claramente, os que menos se deixam influenciar pelas características rituais/ festivas do evento, pela possibilidade de participarem em momentos de convivialidade intensos ou pela “aura” conquistada pelo Festival. São movidos por um tipo de participação muito pragmática e dirigida, que passa pela aquisição de bilhete para uma determinada sessão, seleccionada de forma mais ou menos criteriosa, e pela ida à respectiva sessão (raramente se abandonando à deambulação prolongada pelo recinto do Festival, a não ser pontualmente, impelidos pela “curiosidade”). Entre estes espectadores, foi possível detectar um duplo posicionamento: por um lado, existem os que integram a ida ao Festival num programa de saída mais vasto, fazendo-se acompanhar por grupos de

amigos, no seio do qual têm uma voz mais ou menos activa na escolha do filme a ser visto (pelo que a frequência do certame, do ponto de vista da importância cultural que lhe é atribuída, é, neste caso, pouco relevante); todavia, é também entre os *flutuantes* que se encontram alguns dos espectadores mais exigentes, de gostos vincados, que perscrutam a oferta do Fantasporto com detalhe e predefinem selectivamente a sua participação (segmento em que se incluem, por exemplo, artistas e intermediários culturais que frequentam o Festival). Logo, a postura dos *flutuantes* face à programação do Fantasporto pode situar-se entre a relativa indiferença – sobretudo por desconhecimento – e a crítica acérrima, pelos motivos que já várias vezes repetimos.

É principalmente ao nível dos participantes *novatos* que se encontram pistas indiciadoras da democratização cultural (do alargamento de públicos) pretendida pela organização do Festival. Detectou-se, de facto, um contingente de participantes que estão a principiar a sua incursão pelo universo Fantasporto, para os quais, em virtude do Festival ser hoje um evento largamente mediatizado (evento “*pop*”, evento “*in*”, como repetidamente se ouviu), esta pode constituir uma oportunidade de envolvimento em roteiros culturais, o que, em última instância, é um estímulo à participação cultural. Além do mais, a prova de que a “imagem de marca” do Fantasporto é, realmente, bem sucedida, encontramos-la nos participantes *novatos* (alguns, vindos de outras regiões do país, como Vila Real ou Lisboa) que possuem, já, um grau de conhecimento razoável sobre o Fantasporto, sobre o seu historial, os “filmes de culto”, a “aura” que lhe está associada. Alguns destes participantes, desejosos de partilhar dessa aura de excepcionalidade, optam desde logo por uma participação intensiva, assentando arraiais no Rivoli durante os quinze dias da 23ª edição e assistindo a tantos filmes quanto lhes for fisicamente possível.

Nos diferentes perfis de públicos encontrados, verificou-se, ainda, um interessante efeito geracional/ familiar no modo como o Fantasporto se deu a conhecer pela primeira vez. Enquanto que, por um lado, as redes informais, de amizades, funcionam como um fundamental veículo de informação sobre o Festival, incitando à participação, e, por outro, os meios de circulação informal provam maior eficácia ao nível da captação de públicos que residam mais afastados da zona de influência do Grande Porto, é curioso constatar como muitos dos participantes revelaram ter sido conduzidos ao Fantasporto por familiares - pais, avós, tios, primos. A “passagem de testemunho” entre familiares reforça a constatação do elevado estágio de institucionalização do Festival, que se reflecte sobretudo na adesão dos habitantes da

cidade do Porto e zonas adjacentes, para os quais o evento é um acontecimento cultural/social de relevo incontestável, que celebra a cidade e que, nessa medida, importa honrar.

7. Ao nível da espacialidade que enquadra o Fantasporto, é possível concluir que o contexto criado em torno do palco principal do certame, o Rivoli, configura um ambiente especial, estruturador da própria experiência de se participar no Festival. O contexto festivo que envolve as sessões a serem exibidas – sobretudo no Grande Auditório, no horário nobre e durante os fins-de-semana – pontuado por momentos de verdadeira celebração colectiva, como é o caso da sessão de abertura oficial do Festival ou mesmo da sessão de encerramento, revela-se um elemento nuclear na definição de um evento de grande escala como é o Fantasporto. A estadia no Rivoli permitiu constatar o modo como os diferentes perfis de público se apropriam diversamente dos espaços oferecidos, apropriação essa que está estreitamente relacionada com o grau de fidelização ao festival. Enquanto que os espectadores menos fidelizados (*novatos* e *flutuantes*), “vivem” algo indiferenciadamente os lugares do Rivoli, muitas vezes optando pela estadia, breve, na entrada do Grande Auditório ou mesmo na zona de saída do recinto, junto às bilheteiras e às escadas que conduzem à Praça D. João I, os espectadores mais fidelizados (*aspirantes*, *habituais* e *núcleo-duro*) “colonizam” verdadeiramente os cantos e recantos do Rivoli enquanto dura o Fantasporto. O espaço preferencial é reconhecidamente o *foyer* do 3º piso do Rivoli, onde é montada uma esplanada pela organização, juntamente com uma banca de chá e outra de cerveja, transformando este espaço num contexto de encontros e de reencontros, onde os participantes mais familiarizados com o certame sabem de avanço que se irão reunir com os companheiros desta (e de passadas) aventuras. A postura aí assumida pelos espectadores é de evidente informalidade, espalhando-se pelas cadeiras e *puffs* montados, onde conversam, bebem, desenham, olham o painel das bocas, e onde se cruzam com elementos da direcção a quem, alguns, dirigem cumprimentos ou trocam palavras. O ambiente de óbvia familiaridade vivido entre os participantes que ocupam este espaço, embora não seja ostensivamente selectivo, ao ser percebido pelos visitantes mais esporádicos, constrange, intimida. As conversas que aí se escutam, quando não se centram em temas quotidianos, giram preferencialmente em torno do cinema, das sessões vistas ou a ver, incluindo referências detalhadas a realizadores, actores, cinematografias específicas, etc., ilustradas por episódios vividos em sessões anteriores ou por experiências acumuladas ao longo de várias edições do Fantasporto.

A relevância do contexto foi, aliás, espontaneamente emitida pelos participantes mais fidelizados do Fantasporto, através da menção repetida ao Auditório Nacional Carlos Alberto e ao modo como o anterior palco do Festival, pela sua fisiografia e organização específicas, representava na perfeição o simbolismo aliado à identidade “marginal” do evento, na altura. Ao ANCA (equipamento de importância periférica, sujo, escuro, húmido, gótico, caótico, desorganizado) sucedeu-se o Rivoli (equipamento de importância central, reconhecido, de grande visibilidade, recém-remodelado, asséptico, organizado), o que obrigou a um esforço supremo de adaptação por parte dos participantes do Festival. Essa adaptação passou, desde logo, pelo ajustamento a um espaço que já não convidava a manifestações desbragadas durante a exibição dos filmes, formatando de imediato a própria forma de recepção dos bens fílmicos em sala. Os espectadores mais antigos, com particular incidência nos elementos do *núcleo-duro*, mais reivindicativos, lutam, ainda hoje, pelo seu território no Rivoli, manifestando-se activamente contra as regras e normas impostas. E são, em especial, estes participantes que continuam a transportar a marginalidade e a subversão normativa peculiares dos primeiros anos do Festival. Contudo, a maioria adaptou-se ao novo espaço, “mal necessário”, na medida em que o ritual de participação no Festival está demasiado incorporado para ser desfeito. Os públicos mais recentes, esses, já encaram o “novo” espaço com naturalidade, uma vez que o Fantasporto, para eles, “é” no Rivoli – foi assim que o conheceram e foi com este novo formato que se familiarizaram. Contudo, reconhecem as territorialidades existentes no interior do Rivoli e respeitam-nas, ocupando os seus lugares fora dos espaços “dominados” pelos participantes mais antigos.

