

O Fantástico em Análise – Algumas notas sobre o estudo compreensivo da 23.^a edição do Fantasporto¹

Tânia Leão*

Resumo

O presente texto tem por finalidade enunciar os principais resultados produzidos numa pesquisa desenvolvida sobre um dos mais antigos e significativos eventos culturais portuenses, o Festival Internacional de Cinema do Porto (Fantasporto). Trata-se de uma reflexão sobre a forma como o Fantasporto, perspectivado na qualidade de quadro de interação que entrecruza 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. Salienta-se o facto de a familiarização com o Festival e com os bens culturais propostos não passar apenas pela detenção de maiores ou menores recursos culturais ou cinéfilos (de disposições culturais específicas). Na verdade, o grau de fidelidade ao Festival remete para um esquema de relação cultural complexo e 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 filmicos.

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

*“[O Fantasporto] é um Festival que joga com as suas próprias margens de auto-subversão. Brinca com a imagem de seriedade”.*²

* Socióloga. tania.l.leao@gmail.com.

¹ O texto reproduz parcialmente a Dissertação de Mestrado em Comunicação, Cultura e Tecnologias da Informação apresentada no Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa (ISCTE) em Maio de 2007. A referida dissertação, intitulada *O Fantástico e o(s) seu(s) público(s) – O Festival Internacional de Cinema do Porto como Espaço Multivocal*, foi desenvolvida sob a orientação do Professor Doutor António Firmino da Costa.

² Excerto de entrevista realizada a um elemento do público do Fantasporto.

1. Introdução

O artigo que se segue resulta de uma pesquisa desenvolvida sobre os públicos do Festival Internacional de Cinema do Porto – o Fantasporto. O estudo privilegiou a 23.^a edição³ do Festival 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 progressiva 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 é 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. Disso mesmo é exemplo a 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”⁴; e, simultaneamente, pelo facto de ser um evento *renovável*, pois “repete-se ciclicamente e vai-se reconfigurando à medida que se vai repetindo”⁵, redefinindo estratégias ou, muito simplesmente, adaptando-se a novas realidades.

O estudo dos públicos da cultura não se esgota, 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 no interior do ‘mercado da cultura’”⁶. 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.

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

⁴ Rui Telmo Gomes (coord.), Vanda Lourenço; João Gaspar das Neves, *Públicos do Festival de Almada*, Coleção OBS – Pesquisas n.º 8, Observatório das Actividades Culturais, Lisboa, 2000, p. 9.

⁵ *Idem*.

⁶ 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.

Assim, ao longo da pesquisa, 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, tendo sempre presente o *contexto* que enforma tanto a oferta como a procura.

Já no terreno, adoptou-se uma postura de cariz “sócio-etnográfico”, assumindo como meta final a apreensão e ordenação, com um certo grau de exaustividade e de profundidade, da vivência cultural dos espectadores do evento. Nesse sentido, confiámos nas virtudes do método de pesquisa de terreno, fonte de angústias e ansiedades, implacável na exigência, em tempo real, do domínio de múltiplas ferramentas teórico-práticas, porém ímpar na forma como ensina o investigador a deixar-se surpreender constantemente pelo objecto em análise. Os esquemas 1 e 2 traçam o percurso metodológico adoptado em dois momentos distintos, o momento concreto do Festival e o momento pós-Fantasporto, em que recuperámos o contacto com alguns participantes.

Recolhida a informação desejada, partiu-se para a articulação entre as referidas dimensões analíticas, procurando desconstruir o objecto de análise – um meso-evento cultural fortemente contagiado por factores e processos culturais, sociais e económicos – abordando-o na qualidade de *quadro de interacção*⁷, onde se partilham disposições culturais, valores culturais e identidades culturais específicos, bem como redes sociais diversas e em relação, símbolos e práticas rituais que, no seu conjunto, configuram um *modo de relação* próprio com o Festival⁸.

Apresentado em traços muito gerais o motor da pesquisa, elencamos em seguida alguns dos resultados alcançados, os quais não ambicionam ser conclusões estáticas e definitivas, mas antes pistas para reflexão sobre as modalidades de fruição cultural e sobre a possibilidade das mesmas poderem assumir características bastante peculiares, em função dos elementos em jogo.

⁷António Firmino da Costa, “Alfama, entreposto de mobilidade social” in *Cadernos de Ciências Sociais*, nº2, 1984.

⁸ 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 AA. VV., *Públicos da Cultura – Actas do Encontro organizado pelo Observatório das Actividades Culturais no Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa*, Lisboa, 2003.

