

Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra

PÚBLICOS DE FESTIVAIS DE CINEMA EM PORTUGAL: Um Estudo Comparado

Tânia Lúcia Leão Martins de Sousa e Silva

Tese no âmbito do Doutoramento em Sociologia — Cidades e Culturas Urbanas orientada pelo Professor Doutor Claudino Cristóvão Ferreira e apresentada à Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra.

Setembro de 2019



UNIVERSIDADE DE
COIMBRA

AGRADECIMENTOS

A experiência de produção científica é sem dúvida peculiar. Embora eminentemente solitária, não pode prescindir dos outros e do seu apoio colaborativo, seja ele institucional, informal ou tão-só afetivo. Onde, os agradecimentos, mais do que mera formalidade, são um dever que cumpro com genuíno prazer e reconhecimento.

Começo por agradecer à Fundação para a Ciência e Tecnologia, pelo suporte financeiro que foi decisivo para a prossecução da presente pesquisa.

Expresso igualmente a minha gratidão pelo estimulante Programa de Doutoramento em Sociologia — Cidades e Culturas Urbanas, desenvolvido no âmbito do Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra, e pelos desafios lançados pelo respetivo corpo docente, em especial os professores Carlos Fortuna, Paulo Peixoto, Boaventura de Sousa Santos e a professora Paula Abreu. Agradeço, claro está, ao meu orientador, Claudino Ferreira, cujo trabalho é, para mim, fonte de inspiração, e a quem reconheço os ensinamentos e sugestões, mas também a confiança depositada na pesquisa que estava a ser desenvolvida, e correspondente autonomia que me proporcionou. Sem esquecer, também, os meus colegas doutorandos — Ana, Carina, Cláudia, Dan e Vanessa —, pelos momentos de partilha e pela amizade que, em particular com alguns de vós, frutificou e seguiu caminho, para novas paragens.

O meu sentido reconhecimento vai ainda para aos festivais de cinema contemplados pelo estudo (o Curtas de Vila do Conde — International Film Festival e o IndieLisboa — Festival Internacional de Cinema de Lisboa), que foram incansáveis no apoio fornecido à pesquisa. Todos, da direção à produção e voluntários, merecem a minha profunda gratidão. Mas, de entre os muitos, gostaria de destacar aqueles que estiveram mais diretamente envolvidos no apoio a esta pesquisa: a saber, Dario Oliveira e Hugo Ramos, no que ao Curtas de Vila do Conde diz respeito, e Nuno Sena, pela parte do IndieLisboa. Estendendo também o agradecimento, caloroso, aos públicos de ambos os festivais que, com toda a generosidade, aceitaram participar na investigação, respondendo aos inquéritos ou cedendo entrevistas.

Uma palavra de gratidão é, igualmente, devida ao Instituto do Cinema e Audiovisual, que disponibilizou dados fundamentais para determinados momentos da pesquisa. Entretanto, o percurso de investigação veio a proporcionar inúmeras amizades que, pela sua ímpar generosidade, enriqueceram, sem paralelo, esta experiência. O meu muito obrigado ao Joaquim Paulo, ao Vicente Pinto de Abreu, à Salette Ramalho, ao Miguel Dias, ao Daniel Ribas, ao Vítor Ribeiro, ao João Ricardo Oliveira, ao Luís Urbano, ao Paulo Cunha e a muitos, muitos outros que tive a felicidade de conhecer.

Queria ainda expressar o meu reconhecimento ao Instituto de Sociologia da Faculdade de

Letras da Universidade do Porto, na pessoa da sua coordenadora, Alexandra Lopes Gunes, pela cedência de um espaço físico — aspeto crucial (e tantas vezes desvalorizado) — que permitiu que a fase final desta investigação se desenvolvesse em condições dignas. Mas, sobretudo, aos colegas de profissão que mais diretamente me incentivaram, João Teixeira Lopes, Joana Ramalho e Gil Fesch, exemplares na demonstração de que também a ciência (sem dúvida, a ciência) se faz de discussão, de trocas e de solidariedade amiga e construtiva.

O mais sentido dos agradecimentos, reservo-o, contudo, aos amigos e família. Porque, afortunadamente, são muitos, dispenso-me de os nomear. Eles sabem quem são. Destaco, como não poderia deixar de ser, os meus pais, o Pedro e o meu filho, Francisco, cuja compreensão e apoio incondicionais, no curso destes árduos anos de trabalho, me fizeram sentir, diariamente, privilegiada.