8. O Fantasporto, na sua qualidade de meso-acontecimento capaz de congrega um número assinalável de públicos, é um contexto privilegiado de interacção social directa. As redes de sociabilidade (ou redes de amigos), alargadas, que a maioria dos participantes da edição em análise demonstraram ter, para além de serem uma característica comum em agentes sociais bem posicionados na estrutura social, como são os elementos desta população, apresentam traços específicos consoante a fidelização ao evento. Por um lado constata-se que, para todos os segmentos de públicos, o Fantasporto é um espaço-tempo de (re)encontros com amigos, amigos de amigos ou simples conhecidos (conhecidos “de vista” do Fantasporto, de outros eventos culturais da cidade ou de espaços de saída nocturnos – numa sinergia que cria, inclusivamente, a

ilusão de que são “sempre as mesmas pessoas” a frequentar estes lugares ou acontecimentos). Por outro lado, o Fantasporto, após mais de duas décadas de funcionamento, alimentou as suas próprias redes sociais, mais visíveis entre os fiéis do evento. São amizades, na sua maioria, efémeras, circunscritas àquele espaço-tempo e que se reafirmam anualmente com a presença no evento. A segmentação das redes de sociabilidade é, aliás, um fenómeno cada vez mais frequente nas sociedades contemporâneas, onde os agentes sociais, ao se movimentarem em círculos sociais e em contextos estruturais mais diversificados, mantêm redes sociais fragmentadas (existem os colegas de trabalho, os colegas da faculdade, os amigos para sair à noite, os amigos com quem ir ao cinema ou ao teatro, os amigos para ir ao Fantasporto...), às quais recorrem de acordo com as necessidades próprias do contexto. São as redes de amigos que desempenham um papel fulcral na circulação e reorganização da informação, e que a mantêm constantemente actualizada. Os agentes sociais mais esclarecidos, detentores de recursos e de capitais mais vastos, funcionam como “*opinion makers*” na medida em que, ao compartilharem informações, ajudam a criar activamente disposições/competências nos menos conhecedores, segundo uma estratégia informal que mais facilmente elimina quaisquer barreiras ou resistências remanescentes. As redes de sociabilidade, sobretudo quando são menos intensas do ponto de vista do vínculo afectivo que se estabelece, isto é, quando são fragmentárias e diversificadas, potenciam a aquisição de conhecimentos que, embora frágeis ou pouco aprofundados, permitem ao agente social o acesso ágil a múltiplos sistemas de referências. Tal como defende Bernard Lahire, os agentes (ou actores) sociais são plurais e, nessa medida, capazes de incorporar activamente o “novo”, abrindo-se a diferentes “horizontes de expectativa”, (de acordo com o sentido que lhe atribuiu Hans-Robert Jauss).

9. Concluiu-se, ainda, a existência de uma relativa insipidez nas práticas culturais declaradas pelos participantes com os quais nos cruzámos, com algumas naturais excepções (visto tratar-se de um universo socialmente diversificado, apesar de selectivo). O investimento em actividades culturais de cariz “erudito”, por tradição associadas a detentores de elevados capitais culturais e económicos, é declarado por um segmento reduzidíssimo de participantes do Fantasporto, independentemente do perfil de públicos a que estes pertencem. Os consumos culturais de carácter mais “exigente”, quando são referidos, surgem inseridos em actividades de natureza académica ou

escolar, o que pode significar que são consumos externamente comandados, mais do que propriamente voluntários. Por outro lado, as actividades culturais que mais insistentemente são mencionadas são as que configuram uma “cultura de saídas” (frequência de cafés, bares, discotecas, etc.), a prática de desporto, as actividades endomociliares (ver televisão, vídeo, navegar na Internet) e, de forma muito vincada, o cinema. O tempo despendido a ver cinema é tanto mais importante quanto mais se sobe no perfil de públicos (*habituais* e *núcleo-duro*), onde a prática assume contornos similares ao da própria modalidade de apropriação do Fantasporto. Ou seja, é uma prática compulsiva, absorvente e ainda cumulativa, na medida em que intersecta espaços diferentes: a ida às tradicionais salas de cinema, a frequência (em alguns casos) de cineclubes e o visionamento de cinema em espaço doméstico a partir de diferentes suportes como a televisão, o vídeo ou DVD. A frequência dos cineclubes e a actividade cinéfila *indoors* são orientadas com vista a colmatarem a oferta das salas comerciais, emergindo aqui, ainda, uma outra actividade de relevo: a pesquisa de raridades na Internet, instrumento essencial de acesso a obras não disponíveis em nenhum dos suportes anteriores. Nestes segmentos do público do Fantasporto verifica-se, inclusivamente, a inexistência de um corte efectivo com o Festival após o seu término, na medida em que muitas das referências cinéfilas que foram disponibilizadas no período, limitado, do evento, são depois individualmente exploradas através dos instrumentos referidos. Logo, podemos constatar a existência de um *continuum* entre a identidade de “público de Festival” e a de “público de cinema”, que se consubstancia na consolidação, criativa e activamente orientada, das disposições culturais (corporalizadas em obras artísticas) sugeridas pela programação do Festival. Podemos, assim, lançar a hipótese de, ao longo dos tempos, se ter vindo a formar um “gosto tipicamente Fantas”, paulatinamente incorporado pelos seus públicos mais fiéis. Por outro lado, importa ainda ressaltar as potencialidades da Internet que, nas sociedades (pós)modernas, e até mais do que o audiovisual, é um veículo fundamental para a criação de públicos *intervenientes*, como salientou Paquete de Oliveira⁶⁵⁰.

10. O modo de relação dos públicos do Fantasporto com o evento pode ainda ser analisado de um ângulo distinto, que privilegie as modalidades de recepção das obras por parte desses mesmos públicos. Desde logo, o centramento na relação que se

⁶⁵⁰ Vd. Paquete de Oliveira, *art. cit.*, pp. 143-151.

estabelece entre os filmes e os seus espectadores impele a aproximações de cariz eminentemente qualitativo, por forma a tentar captar os modos, diversos, como os públicos apreendem as obras fílmicas. Para tal, impõe-se ultrapassar a noção, redutora, segundo a qual os produtos cinematográficos, tal como as restantes obras culturais, encerrariam em si mesmos características objectivas, predeterminadas, exigentes de competências específicas para a sua leitura interpretativa. Segundo uma tal noção, o conhecimento das condições objectivas das obras conduziria, por si só e com relativa segurança, à compreensão dos universos simbólicos dos seus consumidores, os quais estariam à partida desprovidos de habilidades autónomas de interpretação e de reinterpretação. Mas, na verdade, a análise das diferentes modalidades de recepção não é unilinear e deverá, pelo contrário, entrecruzar dimensões, olhando não apenas às características das obras em si, mas ainda aos esquemas de referência dos receptores e aos contextos que enquadram o momento receptivo.