2. Considerações em torno dos principais resultados

2.1 O contexto de Festival e o cinema na perspectiva da oferta

É importante principiarmos por observar a natureza específica do objecto de estudo e o horizonte de análise considerado, já que os mesmos moldaram, com as suas especificidades, 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 – pressupôs que o objecto de análise dissesse já respeito a praticantes culturais efectivos, o que remetia desde logo, não para um universo potencial, mais vasto, mas para um conjunto de participantes circunscrito e, necessariamente, selectivo. Assim, 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 23.^a 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 estaria necessariamente sub-representado num universo social mais amplo. Tendo presente esta pré-circunscção, 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 efêmero, 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*.

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”. 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.

Neste contexto, o Fantasporto emerge como uma alternativa válida, quer aos circuitos comerciais de circulação/distribuição dos bens filmicos, quer aos circuitos mais elitistas e selectivos. Ao aproximar-se 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*”, massificado.

“(…) o 23.º Fantás 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 Fantás tiram férias na semana do Festival”.

[In “O Fantás no Divã”, *Público – Suplemento Y*, 21 de Fevereiro de 2003.]

“(…) [é um] 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. (...) Porque o Fantás puro e duro ficou guardado para os fiéis da madrugada”.

[In *Expresso*, 1 de Março de 2003.]

A análise da evolução da programação do certame permitiu, de facto, detectar um percurso inconstante, pautado pela experimentação de géneros e sub-

gêneros 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 predisposição 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 filmicas 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-gêneros 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), terá atingido 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 gêneros, correntes estilísticas e a diferentes mercados, subtraiu coerência e unidade ao conjunto da oferta. Actualmente, a oferta disponibilizada pelo certame poderá ser definida como qualitativamente diversa, cabendo aos públicos a tarefa, ulterior, de selecção dos segmentos que mais lhe convêm.

2.2 Origem e evolução do Fantasporto

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 imponham esquemas normativos discriminatórios e culturalmente restritivos. Tal postura é assumida pelo director do Festival, Mário Dorminsky:

Mário Dorminsky: “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 *snob* 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...”

A evolução vivida pelo Fantasporto permitiu assinalar 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 o número de 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 tarde, com a sua descentralização territorial, através de mostras levadas a pontos variados do país. Em simultâneo, e até mesmo com consequências mais efectivas/duradouras, verificou-se a consagração mediática do Festival, que além de ser regularmente 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.

Mário Dorminsky: “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 eles não podem largar, porque aquilo já vende naturalmente. O caso do Fantasporto, se pusermos em paralelo... (...) 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. (...) 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”.

2.3 Análise interpretativa dos públicos e a construção de perfis-tipo

Ao longo da análise, qualitativa, dos públicos que compuseram a 23.^a edição do Fantasporto, 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 a 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 consequente 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).

Mais do que a leitura sociográfica da composição dos públicos do Fantasporto, dizíamos, 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 23.^a edição”, a “natureza das relações de sociabilidade no campo Fantasporto” e a “apropriação passiva/activa do espaço do Festival”, delineou-se uma tipologia qualitativa 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 influem nas próprias modalidades 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...).

“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

prejudico 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]

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”.

“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]

As redes de relacionamento entretanto formadas, assentes sobretudo em interesses e disposições cinéfilas comuns, bem como num ideal partilhado de 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 constroem 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.

“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]

E incorporam as referidas novidades 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, painel de escrita livre 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 Out⁹). 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

⁹ *No Sell Out* (NSO) é o nome de código utilizado por um grupo de fãs acérrimos do Fantasporto, que encontraram no “Painel da Bocas” um elo de união entre si, que se foi adensando ao longo dos anos. Através do anglicismo com que assinam as suas intervenções, promovem a ideia de que o Fantasporto, tal como eles próprios, não deveria nunca “vender” a sua essência a interesses económicos ou empresariais superiores.

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.

“É raro ver um filme ‘às escuras’. Em geral, mal sai o programa vou procurá-lo. [...] Vou depois, geralmente, ao iMDB¹⁰ 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]

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*.

¹⁰ International Movie Data Base (www.imdb.com)

“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]

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.

“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]

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 arraias no Rivoli durante os quinze dias da 23.^a edição e assistindo a tantos filmes quanto lhes for fisicamente possível.

“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]

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.

“Quando comecei a ver o Festival era mais novo, portanto. E actualmente há outros jovens. Eu espero que a minha filha também... um dia, comece a ir ao Festival. Espero”.

[Núcleo-duro, Gerente Comercial, 50 anos]

2.4 A relevância do espaço

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, emerge como 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” de forma algo indiferenciada 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, espraiando-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.

“[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 saís daqui e 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]

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.

2.5 As redes de sociabilidade

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).

“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 agendacultural. Mas que regularmente, pronto, anualmente, não deixa passar o Fantas.”