RESUMO

A presente tese tem como objeto os públicos de dois dos festivais de cinema mais prestigiados do panorama nacional: o Curtas Vila do Conde e o IndieLisboa. A partir de uma perspetiva integrada, analisaram-se os *modos de relação* que os referidos públicos estabelecem com os certames, com o cinema, com a cultura local e o universo cultural mais lato. Para tal, perscrutaram-se as suas práticas, usos e atitudes, os seus processos de decisão, de escolha e avaliação, bem como os seus discursos e representações, no que toca a estes específicos festivais, à Sétima Arte e à vivência cultural em geral. Avaliaram-se, ainda, as dimensões social, interacional e simbólica das práticas e dos consumos culturais (intra e extrafestivais), procurando detetar semelhanças e regularidades entre os participantes de ambos os festivais, mas, também, diferenças e singularidades.

Os festivais foram avaliados como eventos *pós-tradicionais*, ou seja, como contextos de mediação cultural que combinam rituais de raiz tradicional e modos de funcionamento contemporâneos, e que, por isso mesmo, promovem espaços de debate, de partilha e de participação cultural singulares. A análise dos *modos de relação* dos públicos com as múltiplas dimensões procurou atender, adicionalmente — e ainda que de forma periférica —, a fatores estruturais, como a (re)configuração histórica, política, económica, geográfica, espacial e cultural do universo considerado, que afetam tanto a esfera da oferta como a do consumo.

Do ponto de vista empírico, privilegiou-se uma aproximação teórico-metodológica eclética, assente numa metodologia combinada, com vista a captar as diversas escalas de análise que enformam as práticas dos públicos dos festivais. Procurou-se ir além das linhas de investigação mais convencionais sobre públicos — tendencialmente quantitativas/extensivas — ao valorizar-se o papel ativo dos públicos e o poder modelador do(s) contexto(s).

A pesquisa tece, assim, uma visão comparada dos públicos dos festivais na sua relação com as estruturas e os conteúdos da oferta cultural, expondo lógicas de formação de identidades, de criação/manutenção de sociabilidades e de estilos de vida.

PALAVRAS-CHAVE: públicos, cinema, festivais de cinema, cultura, modos de relação.

ABSTRACT

This thesis' main goal is to study the audiences of two of the most prestigious film festivals on the national scene: Curtas Vila do Conde and IndieLisboa. From an integrated perspective, we analyzed the ways in which these publics establish relationships with the events, the cinema, the local culture and with the broader cultural universe. For this purpose, we analyzed their practices, uses and attitudes, their decision-making processes, choices and evaluations, their speeches and representations, regarding the selected festivals, and in relation to the Seventh Art and to culture in general. The social, interactional and symbolic dimensions of cultural practices and consumptions (intra and extrafestivals) were also evaluated, as an attempt to detect similarities and regularities between the participants of both festivals, but also differences and singularities.

The festivals have been evaluated as post-traditional events, that is, as contexts of cultural mediation that combine traditional root rituals and contemporary modes of functioning, and that, for this reason, promote singular spaces for debate, sharing and cultural participation. Additionally, the analysis of the audiences' modes of relation with the various dimensions sought to address, albeit peripherally, structural factors such as the historical, political, economic, geographical, spatial and cultural (re)configurations, which affect both the spheres of cultural offer and consumption.

From an empirical point of view, an eclectic theoretical-methodological approach was favored, based on a combined methodology, in order to capture the various scales of analysis that shape the practices of festival audiences. It was sought to go beyond the more conventional lines of investigation about publics — tendentially quantitative/extensive — by valuing the active role of the public and the modeling power of the context (s).

The research thus weaves a comparative view of festival audiences in their relationship with the structures and contents of cultural offerings, exposing the logics of identity formation, and the creation/maintenance of sociabilities and lifestyles.

KEYWORDS: audiences, cinema, film festivals, culture, modes of relation.