As modalidades de recepção de obras fílmicas exibidas num contexto cultural e institucional específico, como o de *Festival*, aponta quer para a problematização dos processos de descodificação e de (re)interpretação accionados pelos espectadores, individualmente considerados, mas também, inevitavelmente, para o modo específico de relação com os filmes, o que envolve outras dimensões – o contexto da oferta (o lugar, as características do equipamento cultural), a circunstância de raridade e de excepcionalidade (trata-se de um momento eruptivo do quotidiano, de celebração do cinema) e a dimensão social (a efervescência colectiva, as redes de sociabilidade, que transformam a recepção num momento fortemente partilhado).

A heterogeneidade da oferta disponibilizada pelo Fantasporto propicia, desde logo, a coexistência de diferentes universos receptivos. A recente incursão pelos domínios do cinema entendido como indústria cultural, produzido com o intuito de ser consumido pelas *massas*, pressupõe a operacionalização de processos de descodificação simples, pouco exigentes e partilhados por uma pluralidade de públicos. O cinema-entretenimento aproxima o Festival de facções do público mais alargadas, mas com eventuais menores índices de competência cultural. Por outro lado, ao oferecer obras que escapam, ao nível dos conteúdos formais e expressivos, às atribuições de sentido massificadas ou uniformizantes, remetendo antes para universos estéticos criativos, originais, de autor, com níveis temáticos complexos (que aproximam o cinema a outras formas artísticas), abre-se caminho para o desencadear de modalidades de recepção

potencialmente artísticas, intrincadas, intelectualizadas, analíticas. Neste caso, o cinema, “arte média”, pretende aproximar-se da esfera da “alta cultura” ou cultura “erudita”, exigindo o recurso a disposições mais elaboradas. Ora, a inclusão de diferentes “universos de possíveis” num mesmo evento, que acima de tudo é atravessado por uma forte propensão para a interacção, para a partilha festiva, para a troca de impressões, para a circulação de informação, favorece processos formativos de ordem *relacional*, podendo, por isso mesmo, impelir à abertura de novos horizontes de sentido e, desde logo, de novos horizontes *receptivos* – em direcção a uma maior democratização cultural.

11. Do ponto de vista de uma *fenomenologia dos públicos*, olhando para o diálogo que se estabelece entre os espectadores e os filmes a que assistem, percebeu-se que a corporalidade aliada ao acto de recepção do filme, isto é, a maneira como os agentes sociais se expressam corporalmente no acto de visionamento das obras, espelha as disposições (objectivas, socialmente condicionadas) incorporadas, bem como a maior ou menor interiorização das “regras do jogo” do Festival. Foi neste âmbito que se observou o modo como, por exemplo, os aplausos no final dos filmes, se são espontâneos em alguns participantes, causam estranheza noutros; a forma como as posturas expressivas mais arrojadas, em sala, profundamente ritualizadas no Festival (aplaudir a meio do filme, gritar, fazer comentários audíveis para o grupo, interagir com os outros em determinados momentos da acção do filme), têm, também elas regras próprias que, ao serem quebradas, indiciam a falta de familiarização com o Festival e, automaticamente, estigmatizam o “transgressor” no universo do Fantasporto; ou o modo como a própria natureza do filme – mais comercial, de autor ou, pelo contrário, graficamente explícito, violento – convida a modalidades de recepção consonantes – mais passivas ou contemplativas ou, ainda, festivas, enérgicas, participadas. Através do corpo, o processo, dialéctico e complexo, de interpretação da obra, ganha visibilidade e, ao fazê-lo, acrescenta significado – significado histórico, contextual – ao próprio objecto “dado” à interpretação.

12. A aproximação qualitativa à 23ª edição do Fantasporto permitiu concluir que estamos perante um fenómeno colectivamente construído. As características especiais do Festival, que o definem – o facto de se tratar de um evento cultural regular,

excepcional, profundamente ritualizado, rico em produções simbólicas, mediaticamente apelativo e que, pela temática, remete para o universo do audiovisual – conferem à participação cultural uma aura de *desejabilidade*. A concentração de participantes no decurso do Festival promove um contexto de interacção social intenso que, fruto da informalidade vigente, enquadra a possibilidade de cruzamento entre diferentes instâncias (as criadoras, as organizativas, as mediáticas e os próprios públicos), originando uma experiência única. Quando há uma fidelização forte em relação ao evento, então, essa experiência pode mesmo ser ressocializadora.

Bibliografia

1. Livros

- **AA.VV.** (1987), *Juventude Portuguesa: Situações, Problemas e Aspirações. Resultados Globais*, Coleção Juventude Portuguesa: Situações, Problemas e Aspirações, n.º 1, Lisboa, ICS / IPJ.
- **AA.VV.** (1994), *Dinâmicas Culturais, Cidadania e Desenvolvimento Local*, Lisboa, Associação Portuguesa de Sociologia.
- **AA. VV.** (2003), *Públicos da Cultura – Actas do Encontro organizado pelo Observatório das Actividades Culturais no Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa*, Lisboa, 24 e 25 de Novembro de 2003.
- **AA. VV.** (2004), *Economising Culture*, Nova Iorque, Autonomedia.
- **ABRANTES**, Pedro (2003), *Os Sentidos da Escola – Identidades Juvenis e Dinâmicas de Escolaridade*, Oeiras, Celta.
- **ADORNO**, Theodor e Max **HORKHEIMER** (1997) [1947], *Dialectic of Enlightenment*, Londres, Verso.
- **ALMEIDA**, João Ferreira de e José Madureira **PINTO** (1995), *A Investigação nas Ciências Sociais*, Lisboa, Presença.
- **ALMEIDA**, João Ferreira de, José Machado **PAIS**, Anália **TORRES**, Fernando Luís **MACHADO**, Paulo Antunes **FERREIRA** e João Sedas **NUNES** (1996), *Jovens de Hoje e de Aqui*, Loures, Câmara Municipal de Loures.
- **AUGÉ**, Marc (1994), *Não-Lugares, Introdução a uma Antropologia da Sobremodernidade*, Venda Nova, Bertrand.
- **BAKHTINE**, Mikhail (1970), *L'Oeuvre de François Rabelais et la Culture Populaire au Moyen Âge et Sous la Renaissance*, Paris, Gallimard.

- **BARRETO**, António (org.) (1996), *A Situação Social em Portugal, 1960 – 1995*, Lisboa, Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa.
- **BAUDRILLARD**, Jean (1981), *A Sociedade de Consumo*, Lisboa, Edições 70.
- **BAZIN**, André, *What is Cinema?* (2 volumes) (2005), Berkeley, University of California Press.
- **BECKER**, Howard S. *et. al.* (1961), *Boys in White*, Chicago, University of Chicago Press.
- **BECKER**, Howard (1982), *Art Worlds*, Berkeley, University of California Press.
- **BECKER**, Howard (1985) *Outsiders – Études de Sociologie de la Déviance*, Paris, Éditions A.-M. Métailié.
- **BELL**, Judith (1997), *Como Realizar um Projecto de Investigação*, Lisboa, Gradiva.
- **BENAVENTE**, Ana (coord.); Alexandre **ROSA**; António Firmino da **COSTA** e Patrícia **ÁVILA** (1996), *A Literacia em Portugal. Resultados de uma Pesquisa Extensiva e Monográfica*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian/Conselho Nacional de Educação.
- **BÉRA**, Matthie e Yvon **LAMY** (2003), *Sociologie de la Culture I*, Paris, Armand Colin/VUEF.
- **BERGER**, Peter L. e Thomas **LUCKMANN** (1973) [1966], *A Construção Social da Realidade*, Petrópolis, Editora Vozes.
- **BIDART**, Claire (1997), *L'Amitié. Un Lien Social*, Paris, Éditions La Découverte.
- **BOURDIEU**, Pierre (1972), *Esquisse d'un Théorie de la Pratique, Procédé de Trois Études d'Éthnologie Kabyle*, Genebra/Paris, Droz.
- **BOURDIEU**, Pierre e Jean-Claude **PASSERON** (1978), *A Reprodução – Elementos para uma Teoria do Sistema de Ensino*, Lisboa, Vega.