[Flutuante, Jornalista, 26 anos]

Por outro lado, o Fantasporto, após mais de duas dezenas de anos em 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 movimentarem-se 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 partilharem 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 Lahire¹¹, 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)¹².

2.6 Públicos da cultura, cinéfilos e/ou públicos de Festival?

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 dito “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. Ou seja, os consumos de carácter considerado 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 endo-domiciliares (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

¹¹ Bernard Lahire, *O Homem Plural - As Molas da Acção*, Lisboa, Instituto Piaget, 2003 [1998].

¹² Hans Robert Jauss, *Pour une Esthétique de la Réception*, Paris, Éditions Gallinard, 1978.

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. O que, a nosso ver, permite adiantar a hipótese de ao longo dos tempos se ter vindo a firmar um “*gosto tipicamente Fantas*”, paulatinamente incorporado pelos públicos mais fiéis. Por outro lado, importa 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 Oliveira¹³.

2.7 “Modos de relação” com o Fantasporto

O modo de relação dos públicos do Fantasporto com o evento pode ainda ser analisado de um ângulo que privilegie as modalidades de recepção das obras por parte desses mesmos públicos. Desde logo, o centramento na relação que se 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 filmicas. 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. Porém, a análise das diferentes modalidades de recepção é tudo menos unilinear, devendo entrecruzar dimensões e olhar não apenas às características das obras em si, mas também aos esquemas de referência dos receptores e aos contextos que enquadram o momento receptivo.

¹³ Vd. Paquete de Oliveira, “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, 2003, pp. 143-151.

As modalidades de recepção de obras filmicas 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 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.

Um outro elemento a considerar é o corpo, enquanto instrumento físico de dialogação com a obra cultural. Do ponto de vista da fenomenologia dos públicos, e 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 Fantas; 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.

2.8 Em síntese

A aproximação qualitativa à 23.^a edição do Fantasporto permitiu concluir estarmos perante um fenómeno que é colectivamente construído. Os momentos de efervescência colectiva, proporcionados pela concentração de participantes num espaço circunscrito, promovem episódios de interacção social intensa que, fruto da informalidade vigente, possibilitam o cruzamento entre instâncias que habitualmente existem em separado – os produtores/ criadores, a direcção/ organização, os meios de comunicação social e os próprios públicos. Do ponto de vista dos públicos, é notório que um tal contexto, peculiar, origina uma experiência cultural igualmente única. Aliás, a ida ao Fantasporto só para alguns se traduz num envolvimento cultural distanciado, já que a natureza especial do evento (festivo, regular, povoado de simbolismos e de cariz moderno, contemporâneo, difusor de uma forma artística que remete para o universo do som e da imagem) confere à participação cultural uma aura de desejabilidade. Para além do forte apelo sugerido pelo audiovisual, sobretudo entre as gerações mais jovens, o aprofundamento de laços de afectividade com o Festival, na sua multidimensionalidade, derruba eventuais (ou potenciais) barreiras impostas à participação, nomeadamente as associadas à maior formalidade do espaço. De resto, quando há uma fidelização forte em relação ao evento, a experiência poderá mesmo ser ressocializadora, no sentido em que a participação repetida favorece a acumulação de um considerável *stock* de conhecimentos – sobretudo especializados, cinéfilos, mas por vezes culturalmente mais abrangentes – bem como de redes sociais mais latas.

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.** (2003), *Públicos da Cultura – Actas do Encontro organizado pelo Observatório das Atividades 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.
- ADORNO**, Theodor e Max **HORKHEIMER** (1997) [1947], *Dialectic of Enlightenment*, Londres, Verso.
- 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.
- BAKHTINE**, Mikhail (1970), *L'Oeuvre de François Rabelais et la Culture Populaire au Moyen Âge et Sous la Renaissance*, Paris, Gallimard.
- 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 (1982), *Art Worlds*, Berkeley, University of California Press.
- BECKER**, Howard (1985) *Outsiders – Études de Sociologie de la Déviance*, Paris, Éditions A.-M. Métailié.
- BÉRA**, Matthie e Yvon **LAMY** (2003), *Sociologie de la Culture*, 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 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.
- BROTTMAN**, Mikita (2005), *Offensive Films*, Nashville, Vanderbilt University Press.
- 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*, Newbury Park, Sage.
- 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.
- 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.
- 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.
- FERNANDES**, António Teixeira, et. al. (1998), *Práticas e Aspirações Culturais – Os Estudantes da Cidade do Porto*, Porto, Afrontamento.
- FORTUNA**, Carlos e Augusto Santos **SILVA** (orgs.) (2002), *Projecto e Circunstância: Culturas Urbanas em Portugal*, Porto, Afrontamento.
- 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.