SUMÁRIO

AGRADECIMENTOS.....	3
RESUMO.....	6
ABSTRACT	7
SUMÁRIO	8
INTRODUÇÃO.....	11
CAPÍTULO 1: REFLEXÕES SOBRE O LUGAR DO CINEMA E DA CULTURA NA SOCIOLOGIA.....	19
1.1. Cultura, cinema e sociologia: esboço de uma relação hesitante.....	19
1.2. Cinema, (des)hierarquização e legitimidade cultural.....	24
1.3. Arte e mercado, cinema artesanal e cinema industrial: tensões ancestrais	34
1.4. Cultura numa sociedade de eventos: o formato “festival”	37
CAPÍTULO 2: MORFOLOGIA E INSCRIÇÃO HISTÓRICA DOS FESTIVAIS DE CINEMA	43
2.1. Génese e evolução dos festivais de cinema: de Veneza à atualidade	43
2.2. Consumo de cinema, festivais de cinema e “cinefilia” em Portugal.....	50
CAPÍTULO 3: OS FESTIVAIS DE CINEMA COMO OBJETO DE ESTUDO	67
3.1. <i>Os film festival studies</i>	67
3.2. A multidimensionalidade dos festivais de cinema e as diferentes escalas de análise possíveis	70
3.2.1. Festivais de cinema, ritual e efemeridade	71
3.2.2. O discurso estético: festivais de cinema, cultura cinematográfica e legitimidade cultural	76
3.2.3. O “circuito” de festivais como alternativa à indústria cinematográfica.....	80
3.2.4. Os festivais de cinema enquanto instituição: trabalho e perspetiva organizacional	84
3.2.5. Políticas do espaço: os festivais de cinema como fator de desenvolvimento local	86
CAPÍTULO 4: PÚBLICOS E RECEÇÃO	91
4.1. Públicos e receção: sobre como pensar os públicos dos festivais de cinema	91
4.2. Dinâmicas na relação entre produção, mediação e consumo cultural: esboço de um percurso analítico.....	100
4.3. Receção cinematográfica: os públicos que os filmes (e o contexto) despertam	118
4.4. A participação cultural em Portugal e o caso específico do cinema	129
CAPÍTULO 5: A CONSTRUÇÃO DE UMA ESTRATÉGIA DE PESQUISA — UMA ANÁLISE DE DOIS FESTIVAIS REFERENCIAIS NO CONTEXTO PORTUGUÊS	135
5.1. Delimitação do objeto, problemática de partida e objetivos da investigação.....	135

5.2. Dois festivais de cinema exemplares no panorama nacional.....	142
5.2.1 Curtas Vila do Conde.....	145
O Cineclube de Vila do Conde	145
Os primeiros anos do Curtas Vila do Conde.....	146
Avaliação do crescimento do Curtas Vila do Conde.....	149
Os públicos do Curtas Vila do Conde.....	152
5.2.2. IndieLisboa	159
O pré-IndieLisboa	159
Génese e estabelecimento do festival lisboeta	161
Principais tendências evolutivas do IndieLisboa.....	163
Os públicos do IndieLisboa	165
5.3. Balanço dos dois festivais	172
CAPÍTULO 6: OS PÚBLICOS FESTIVAIS E OS SEUS <i>MODOS DE RELAÇÃO</i> COM OS EVENTOS EM ANÁLISE	175
6.1. Perfis sociográficos dos públicos dos festivais	175
6.2. As visitas aos festivais: as múltiplas aceções do verbo “participar”	187
6.2.1. Públicos estreantes e públicos repetentes	187
6.2.2. A fidelização nos festivais	194
6.2.3. A assiduidade e a organização da estadia na cidade.....	198
6.3. As modalidades de acesso e motivações para a frequência dos festivais.....	206
6.3.1. O acesso aos festivais	206
6.3.2. Motivações para a frequência dos festivais.....	213
6.4. Fatores que operam na escolha dos filmes a ver durante o festival.....	220
6.4.1. Públicos e informação	223
6.5. Escolhas nos festivais: frequência das salas de cinema e atividades paralelas.....	226
6.5.1. Prolongamento da sala de cinema: o pós-sessão.....	232
6.5.2. Prolongamento da sala de cinema: as atividades paralelas	236
CAPÍTULO 7: REDES SOCIAIS E REPRESENTAÇÕES DOS PÚBLICOS DOS FESTIVAIS	245
7.1. As sociabilidades nos festivais	245
7.1.1. Redes, papéis e contextos de deambulação social.....	245
7.1.2. Familiaridade dos públicos com os festivais: relações de interconhecimento.....	255
7.2. Discursos e representações dos públicos dos festivais	258
7.2.1. Auto e heterorrepresentações dos públicos	258

7.2.2. Representações dos públicos sobre os festivais: opinião generalizada, orientação programática e tendências de evolução.....	266
7.2.3. Representações dos públicos sobre as cidades onde se inscrevem os festivais.....	270
7.2.4. Representações dos públicos sobre a relação dos habitantes locais com os festivais	277
7.2.5. Representações dos públicos sobre os espaços dos festivais.....	280
CAPÍTULO 8: OS PÚBLICOS DOS FESTIVAIS E OS SEUS <i>MODOS DE RELAÇÃO</i> COM O UNIVERSO CULTURAL MAIS LATO	295
8.1. Públicos e <i>modos de relação</i> com a “festivalização” da cultura.....	295
8.2. Públicos e <i>modos de relação</i> com a Sétima Arte	300
8.2.1. Regularidade de ida ao cinema, espaços e suportes preferenciais	303
8.2.2. Expressões de cinefilia: posse de bens culturais ligados à Sétima Arte	316
8.3. Públicos e <i>modos de relação</i> com as restantes dimensões culturais	320
8.3.1. Práticas e consumos culturais e de lazer dos públicos dos festivais	320
8.3.2. Prática expressiva de atividades artísticas e de lazer	329
CONCLUSÃO GERAL	333
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	350
ÍNDICE DE GRÁFICOS E DE TABELAS.....	367
ANEXO 1 Esquemas analítico e metodológico	369
ANEXO 2 Itinerário metodológico	371
ANEXO 3 Gráficos e tabelas.....	403
ANEXO 4 Cálculos estatísticos	411
ANEXO 5 Fotografias	414
ANEXO 6 Relação de entrevistados	433
ANEXO 7 Legislação Consultada	438
ANEXO 8 Acrónimos e abreviaturas.....	440
ANEXO 9 Inquéritos por questionário	442
ANEXO 10 Guiões de entrevistas	453