- **BOURDIEU**, Pierre (1979a), *La Distinction. Critique Sociale du Jugement*, Paris, Éditions du Minuit.
- **BOURDIEU**, Pierre (1989), *O Poder Simbólico*, Lisboa, Difel.
- **BOURDIEU**, Pierre (1993), *La Misère du Monde*, Paris, Éditions du Seuil.
- **BOURDIEU**, Pierre (1996), *As Regras da Arte: Génese e Estrutura do Campo Literário*, Lisboa, Presença.
- **BOURDIEU**, Pierre (1997), *Razões Práticas – Sobre a Teoria da Acção*, Oeiras, Celta Editora.
- **BROTTMAN**, Mikita (2005), *Offensive Films*, Nashville, Vanderbilt University Press.
- **BURGESS**, Robert (1997), *A pesquisa de Terreno. Uma Introdução*, Oeiras, Celta.
- **CADIME**, Francisco Rui (1999), “Desafios dos Novos Media – A Ordem Política e Comunicacional” in *Colecção Media e Sociedade*, Lisboa, Editorial Notícias.
- **CARDOSO**, Gustavo (1998), *Para uma Sociologia do Ciberespaço – Comunidades Virtuais em Português*, Oeiras, Celta Editora.
- **CARIA**, Telmo H. (org.) (2002), *Experiência Etnográfica em Ciências Sociais*, Porto, Afrontamento.
- **CASSETTI**, Francesco e Federico **DI CHIO** (2004), *Analisi del Film*, Milão, Bompiani.
- **CERTEAU**, Michel de (1990), *L’Invention du Quotidien - Arts de Faire*, Paris, Éditions Gallimard.
- **CERTEAU**, Michel de (1993), *La Culture au Pluriel*, Paris, Seuil.

- **CONDE**, Idalina (coord.) (1992), *Percepção Estética e Públicos da Cultura*, Lisboa, Acarte/Fundação Calouste Gulbenkian.
- **COSTA**, António Firmino da (1999), *Sociedade de Bairro: Dinâmicas Sociais da Identidade Cultural*, Oeiras, Celta Editora.
- **COSTA**, António Firmino da, Patrícia **ÁVILA** e Sandra **MATEUS** (2002), *Públicos da Ciência em Portugal*, Lisboa, Gradiva.
- **CRANE**, Diana (1992), *The Production of Culture. Media and the Urban Arts*, Newbary Park, Sage.
- **CRANE**, Diana (1994), *The Sociology of Culture*, Cambridge, Blackwell Publishers.
- **CRESPI**, Franco (1997), *Manual de Sociologia da Cultura*, Lisboa, Editorial Estampa.
- **DONNAT**, Olivier (1994), *Les Français Face à la Culture. De l'Éclusion à l'Écletisme*, Paris, Éditions La Découverte.
- **DONNAT**, Olivier (1998), *Les Pratiques Culturelles des Français: Enquête 1997*, Paris, DEP.
- **DONNAT**, Olivier (dir.) (2003), *Regards Croisés sur les Pratiques Culturelles*, Paris, La Documentation Française.
- **DOUGLAS**, Mary (1976), *Pureza e Perigo*, São Paulo, Perspectiva.
- **DURKHEIM**, Émile (1995) [1895], *As Regras do Método Sociológico*, Porto, Presença, 5ª Edição.
- **DURKHEIM**, Émile (1991) [1912], *Les formes élémentaires de la vie religieuse*, Paris, Éditions Livre de Poche.
- **ECO**, Umberto (1970), *Apocalípticos e Integrados*, São Paulo, Editora Perspectiva.
- **ECO**, Umberto (1976), *Obra Aberta*, São Paulo, Editora Perspectiva.

- **ELIAS**, Norbert e John L. **SCOTSON** (1994), *Os Estabelecidos e os Outsiders*, Rio de Janeiro, Zahar Editores.
- **ESQUENAZI**, Jean-Pierre (2003), *Sociologie des Publics*, Paris, Éditions La Découverte.
- **ESTANQUE**, Elísio e José Manuel **MENDES** (1997), *Classe e Desigualdades Sociais em Portugal - Um Estudo Comparativo*, Porto, Afrontamento.
- **ETHIS**, Emmanuel (coord.) *et. al.* (2001), *Aux Marches du Palais – Le Festival de Cannes Sous le Regard des Sciences Sociales*, Paris, La Documentation Française.
- **ETHIS**, Emmanuel (coord.) *et. al.* (2002), *Avignon, le Public Réinventé: Le Festival de Cannes sous le Regard des Sciences Sociales*, Paris, La Documentation Française.
- **ETHIS**, Emmanuel (2005), *Sociologie du Cinéma et de Ses Publics*, Paris, Armand Colin.
- *Fotobiografia: 20 Anos Fantasporto* (2000), Porto, Cinema Novo.
- **FEATHERSTONE**, Mike (1991), *Consumer Culture & Postmodernism*, Londres, Sage Publications.
- **FERNANDES**, António Teixeira, *et. al.* (1998), *Práticas e Aspirações Culturais – Os Estudantes da Cidade do Porto*, Porto, Afrontamento.
- **FERNANDES**, António Teixeira (1999), *Para uma Sociologia da Cultura*, Porto, Campo das Letras.
- **FIRTH**, Raymond (1973), *Symbols: Public and Private*, Londres, Allen and Unwin.
- **FORTUNA**, Carlos e Augusto Santos **SILVA** (orgs.) (2002), *Projecto e Circunstância: Culturas Urbanas em Portugal*, Porto, Afrontamento.