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*, Coleção OBS – Pesquisas 8, Lisboa, Observatório das Actividades Culturais.

GUY, Jean-Michel (2000), *La Culture Cinématographique des Français*, La Documentation Française, Paris.

JAUSS, Hans Robert (1978), *Pour une Esthétique de la Réception*, 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.

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.

MAISONNEUVE, Jean (1999), *Les Conduites Rituelles*, Que sais-je?, Paris, PUF.

MELO, Alexandre (org.) (1994), *Arte e Dinheiro*, Lisboa, Assírio e Alvim.

MORIN, Edgar (1977), *Cultura de Massas no Século XX – O Espírito do Tempo*, Rio de Janeiro, Forense-Universitária, 4.^a Edição.

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.

ROSENFELD, Anatol (2002), *Cinema: Arte e Indústria*, São Paulo, Editora Perspectiva.

SANTOS, Maria de Lourdes Lima dos (org.) (1995), *Cultura e Economia*, Lisboa, Instituto de Ciências Sociais.

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.

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.

TURNER, Victor (1974), *O Processo Ritual*, Petrópolis, Editora Vozes.

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*, n.º 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.

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.

BELK, Russel W. (1987), “La Consommation symbolique d’art et de culture” in **AA.VV.**, *Économie et Culture*, Paris, La Document Française.

BOURDIEU, Pierre (1979b), “Les trois états du capital culturel”, *Actes de La Recherche en Sciences Sociales*, n.º 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.

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*, n.º 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*, n.º 23.

COSTA, António Firmino da (1984), “Alfama, entreposto de mobilidade social” in *Cadernos de Ciências Sociais*, n.º2.

- 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.
- CRUZ**, Maria Teresa (1986), “A estética da recepção e a crítica da razão impura”, in *Comunicação e Linguagens*, n.º 3.
- DIMAGGIO**, Paul (1987), “Classification in Art”, in *American Sociological Review*, vol. 52.
- 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.
- GEADA**, Eduardo (1985), “Emergência e metamorfose do público de cinema” in *Revista da Comunicação e Linguagem: Espaço Público*, Porto, Afrontamento.
- 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.
- 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*, n.º 49.
- LOPES**, João Teixeira (1996), “Alguns contributos para o (re)pensar da noção de recepção cultural”, in *Cadernos de Ciências Sociais*, n.º15/16.
- 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 (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>).
- MELO**, Maria Benedita Portugal e (1998), “No temp(l)o da Arte – Um estudo sobre práticas culturais” in *Sociologia – Problemas e Práticas*, n.º 28.
- NEVES**, João Gaspar (2000), “Os cinemas-estúdio dos anos 60-70 – novas salas, novos públicos, novo cinema” in *Boletim OBS*, n.º 7, Lisboa, Observatório das Actividades Culturais.

- 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.
- 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.
- 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*, n.º 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*, n.º101-102.
- 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*, n.º18.
- 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.
- 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.

Résumé

Nous énonçons dans ce texte les principaux résultats d’une recherche réalisée sur l’un des plus anciens et des plus significatifs événements culturels portugais, le Festival International du Cinéma de Porto (Fantasporto). Il s’agit d’une réflexion sur la façon dont le Fantasporto, encadré en tant qu’aire d’interaction qui entrecroise des dispositions, valeurs et identités culturelles, réseaux sociaux divers, symbolismes et pratiques rituelles, configure un moyen de relation spécifique, complexe et non-linéaire parmi ses fréquentateurs et l’offre qu’il divulgue. On remarque que la familiarisation avec le Festival et ce qu’il propose dépasse l’acquisition de plus ou moins de ressources culturelles ou cinéphiles (de dispositions culturelles spécifiques). En réalité, le degré de fidélité au Festival touche à un schéma de relation culturelle complexe et fortement partagé, où des aspects comme la sociabilité, la relation avec

l'espace, le pouvoir symbolique dans ce contexte en particulier, le dialogue corporel, symbolique et rituel, reconstruisent la façon de percevoir l'expérience culturelle et les modalités de réception de biens filmiques.

Mots-clés: sociologie des publics; sociologie de la culture; cinéma; phénoménologie des publics; réception culturelle; rituel.

Abstract

This article's primary goal is to enunciate some of the main results produced by a research based on one of the most ancient and significant portuguese cultural events (Fantasporto). It 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, configuring a specific, complex and non-linear way of bounding between movie goers and cinematic goods. To become acquainted with the Festival and it's offering, it's not just about retaining major or minor cultural or cinematic resources (specific cultural dispositions). On 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: audiences' sociology, sociology of culture; cinema; phenomenology of spectatorship; cultural reception; ritual.