INTRODUÇÃO

A presente tese resulta de um trabalho de investigação que teve como ponto de partida o estudo dos públicos de dois festivais de cinema nacionais: o Curtas Vila do Conde, fundado na cidade homónima, em 1993, e o IndieLisboa, nascido na capital, em 2004. Casos ilustrativos, respetivamente, dos períodos pré e pós-institucionalização dos festivais de cinema em Portugal. A localização geográfica e o contexto histórico/cronológico dos eventos, tendo sido, porventura, dois dos elementos diferenciadores com mais impacto nos resultados da pesquisa, não foram os únicos a ser ponderados no momento da seleção dos casos. Pelo contrário, procurou-se que os festivais diferissem noutras dimensões ainda, com vista a otimizar o exercício comparativo e a enriquecer a avaliação dos respetivos públicos: no género e na natureza da oferta programática, na missão ou caderno de encargos, no grau de sacração junto dos meios de comunicação social (nomeadamente, da crítica especializada), na capacidade de atrair e de fidelizar públicos, na relação com as cidades de acolhimento e com os microterritórios dos festivais, entre outros aspetos. Uma das principais premissas a guiar a pesquisa pressupunha, portanto, que a cada uma das esferas consideradas correspondessem diversos patamares de análise — ou múltiplas *mediações* —, que, de forma concertada, contribuiriam para moldar a oferta, a procura, e a própria experiência cultural e estética. A partir desta ideia inicial, procurou-se compreender quais os *modos de relação* (Costa, 2004) que os públicos dos festivais de cinema analisados estabeleciam com a oferta ali disponibilizada. Fizemo-lo a partir de um exercício cujo objetivo passava por transcender a análise estrita da receção cultural, contemplando a experiência estética como algo que tem um dado enquadramento histórico e físico, mas que pode ser também — em particular, neste contexto — um fenómeno social, sensorial, ritual, identitário, entre outros.

A atual pesquisa surge na sequência de um trabalho de mestrado realizado sobre os públicos do Fantasporto (Leão, 2006, 2007, 2007/2008). Nesse estudo, assente na análise dos públicos do festival e nos seus *modos de relação* com o evento cinematográfico portuense, surgiram condicionantes durante o trabalho de campo que determinaram que a abordagem privilegiada tivesse sido exclusivamente qualitativa. Para realizá-lo, apoiámo-

-nos, maioritariamente, na observação participante e em entrevistas semiestruturadas, realizadas no local. Apesar dos resultados da pesquisa terem sido estimulantes e francamente reveladores, as características típicas deste tipo de eventos — a sua efemeridade, a célere sequência de eventos, a sobreposição de acontecimentos, a multidão de indivíduos e de grupos que partilham o(s) mesmo(s) espaço(s), entre outros aspetos — contribuirão para que, após o seu término, várias questões tenham ficado em aberto e por explorar. Consequentemente, o objeto da atual pesquisa apoiou-se, em parte, na experiência anterior, usando-a como alicerce para uma investigação mais ampla, mais complexa, mais estendida no tempo, sustentada por uma combinação de ferramentas quantitativas e qualitativas de recolha e de análise de informação. Procurou-se, deste modo, perscrutar questões que tinham ficado pendentes, adaptando-as aos casos selecionados.

Efetivamente, os estudos centrados nos públicos de eventos culturais *cíclicos*, como é o caso dos festivais, são pouco frequentes em Portugal — o que é ainda mais evidente se os compararmos com as pesquisas em torno de práticas culturais ou de públicos de instituições ou equipamentos culturais específicos. Um dos motivos que justifica tal escassez é, justamente, a exigência e a complexidade da investigação realizada em contextos que são, paradoxalmente, a um tempo passageiros e saturados de acontecimentos (Gomes et al., 2000; Lourenço e Gomes, 2005; Santos et al. 2006).