- **GARFINKEL**, Harold (1967), *Studies in Ethnometodology*, Prentice-Hall, Englewood Cliff.
- **GEERTZ**, Clifford (1978), *A Interpretação das Culturas*, Rio de Janeiro, Zahar Editores.
- **GENNEP**, Arnold Van (1978), *Ritos de passagem: Estudos sistemático dos ritos da porta e da soleira, da hospitalidade, da adopção, gravidez e parto, nascimento, infância, puberdade, iniciação, ordenação, noivado, casamento, funerais, estações, etc.*, Petrópolis, Editora Vozes.
- **GHIGLIONE**, Rodolphe e Benjamin **MATALON** (1993), *O Inquérito – Teoria e Prática*, Oeiras, Celta Editora.
- **GIDDENS**, Anthony (1989), *A Constituição da Sociedade*, S. Paulo, Edições Martins Fontes.
- **GIDDENS**, Anthony (1992), *As consequências da Modernidade*, Oeiras, Celta Editora.
- **GIDDENS**, Anthony (1996), *Novas Regras do Método Sociológico*, Lisboa, Gradiva.
- **GIDDENS**, Anthony (2000), *O Mundo na Era da Globalização*, Lisboa, Presença.
- **GOFFMAN**, Erving (1993) [1959], *A Apresentação do Eu na Vida de Todos os Dias*, Lisboa, Relógio d'Água.
- **GOFFMAN**, Erving (1971), *Relations in Public: Microstudies of the Public Order*, Nova Iorque, Harper Books.
- **GOFFMAN**, Erving (1974), *Les rites d'interaction*, Paris, Minuit.
- **GOFFMAN**, Erving (1991) [1974], *Les Cadres de l'Expérience*, Paris, Minuit.
- **GOMES**, Rui Telmo (coord.); Vanda **LOURENÇO** e João Gaspar das **NEVES** (2000), *Públicos do Festival de Almada*, Colecção OBS – Pesquisas 8, Lisboa, Observatório das Actividades Culturais.

- **GUY**, Jean-Michel (2000), *La Culture Cinématographique des Français*, La Documentation Française, Paris.
- **HABERMAS**, Jurgen (1984), *Mudança Estrutural da Esfera Pública*, Rio de Janeiro, Edições Tempo Brasileiro.
- **HARNECKER**, Marta (1976), *Conceitos Elementares do Materialismo Histórico I*, Lisboa, Presença, 2ª Edição.
- **JAUSS**, Hans Robert (1992) [1977], *Experiencia Estética y Hermenéutica Literária – Ensayos en el Campo de la Experiencia Estetica*, Taurus Ediciones, Madrid.
- **JAUSS**, Hans Robert (1978), *Pour une Esthétique de la Recéption*, Paris, Éditions Gallimard.
- **LAHIRE**, Bernard (2003) [1998], *O Homem Plural – As Molas da Acção*, Lisboa, Instituto Piaget.
- **LAHIRE**, Bernard (2004), *La Culture des Individus: Dissonances Culturelles et Distinction de Soi*, Paris, La Decouverte.
- **LIMA**, Luís Costa (org), *et. al.* (2005), *Teoria da Cultura de Massa*, São Paulo, Editora Paz e Terra, 7ª Edição.
- **LIMA**, Marinús Pires de (1987), *Inquérito Sociológico. Problemas de Metodologia*, Lisboa, Presença.
- **LOPES**, João Teixeira (1997), *Tristes Escolas – Práticas Culturais Estudantis no Espaço Escolar Urbano*, Porto, Afrontamento.
- **LOPES**, João Teixeira (2000), *A Cidade e a Cultura*, Porto, Afrontamento.
- **LYON**, David (1992), *A Sociedade da Informação: Questões e Ilusões*, Oeiras, Celta.

- **LYOTARD**, Jean-François (1987), *O Pós-Moderno Explicado Às Crianças*, Lisboa, D. Quixote.
- **MAISSONEUVE**, Jean (1999), *Les Conduites Rituelles, Que sais-je?*, Paris, PUF.
- **MARCUSE**, Herbert (1964), *One-Dimensional Man*, Boston, Beacon Press.
- **MAUSS**, Marcel (1985) [1950], *Sociologie et Anthropologie*. Paris, PUF.
- **MELO**, Alexandre (org.) (1994), *Arte e Dinheiro*, Lisboa, Assírio e Alvim.
- **MONTEIRO**, Paulo Filipe (1996), *Os Outros da Arte*, Oeiras, Celta Editora.
- **MORIN**, Edgar (1977), *Cultura de Massas no Século XX – O Espírito do Tempo*, Rio de Janeiro, Forense-Universitária, 4ª Edição.
- **NUNES**, Adérito Sedas (1994), *Questões Preliminares Sobre as Ciências Sociais*, Lisboa, Presença.
- **ORTIZ**, Renato (1983), *Pierre Bourdieu*, São Paulo, Edições Ática.
- **PAIS**, José Machado (1987), *Uso do Tempo e Espaços de Lazer*, Coleção Juventude Portuguesa: Situações, Problemas e Aspirações, n.º 5, Lisboa, ICS / IPJ.
- **PAIS**, José Machado (1994), *Práticas Culturais dos Lisboetas*, Lisboa, Instituto de Ciências Sociais.
- **PAIS**, José Machado e Manuel Villaverde **CABRAL** (1998), *Jovens Portugueses de Hoje, Resultados do Inquérito de 1997*, Oeiras, Celta.
- **PAIS**, José Machado (2001), *Ganchos, Tachos e Biscates – Jovens, Trabalho e Futuro*, Porto, Âmbar.
- **PAIS**, José Machado e Manuel Villaverde **CABRAL** (1998), *Jovens Portugueses de Hoje, resultados do inquérito de 1997*, Oeiras, Celta Editora.

- **PEREIRA**, Beatriz Pacheco (2000), *Pre-textos de Cinema*, Porto, Granito Editores e Livreiro/Cinema Novo.
- **PINTO**, José Madureira Pinto (1994), *Propostas para o Ensino das Ciências Sociais*, Biblioteca das Ciências do Homem, Porto, Afrontamento.
- **POPPER**, Karl (1991), *Sociedade Aberta, Universo Aberto*, Lisboa, D. Quixote.
- **QUIVY**, Raymond e Luc Van **CAMPENHOUDT** (1992), *Manual de Investigação em Ciências Sociais*, Lisboa, Gradiva.
- **REIS**, António (coord.) (1994), *Portugal, Vinte Anos de Democracia*, Lisboa, Círculo de Leitores.
- **RITZER**, George (2000), *The McDonaldization of Society*, U.S.A., New Century Edition.
- **ROSENFELD**, Anatol (2002), *Cinema: Arte e Indústria*, São Paulo, Editora Perspectiva.
- **SANTOS**, Boaventura de Sousa (1989), *Introdução a uma Ciência Pós-moderna*, Porto, Afrontamento.
- **SANTOS**, Boaventura de Sousa (1991), *Um Discurso Sobre as Ciências Sociais*, Porto, Afrontamento.
- **SANTOS**, Boaventura de Sousa (1991), *O Estado e a Sociedade em Portugal (1974-1988)*, Porto, Afrontamento, 1991.
- **SANTOS**, Boaventura de Sousa (1999), *Pela Mão de Alice – o Social e o Político na Pós-modernidade*, Porto, Afrontamento.
- **SANTOS**, Maria de Lourdes Lima dos (org.) (1995), *Cultura e Economia*, Lisboa, Instituto de Ciências Sociais.