Os festivais de *cinema* interessaram-nos pelo peso crescente que têm vindo a ganhar nas sociedades contemporâneas, não só enquanto contextos de celebração da arte cinematográfica, mas também como protagonistas ativos na distribuição e exibição do cinema dito “alternativo”, bastiões da cinefilia, *tastemakers* e, até, promotores simbólicos das cidades. Assim, além de proporcionarem momentos excecionais, festivos e disruptivos do quotidiano das cidades, os festivais de cinema apresentam-se como estruturas culturais que se reinventam e reconfiguram — estética e organizacionalmente — em permanência, atentos às novas tendências da oferta cinematográfica e das respetivas práticas de exibição. Esta foi, aliás, uma das principais características do “formato festival” que se procurou avaliar na pesquisa: os eventos cinematográficos veem-se compelidos a inovar, circunstância que se repercute nos públicos que alcançam. A fidelização de públicos antigos e a captação de novos públicos está — como salientou E. Ethis, a propósito do festival de Cannes (2001b) —, na base do dinamismo e da autossustentabilidade dos festivais de cinema. Ora, tal facto representa um desafio

adicional a quem os pretenda estudar: os públicos não o são sempre do mesmo tipo de oferta, por mais que os festivais de cinema subscrevam uma determinada missão ou persigam uma identidade particular. Desafio, esse, que decidimos incorporar na investigação.

Há muito que os festivais, *lato sensu*, interessam às ciências sociais. Na literatura sociológica e antropológica, desde Durkheim a Turner, Bakhtin, Bauman e Falassi, entre muitos outros, esta temática foi-se povoando de contributos focados, sobretudo, no seu significado morfológico e simbólico, na dimensão ritual, de efervescência coletiva, de trocas sociais, de possibilidade de suspensão do quotidiano e de inversão normativa. Segundo tais perspetivas, os festivais seriam um parêntesis de liberdade, de transgressão na normatividade do quotidiano, que teriam como finalidade contribuir para a preservação da estabilidade social. Donde, a possibilidade de identificar um elo de contacto entre os festivais primitivos e os festivais culturais contemporâneos — num período marcado pela “eventização” ou “festivalização” da cultura, pela pluralidade das formas de expressão cultural e pela multiplicidade dos seus usos e “valor” (De Valck et al., 2016; Morató, 2010; Peranson, 2009) — foi uma das questões a perpassar este trabalho. Ou seja, os festivais de cinema apelaram-nos igualmente na sua qualidade de “festivais pós-tradicionais” (Giorgi e Sassatelli, 2011): manifestações culturais que, ao mesmo tempo que conservam atributos dos festivais primitivos, articulam-nos com elementos hodiernos, como o seu papel no circuito ou rede de relações do mercado cinematográfico contemporâneo.

A opção pelo cinema como foco central dos eventos culturais a estudar nesta pesquisa resultou, de resto (e como já se referiu), de um processo de decisão natural, que veio na sequência de interrogações cujas respostas ficaram em suspenso em pesquisa anterior. Mantinha-se, como dantes, a convicção de que o cinema seria especialmente paradigmático do fenómeno de transformação do valor da cultura na sociedade contemporânea, ao tender a adaptar-se às reconfigurações impostas pelo mercado. Produto da “indústria cultural”, o cinema começou por ser menosprezado: encarado como mera expressão técnica e de entretenimento das massas, foi, por muito tempo, obscurecido pela sua dimensão comercial. Porém, enquanto certos autores, como Adorno (1991), consideravam que a comercialização da cultura era responsável pelo desaparecimento de fronteiras entre a estética cultural e a vida comum — sendo,

portanto, um fator determinante para a sua desvalorização —, outras perspetivas demonstravam como alguns estilos cinematográficos se distinguiam por serem formas de arte médias, híbridas e fronteiriças (Bourdieu, 1990, 1996, 1979a; Santos, 2010), afastando-se do topo da hierarquia legítima, sem que tal significasse a anulação absoluta da sua legitimidade cultural. Tal condição, que ora penderia para a dimensão heterónoma e de sujeição ao mercado, ora para a esfera da autonomia artística, procederia do contexto de criação, mas, também, das circunstâncias de exibição e de consumo. Os festivais de cinema, apesar de muito diversos e heterogéneos, estariam, à semelhança de outras formas de exibição alternativa de cinema (como os cineclubes), mais associados à ideia de autonomia, por terem um fito primordialmente cultural e não comercial (De Valck, 2016b).

Por conseguinte, observaram-se os eventos cinematográficos como veículos semi-institucionais de promoção do fluxo internacional de produtos culturais, que, simultaneamente, põem em jogo um conjunto de “ritos” e de “dramas rituais” (Regev, 2009). As dimensões ritualísticas deste tipo de oferta conferem singularidade aos eventos e ao consumo que deles se faz, convidando a apropriações ritualistas e conspícuas. Analisaram-se os festivais, paralelamente, como espaços de negociação de hierarquias e de legitimidades culturais, contextos de discussão e de reconversão de narrativas estéticas e de paradigmas cinematográficos. Entendemo-los, pois, como mediadores culturais, espaços de consagração que promovem a oferta de certo tipo de linguagem cinematográfica, afetando a produção de cinema e podendo criar disposições estéticas e uma cultura cinematográfica específica junto dos seus públicos.

Propusemo-nos, no fundo, realizar um estudo de públicos que evitasse deixar-se condicionar por um sistema analítico binário ou que apartasse, de forma categórica, perspetivas estruturais e interacionistas. O conceito de “festival” — à semelhança da ideia de “públicos” — é interessante enquanto conceito abstrato e unificador, já que facilita a análise dos comportamentos a si associados. Não deixa, no entanto, de se referir a uma unidade que existe, apenas, no plano teórico, e que é moldada, interna e externamente, por uma dada sequência histórica e política, por sistemas económicos, circunscrições territoriais, especificidades organizacionais, redes comunicacionais e interações sociais concretas. Logo, para a análise dos públicos dos casos selecionados, procurou-se refletir sobre as relações de interdependência entre os “mundos da arte” beckerianos (2008), internos e externos aos festivais, cujas múltiplas dimensões apenas ganhariam sentido se

olhadas articuladamente. Visou-se, assim, compreender as várias dimensões do social e a multiplicidade de mediações responsáveis por formatar aquela procura.

A pesquisa sobre os públicos das edições contempladas no Curtas Vila do Conde e no IndieLisboa — cujo trabalho, no terreno, se estendeu pelo período compreendido entre 2010 e 2013 — enveredou por uma perspetiva multiescalar, isto é, que articulasse níveis macro, meso e micro de análise. Para tal, investiu-se num desenho teórico-metodológico suficientemente flexível, que nos habilitasse, mais do que a analisar os públicos dos festivais segundo uma postura estática e unilateral, a olhar a sua participação neste tipo de eventos como um tipo de relação social específica. Com vista à sua concretização, apoiámo-nos no conceito de “modos de relação com a cultura” desenvolvido por A. F. Costa (2004), a partir do qual a análise da prática de ida aos festivais deixaria de estar demasiado circunscrita à teoria disposicional bourdiana, para — a par, naturalmente, dos condicionamentos impostos pelos contextos formais, mormente o escolar —, se abrir às múltiplas influências ditadas pelo contexto histórico, político, pelas dinâmicas institucionais e do mercado cinematográfico e pelas relações de sociabilidade estabelecidas ou manifestadas naquele contexto.

A discussão teórica que fundamenta este trabalho vai ser desenvolvida entre os capítulos 1 e 4. O itinerário teórico inicia-se com uma revisão do modo, tardio e vacilante, como a sociologia se interessou pela Sétima Arte, aspeto que é inseparável da posição ocupada pelo cinema, procedente das indústrias culturais, na esfera cultural. Como tal, discute-se o cinema a partir da evolução do conceito de cultura, da hierarquização dos níveis culturais e da forma como essa visão, estratificada, interferiu na (re)configuração do conceito de legitimidade cultural. Adicionalmente, debate-se mais a fundo a importância das lógicas industrial e de mercado para o lugar ocupado pelo cinema, e as circunstâncias em que as noções de independência e de raridade podem rechaçar o primado económico e o conceito (limitativo) de cinema-entretenimento. Conclui-se com uma primeira referência à propensão para a adoção do formato “festival” pelas manifestações culturais contemporâneas.

O capítulo seguinte pretende ser de contextualização histórica. Com o foco nos festivais de cinema, procura situar, em primeiro lugar, o aparecimento dos primeiros exemplos de eventos desta natureza e a respetiva evolução, no quadro internacional, a partir do modo como estes foram acolhendo as transformações de índole geopolítica, as

mudanças nas políticas culturais e as reconfigurações do mercado e da cultura cinematográfica. No mesmo andamento, ramifica-se a análise para o caso português, procurando situar, não obstante a míngua de informação disponível sobre o assunto, o aparecimento dos festivais de cinema em Portugal, relacionando-os com outras formas de exibição e de consumos cinematográficos distintivos, e analisando o impulso que os mesmos conferiram à cultura cinematográfica nacional. Tanto para o panorama internacional, como para o caso português, procurou-se aflorar, sucintamente, as novas tendências que têm vindo a ser determinadas pelas inovações tecnológicas.

No capítulo 3 regressa-se ao plano estritamente teórico, onde se apresentam os moldes em que um corpo teórico interdisciplinar relativamente recente, os *film festival studies*, se tem dedicado a aprofundar o conhecimento sobre os festivais de cinema, a partir de olhares provindos das ciências sociais e humanas, dos estudos fílmicos e dos “*media*”, de análises organizacionais, estudos de género, análises em urbanismo, turismo e marketing, entre outros. Tendo estes estudos como ponto de partida, detivemo-nos nos eixos analíticos, por eles explorados, que mais informaram a nossa pesquisa: a análise dos festivais de cinema do ponto de vista da estética, da economia cinematográfica, numa perspetiva organizacional e como fator de desenvolvimento local. Todas estas vertentes centradas, fundamentalmente, nas dimensões que enformam um tipo de oferta cultural muito peculiar.