- **SANTOS**, Maria de Lourdes Lima dos (org.) (1998), *As Políticas Culturais em Portugal*, Coleção OBS-Pesquisas, Lisboa, Observatório das Actividades Culturais.
- **SANTOS**, Maria de Lourdes Lima dos e António Firmino da **COSTA** (coord.) (1999), *Impactos Culturais da Expo '98*, Lisboa, Observatório das Actividades Culturais.
- **SANTOS**, Maria de Lourdes Lima dos e João Sedas **NUNES** (coords.) (2001), *Público(s) do Teatro S. João*, Lisboa, Observatório das Actividades Culturais.
- **SANTOS**, Maria de Lourdes Lima dos (coord.) *et. al.* (2002), *Públicos do Porto 2001*, Coleção OBS-Pesquisas, Lisboa, Observatório das Actividades Culturais.
- **SCHMIDT**, Luísa (1993), *A Procura e a Oferta Cultural e os Jovens*, Lisboa, ICS / IPJ.
- **SCHNEIDER**, Steven Jay (coord.) (2005), *1001 Filmes para Ver Antes de Morrer*, Lisboa, Dinalivro.
- **SCHÜTZ**, Alfred (1973), *The Structures of the Life-World*, Evanston, Northwestern University Press.
- **SEGALEN**, Martine (2000), *Ritos e Rituais*, Mem Martins, Publicações Europa-América,.
- **SILVA**, Augusto Santos e Helena **SANTOS** (1995), *Práticas e Representação das Culturas. Um Inquérito na Área Metropolitana do Porto*, Porto, CRAT.
- **SILVA**, Augusto Santos e José Madureira **Pinto** (orgs.) (1999), *Metodologia das Ciências Sociais*, Porto, Afrontamento.
- **SILVA**, Augusto Santos (1994), *Tempos Cruzados – Um Estudo Interpretativo da Cultura Popular*, Porto, Afrontamento.
- **SILVER**, Alan e James **URSINI** (2004), *Film Noir*, Lisboa, Taschen.

- **SIMMEL, Georg (1950), *The Sociology of Georg Simmel*, New York, The Free Press.**
- **SOUSA, Ivo Dias de (1999), *O Lado Negro da Internet*, Lisboa, FCA-Editora de Informática.**
- **TURNER, Victor (1974), *O Processo Ritual*, Petrópolis, Editora Vozes.**
- **VELHO, Gilberto (1999), *Subjectividade e Sociedade: Uma Experiência de Geração*, Rio de Janeiro, Zahar Editores.**
- **VELHO, Gilberto (1999) [1987], *Individualismo e Cultura – Notas para uma Antropologia da Sociedade Contemporânea*, Rio de Janeiro, Zahar Editores.**
- **VELOSO, Maria Luísa (2004), *Aprendizagem e processos de identificação no espaço social do trabalho. Estudo de caso num grupo empresarial do sector electromecânico*, Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto (policopiado).**
- **VIEGAS, José Manuel Leite e António Firmino da COSTA (orgs.) (1998), *Portugal, que Modernidade?*, Oeiras, Celta Editora.**
- **WEBER, Max (1982) [1924], *Ensaaios de Sociologia*, Rio de Janeiro, Zahar Editores.**
- **WEBER, Max (1991) [1925], *Economia e Sociedade. Fundamentos da Sociologia Compreensiva*, Vol. I, Brasília, Edições UNB.**
- **WHITE, William F. (1995) [1943], *Street Corner Society – La Structure Sociale d'un Quartier Italo-Américain*, Paris, Éditions Lá Découverte.**

2. Artigos

- **ABREU**, Paula (2000), “Práticas e consumos de música(s): ilustrações sobre alguns novos contextos da prática cultural”, in *Revista Crítica de Ciências Sociais*, nº 56.
- **ABREU**, Paula (2003), “Ouvir, comprar, participar... Acerca da reciprocidade cumulativa das práticas musicais” in **AA. VV.**, *Públicos da Cultura – Actas do Encontro organizado pelo Observatório das Actividades Culturais no Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa*, Lisboa, 24 e 25 de Novembro de 2003.
- **ADORNO**, Theodor (1991) [1967], “The culture industry reconsidered” in *The Culture Industry: Selected Essays on Mass Culture*, Londres, Routledge.
- **ALMEIDA**, João Ferreira de, António Firmino da **COSTA** e Fernando Luís **MACHADO** (1994), “Recomposição sócio-profissional e novos protagonismos” in **REIS**, António (coord.), *Portugal, Vinte Anos de Democracia*, Lisboa, Círculo de Leitores.
- **ALMEIDA**, João Ferreira de e José Madureira **Pinto** (1999) in Augusto Santos **SILVA** e José Madureira **Pinto** (orgs.), *Metodologia das Ciências Sociais*, Porto, Afrontamento.
- **AZEVEDO**, Natália (1997), “Práticas de recepção cultural e públicos de cinema em contextos cineclubísticos” in *Sociologia - Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto*, I Série, Vol. VII.
- **BARRETO**, António e Clara Valadas **PINTO** (s/d), “Portugal 1960/1995: indicadores sociais”, nº8, *Jornal Público*, Instituto de Ciências Sociais/Universidade de Lisboa.
- **BAUDRILLARD**, Jean (1994) “De la marchandise absolue” in Alexandre **MELO** (org.), *Arte e Dinheiro*, Lisboa, Assírio e Alvim.
- **BELK**, Russel W. (1987), “La Consommation symbolique d’art et de culture” in **AA.VV.**, *Économie et Culture*, Paris, La Document Française.
- **BENJAMIN**, Walter (1992) [1936], “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica” in *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, Lisboa, Relógio d’Água.

- **BOURDIEU**, Pierre (1979b), “Les trois états du capital culturel”, *Actes de La Recherche en Sciences Sociales*, nº 30.
- **BOVONE**, Laura (2002), "Os Novos Intermediários Culturais: Considerações sobre a cultura pós-moderna" in Carlos **FORTUNA** e Augusto Santos **SILVA** (orgs.), *Projecto e Circunstância: Culturas Urbanas em Portugal*, Porto, Afrontamento.
- **CARIA**, Telmo H. (2002), "A construção etnográfica do conhecimento em Ciências Sociais: reflexividade e fronteiras" in Telmo H. Caria (org.), *Experiência Etnográfica em Ciências Sociais*, Porto, Afrontamento.
- **CASANOVA**, José Luís (1995), “Uma avaliação conceptual do habitus”, in *Sociologia-Problemas e Práticas*, nº 18.
- **COELHO**, Eduardo Prado (2003), “Público, Públicos” in *Público*, 8 de Novembro de 2003.
- **CONDE**, Idalina (1987), “O sentido do desentendimento: arte, artistas e públicos nas Bienais de V.N. de Cerveira”, in *Sociologia – Problemas e Práticas*, nº 2.
- **CONDE**, Idalina (1992), “Percepção Estética e Públicos da Cultura: perplexidade e redundância” in Idalina **CONDE** (coord.), *Percepção Estética e Públicos da Cultura*, Lisboa, Acarte/Fundação Calouste Gulbenkian.
- **CONDE**, Idalina (1996), “Cenários de práticas culturais em Portugal (1979-1995)”, in *Sociologia – Problemas e Práticas*, nº 23.
- **CONDE**, Idalina (1998), “Contextos, culturas, identidades” in José Manuel Leite **VIEGAS** e António Firmino da **COSTA** (orgs.), *Portugal, que Modernidade?*, Oeiras, Celta Editora.
- **CONDE**, Idalina (2001), “Cultura em Portugal nas últimas décadas”, in Jorge de Freitas Branco e Salwa Castelo-Branco (orgs.), *Vozes do Povo*, Oeiras, Celta Editora
- **COSTA**, António Firmino da (1984), “Alfama, entreposto de mobilidade social” in *Cadernos de Ciências Sociais*, nº2.

- **COSTA**, António Firmino da (1997), “Políticas culturais: conceitos e perspectivas”, in *OBS*, nº2, Outubro, Lisboa, Observatório das Actividades Culturais.
- **COSTA**, António Firmino da e Fernando Luís **MACHADO** (1998), “Processos de uma modernidade inacabada – mudanças estruturais e mobilidade social” in José Manuel Leite **VIEGAS** e António Firmino da **COSTA** (orgs.), *Portugal, que Modernidade?*, Oeiras, Celta Editora.
- **COSTA**, António Firmino da (1999), "A pesquisa de terreno em sociologia" in Augusto Santos **SILVA** e José Madureira **Pinto** (orgs.), *Metodologia das Ciências Sociais*, Porto, Afrontamento.
- **COSTA**, António Firmino da (2003), “Dos públicos da cultura aos modos de relação com a cultura: algumas questões teóricas e metodológicas para uma agenda de investigação” in **AA. VV.**, *Públicos da Cultura – Actas do Encontro organizado pelo Observatório das Actividades Culturais no Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa*, Lisboa, 24 e 25 de Novembro de 2003.
- **COSTA**, Pedro (2003), “Públicos da cultura, redes e território: algumas reflexões sobre a sustentabilidade de um bairro cultural” in **AA. VV.**, *Públicos da Cultura – Actas do Encontro organizado pelo Observatório das Actividades Culturais no Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa*, Lisboa, 24 e 25 de Novembro de 2003.
- Criar Cultura – Newsletter do Programa Operacional da Cultura (2003), N.º4, Dezembro de 2003.
- **CRUZ**, Maria Teresa (1986), “A estética da recepção e a crítica da razão impura”, in *Comunicação e Linguagens*, nº 3.
- **DIMAGGIO**, Paul (1987), “Classification in Art”, in *American Sociological Review*, vol. 52.
- **DORES**, António Pedro (1997), “Registo: Novas Relações de Aprendizagem na Sociedade de Informação” in *Sociologia – Problemas e Práticas*, nº24.

- **ESTANQUE**, Elísio (2002), "Um sociólogo na fábrica: para uma metodologia de envolvimento social" in Telmo H. Caria (org.), *Experiência Etnográfica em Ciências Sociais*, Porto, Afrontamento.
- **FABIANI**, Jean-Louis (2001), "Le Rituel Évidé: confusion et contestation au coeur du Festival" in **ETHIS**, Emmanuel (coord.) *et. al.* (2001), *Aux Marches du Palais – Le Festival de Cannes Sous le Regard des Sciences Sociales*, Paris, La Documentation Française.
- **FEATHERSTONE**, Mike (2001), "Culturas globais e culturas locais" in Carlos **FORTUNA** (org.), *Cidade, Cultura e Globalização – Ensaio de Sociologia*, Oeiras, Celta.
- **FERNANDES**, Luís (2002), "Um diário de campo nos territórios psicotrópicos: as facetas da escrita etnográfica" in Telmo H. Caria (org.), *Experiência Etnográfica em Ciências Sociais*, Porto, Afrontamento
- **FERRÃO**, João (s/d), "A Demografia Portuguesa", in *Cadernos do Público*, nº6, Instituto de Ciências Sociais/Universidade de Lisboa.
- **FERREIRA**, Claudino (2002), "Processos culturais e políticos de formatação de um mega-evento: Do movimento das exposições internacionais à Expo'98 de Lisboa" in Carlos **FORTUNA** e Augusto Santos **SILVA** (orgs.), *Projecto e Circunstância: Culturas Urbanas em Portugal*, Porto, Afrontamento.
- **FREIRE**, Vanda (1999), "A Mágica – Um Género Musical Esquecido" in *Revista Opus*, n.º 6.
- **FORTUNA**, Carlos e Paulo **PEIXOTO** (2002), "A recriação e reprodução de representações no processo de transformação das paisagens urbanas de algumas cidades portuguesas" in Carlos **FORTUNA** e Augusto Santos **SILVA** (orgs.), *Projecto e Circunstância: Culturas Urbanas em Portugal*, Porto, Afrontamento.
- **GARFINKEL**, Harold (1994), "What is Ethnometodology?" in AAVV, *The Polity Reader in Social Theory*, Cambridge, Polity Press.

- **GEADA**, Eduardo (1985), “Emergência e metamorfose do público de cinema” in *Revista da Comunicação e Linguagem: Espaço Público*, Porto, Afrontamento.
- **GOMES**, Rui Telmo (2001), “Práticas Culturais dos Portugueses (I): actividades de lazer”, *Folha OBS*, nº2, Lisboa, Observatório das Actividades Culturais.
- **GOMES**, Rui Telmo (2002), “Públicos do Porto 2001: entre a selectividade e a heterogeneidade”, in *OBS*, nº 10, Lisboa, Observatório das Actividades Culturais.
- **GOMES**, Rui Telmo (2003), “Uma distinção banalizada? Perfis sociais dos públicos da cultura” in **AA. VV.**, *Públicos da Cultura – Actas do Encontro organizado pelo Observatório das Actividades Culturais no Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa*, Lisboa, 24 e 25 de Novembro de 2003.
- **HEINICH**, Natalie (1992), “Du jugement de goût à la perception esthetique” in Idalina **CONDE** (coord.), *Percepção Estética e Públicos da Cultura*, Lisboa, Acarte/ Fundação Calouste Gulbenkian.
- **KARNIEWICZ**, Louise (1992), “Cinematic Gifts: The Moral and Social Exchange of Bodies in Horror Films” in *Tattoo, Torture, Mutilation and Adornment: The Denaturalization of the Body in Culture and Text*, Albany, State University of New York Press.
- **LAHIRE**, Bernard (2005), “Patrimónios Individuais de Disposições: para uma Sociologia à escala individual” in *Sociologia – Problemas e Práticas*, nº 49.
- **LIPOVETSKY**, Gilles (1989), *O Império do Efémere – A Moda e o seu Destino nas Sociedades Modernas*, Lisboa, Dom Quixote.
- **LOPES**, João Teixeira (1994), “Estruturas espaciais e práticas sociais - a inexistente opção entre o local e o global”, in *Revista de Sociologia da Faculdade de letras da Universidade do Porto*, vol. IV, I série.
- **LOPES**, João Teixeira (1996), “Alguns contributos para o (re)pensar da noção de recepção cultural”, in *Cadernos de Ciências Sociais*, nº15/16.