A conceptualização em torno dos públicos e do ato de receção foi o que nos ocupou no capítulo 4. Neste ponto, debatemos diversas propostas focalizadas no modo de pensar os públicos e os processos de receção em sociologia, de acordo com as problemáticas e as orientações teórico-metodológicas por nós privilegiadas, para nos situarmos nessa discussão. Aprofundámos, ainda, a repercussão que um entendimento multiescalar dos festivais de cinema deve ter na visão, articulada, entre as esferas da produção, mediação e consumo cultural. E fazemo-lo a partir de um percurso teórico que se inicia na filosofia disposicional bourdiana, atravessa perspetivas de pendor interacionista e culmina em visões mais favoráveis à agência individual, como a lahiriana, pondo em relevo os aportes mais importantes de cada uma para a presente pesquisa. Neste capítulo, mais especificamente dedicado ao debate teórico em torno do consumo, realiza-se uma panorâmica sobre a discussão em torno da receção cinematográfica,

terminando com a apresentação dos principais resultados dos estudos nacionais sobre práticas culturais e, em específico, sobre o consumo do cinema.

O quinto capítulo procura estabelecer uma ligação entre a teoria debatida até este ponto e os capítulos seguintes, de análise empírica. É aqui que vamos circunscrever o nosso objeto de análise e a questão de partida que motivou a pesquisa, e percorrer os objetivos da investigação, definindo as dimensões de análise e os objetivos empíricos que a que o estudo procurou atender. É, igualmente, neste correr, que se apresentam os casos em estudo, o Curtas Vila do Conde e o IndieLisboa.

A discussão dos dados gerados pelo nosso estudo apresenta-se nos capítulos 6, 7 e 8. Nestas secções, procurou-se acomodar uma parte considerável da informação que se produziu, usando como fio condutor (assumimo-lo) as dimensões teóricas exploradas no inquérito por questionário. Assim, articulou-se e enriqueceu-se a informação extensiva com os dados das entrevistas e as conclusões da imersão socioetnográfica, verificando-se que os produtos dos diferentes registos metodológicos, nitidamente intercomunicantes, viabilizavam exercícios inferenciais seguros.

Nos capítulos 6 e 7 procurou-se trabalhar a informação sobre os públicos do festival e os seus modos de relação com o certame. Os perfis sociográficos dos públicos, obtidos exclusivamente por via do inquérito por questionário, serão analisados no primeiro desses capítulos. Também no capítulo 6, reflete-se sobre a forma como os públicos vivenciam os festivais de acordo com a sua regularidade, fidelização e assiduidade, do tipo de acesso aos festivais, das motivações para a frequência, dos fatores que operam na escolha dos filmes a ver e nas escolhas, motivações e atitudes em relação às diversas atividades paralelas desenvolvidas pelos festivais.

O capítulo 7 centra-se no papel das redes de sociabilidade nos festivais: das modalidades de acompanhamento, das redes de interconhecimento, dos tipos de deambulação social que estes contextos proporcionam e do papel dos diferentes atores sociais como prescritores culturais ou públicos “mediadores”. É, igualmente, nesta passagem, que nos ocupamos da perceção e avaliação discursiva que os públicos fazem de várias dimensões dos eventos: sobre os visitantes que os mesmos atraem, sobre a relação dos certames com as cidades que os acolhem (e com a população local) e, por fim, sobre os vários espaços ou equipamentos culturais associados aos festivais, articulando estas representações com o que se observou no terreno.

Finalmente, no capítulo 8, analisam-se os públicos dos festivais numa tripla perspetiva: enquanto públicos de *festivais* (aferindo-se a frequência de outros festivais de cinema e demais festivais culturais), enquanto públicos de *cinema* (avaliando-se o gosto pela Sétima Arte, a regularidade desta prática, os suportes e os espaços preferenciais de consumo, o colecionismo de filmes, livros, revistas e de outros artefactos relativos ao cinema) e enquanto *praticantes culturais* (aferindo-se as práticas culturais, contemplativas e expressivas, que os mesmos realizam, a regularidade com que o fazem e a importância que lhes atribuem).