- **LOPES**, João Teixeira (1998a), “Sociabilidades e consumos culturais: contributos para uma sociologia da fruição cultural” *Separata da Revista de Sociologia da Faculdade de Letras da Universidade do Porto*, vol.III, I série.
- **LOPES**, João Teixeira (1998b), “As estatísticas na área da cultura: breve reflexão”, in *Sociologia – Problemas e Práticas*, nº26.
- **LOPES**, João Teixeira (2003), “Experiência estética e formação de públicos” in **AA. VV.**, *Públicos da Cultura – Actas do Encontro organizado pelo Observatório das Actividades Culturais no Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa*, Lisboa, 24 e 25 de Novembro de 2003.
- **LOPES**, João Teixeira (s/d), A “Boa Maneira” de Ser Público in www.bocc.ubi.pt, (<http://www.bocc.ubi.pt/pag/lopes-jt-publico.pdf>).
- **LOURENÇO**, Eduardo (1995), “A cultura na era da mundialização” in Maria de Lourdes Lima dos **SANTOS** (org.), *Cultura e Economia*, Lisboa, Instituto de Ciências Sociais.
- **MACHADO**, Ana (1999), “A Internet é um metamedia” in *Público*, 30 Janeiro, Lisboa.
- **MADEIRA**, Cláudia (2002), *Novos Notáveis: Os Programadores Culturais*, Oeiras, Celta.
- **MAGALHÃES**, Dulce Maria (1991), “A Sociedade Perante o Lazer” in *Sociologia-Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto*, vol.I, 1ª Série.
- **MEDEIROS**, Fernando (1992), “A formação do espaço social português: entre a ‘sociedade-providência’ e uma CEE providencial”, in *Análise Social*, nº 118-119.
- **MELO**, Alexandre (1995), “Arte e mercadoria” in Maria de Lourdes Lima dos **SANTOS** (org.), *Cultura e Economia*, Lisboa, Instituto de Ciências Sociais.
- **MELO**, Maria Benedita Portugal e (1998), “No temp(l)o da Arte – Um estudo sobre práticas culturais” in *Sociologia – Problemas e Práticas*, nº 28.

- **NEVES**, João Gaspar (2000), “Os cinemas-estúdio dos anos 60-70 – novas salas, novos públicos, novo cinema” in *Boletim OBS*, nº 7, Lisboa, Observatório das Actividades Culturais.
- **NUNES**, João Arriscado (1993), “Erving Goffman, a análise de quadros e a Sociologia da Vida Quotidiana” in *Revista Crítica de Ciências Sociais*, n.º 37, Coimbra, CES.
- **OLIVEIRA**, J. M. Paquete de (2003), "O público não existe. Cria-se. Novos media, novos públicos?" in **AA. VV.**, *Públicos da Cultura – Actas do Encontro organizado pelo Observatório das Actividades Culturais no Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa*, Lisboa, 24 e 25 de Novembro de 2003.
- **PAIS**, José Machado (1995), “Éticas e estéticas do quotidiano” in Maria de Lourdes Lima dos **SANTOS** (org.), *Cultura e Economia*, Lisboa, Instituto de Ciências Sociais.
- **PAIS**, José Machado (1998), “As ‘Cronotopias’ das práticas culturais do quotidiano” in *OBS*, nº4, Lisboa, Observatório das Actividades Culturais.
- **PINTO**, José Madureira (1984), "Questões de Sociologia Metodológica (II)" in *Cadernos de Ciências Sociais*, nº 2.
- **PINTO**, José Madureira (1994), “Uma reflexão sobre políticas culturais” in **AA.VV.**, *Dinâmicas Culturais, Cidadania e Desenvolvimento Local*, Lisboa, Associação Portuguesa de Sociologia.
- **PINTO**, José Madureira (1997), “Democratização e desenvolvimento cultural sustentado: o papel do Estado” in *OBS*, nº1, Lisboa, Observatório das Actividades Culturais.
- **PINTO**, José Madureira (2003), “Para uma análise sócio-etnográfica da relação com as obras culturais” in **AA. VV.**, *Públicos da Cultura – Actas do Encontro organizado pelo Observatório das Actividades Culturais no Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa*, Lisboa, 24 e 25 de Novembro de 2003.

- **REIS**, Manuela e Aida Valadas **LIMA** (1998), “Desenvolvimento, território e ambiente” in José Manuel Leite **VIEGAS** e António Firmino da **COSTA** (orgs.), *Portugal, que Modernidade?*, Oeiras, Celta Editora.
- **SANTOS**, Helena e Paula **ABREU** (2002), “Hierarquias, fronteiras e espaços: o(s) lugare(s) das produções intermédias” in Carlos **FORTUNA** e Augusto Santos **SILVA** (orgs.), *Projecto e Circunstância: Culturas Urbanas em Portugal*, Porto, Afrontamento.
- **SANTOS**, Maria de Lourdes Lima dos (1994), “Deambulação pelos novos mundos da arte e da cultura” in *Análise Social*, nº 125-126
- **SANTOS**, Maria de Lourdes Lima dos (1998), “Questionamento à volta de três noções de cultura (a grande cultura, a cultura popular, a cultura de massas)”, in *Análise Social*, nº101-102.
- **SANTOS**, Maria de Lourdes Lima dos (1999), “Indústrias culturais: especificidades e raridades”, in *Boletim OBS*, nº 5, Lisboa, Observatório das Actividades Culturais.
- **SANTOS**, Maria de Lourdes Lima dos (2003), “Introdução” in **AA. VV.**, *Públicos da Cultura – Actas do Encontro organizado pelo Observatório das Actividades Culturais no Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa*, Lisboa, 24 e 25 de Novembro de 2003.
- **SEBASTIÃO**, João (1998), “Os dilemas da escolaridade – universalização, diversidade e inovação” in José Manuel Leite **VIEGAS** e António Firmino da **COSTA** (orgs.), *Portugal, que Modernidade?*, Oeiras, Celta Editora.
- **SILVA**, Augusto Santos (1999), “A ruptura com o senso comum nas ciências sociais” in Augusto Santos **SILVA** e José Madureira **Pinto** (orgs.), *Metodologia das Ciências Sociais*, Porto, Afrontamento.
- **SILVA**, Augusto Santos (1997), "Cultura: das obrigações do Estado à participação civil", in *Sociologia – Problemas e Práticas*, n.º 23.
- **SILVA**, Augusto Santos, *et. al.* (1998), “Agentes culturais e públicos para a cultura: alguns casos ilustrativos de uma difícil relação”, in *Cadernos de Ciências Sociais*, nº18.

- **SILVA**, Augusto Santos, *et. al.* (2002), “As práticas e os gostos: uma sondagem do lado das procuras de cultura e lazer” in Carlos **FORTUNA** e Augusto Santos **SILVA** (orgs.), *Projecto e Circunstância: Culturas Urbanas em Portugal*, Porto, Afrontamento.
- **SIMMEL**, Georg (1997) [1949-1950], “The Sociology of Sociability” in David **FRISBY** e Mike **FEATHERSTONE** (eds.), *Simmel on Culture*, Londres, Sage Publications.
- **SIMMEL**, Georg (1998), “La Mode” in *La Tragedie de la Culture*, Paris, Éditions Rivage.
- **SRINIVAS**, Lakshmi (2002), “The Active Audience; Spectatorship, Social Relations and the Experience of Cinema in India” in *Forthcoming Media, Culture and Society*, Sage Publications, Vol. 24.
- **VILAÇA**, Helena (1993), “Território e identidades na problemática dos movimentos sociais: algumas propostas de pesquisa”, in *Sociologia- Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto*, Vol.III, 1ª Série.

3. Outros documentos

- INE, *Anuários Regionais*, 1983 a 1999
- INE, *Estatísticas da Cultura, Desporto e Recreio*, 1999.
- INE, *Recenseamentos Gerais da População*, 2001.
- www.caleida.pt/fantasporto
- www.tc.umn.edu/~ryahnke/film/cinema.htm
- www.filmsite.org/filmh.html
- www.imdb.com
- www.weblight.pt/cinemanovo/verhistoria.htm?articleid=21612
- “O Fantas no Divã”, *Público – Suplemento Y*, 21 de Fevereiro de 2003.
- www.cm-porto.pt