O nosso trabalho teve, por isso, como desígnio principal estudar a *experiência de ser público* em dois festivais de cinema nacionais, obedecendo a uma perspetiva que se desejou plural, flexível e integradora de diversas escalas de análise. Como tal, não nos detivemos, exclusivamente, na esfera do consumo/receção, mas analisámo-la na sua relação com o enquadramento histórico, político, geográfico, económico, institucional, social, efusivo e propriamente estético, que enforma o consumo, isto é, na sua ligação com as múltiplas mediações que ocorrem até ao momento da fruição cinematográfica. Adicionalmente, procurou-se avaliar em que medida essas múltiplas mediações afetam o modo como os públicos se relacionam com os festivais, com o cinema, com a cultura cinematográfica e com prática cultural mais lata, avaliando padrões e recorrências, mas, também, dissonâncias e peculiaridades.

CAPÍTULO 1: REFLEXÕES SOBRE O LUGAR DO CINEMA E DA CULTURA EM SOCIOLOGIA

1.1. Cultura, Cinema e Sociologia: esboço de uma relação hesitante

Foi o ano de 1895 que assinalou a apresentação pública, em Paris, do cinematógrafo, criação dos irmãos Lumière. Mas a excecional curiosidade que a imagem em movimento e o respetivo aparato tecnológico suscitaram não proporcionou, no imediato, um exercício sistemático de reflexão sobre a teoria e estética cinematográficas. O cinema equivalia, nesta altura, ao espanto da técnica: o aparelho de projeção era o elemento que gerava interesse e se apresentava como atração. Por outro lado, neste período os espaços de exibição eram multidisciplinares, híbridos, já que acolhiam também espetáculos de variedades, óperas cómicas e operetas, pantomimas, ginastas, palhaços, acrobatas, companhias equestres e zarzuelas (Acciaiuoli, 2012: 24). O cinema era, então, sinónimo de técnica, divertimento, negócio de exibição e oportunidade de retorno económico. Paulatinamente, deixou de ser visto como epítome de lazer e entretenimento coletivo, em parte devido ao advento da televisão. E foi nesse momento que, longe do domínio dos estúdios, se começou a refletir e a escrever sobre cinema: sobre a sua forma, imagem, movimento, ritmo e poesia (Sorlin, 1992a: 52–53)¹.

Aquele que se convencionou ser o primeiro esforço prospetivo de conceptualização do cinema como campo teórico foi o texto de Ricciotto Canudo intitulado *Manifeste des Sept Arts* e publicado em 1920. Canudo foi o responsável pela proposição do cinema como “Sétima Arte”, situando este tipo de manifestação artística na confluência das formas de arte exordiais e consolidadas. O autor italiano posicionou-a na interseção entre as “artes do espaço” (arquitetura, escultura e pintura) e as “artes do tempo” (música, dança e poesia), decretando a sua pertença às duas categorias e fundindo-as numa “nova espécie de racionalidade e representação”: imagens ou quadros que se regem pelas normativas da arte rítmica. Por conseguinte, a Sétima Arte seria uma “arte de fusão”, uma nova dimensão estética com propriedades únicas (Grilo, 2007: 48–49).

¹ Ao longo da tese, optou-se por não manter os excertos das obras na língua original, nos casos em que não dispúnhamos de versão portuguesa. Todas as traduções são, por isso mesmo, traduções próprias.

E a sociologia, como tem olhado o objeto-filme? Não existe uma resposta linear a esta questão. A sociologia do cinema é composta por um *corpus* teórico escasso e ocupa uma posição fronteiriça, lado a lado com as análises históricas, semiológicas, estéticas e dos estudos cinematográficos. Carece, por isso, de sistematicidade e de reconhecimento disciplinares (Darré, 2006).

Admitindo que os filmes “dizem algo”, isto é, que veiculam um determinado significado, a sociologia tendeu a encará-los como um “documento cultural” ou “fonte de informação” sobre as sociedades que os produzem. Em vista disso, o debate sociológico inclinou-se para a discussão sobre a “natureza” da representação cinematográfica no que toca ao seu “grau de realismo”, mimetizando, em certa medida, a clivagem que inicialmente marcara a própria conceção dos realizadores sobre o cinema — de que é exemplo a reconhecida partição entre o realismo integral de Louis Lumière e a imaginação fantasiosa de Georges Méliès (Ethis, 2005: 54).

É importante referir o contributo do sociólogo, crítico e teórico de cinema alemão Siegfried Kracauer, responsável por um amplo trabalho, de índole sócio-histórica, centrado na Sétima Arte. Espreada por entre publicações e ensaios de natureza microssociológica, a sua obra é frequentemente equiparada à desenvolvida por M. Weber sobre a sociologia da música. Para Kracauer, o cinema seria um “filtro” aplicado pelos criadores à realidade e, os filmes, reflexos parciais dessa realidade. A Sétima Arte distingui-se-ia das restantes formas de expressão artística pela particularidade de evidenciar a tensão entre o desejo de ultrapassar o real e, por outro lado, a convicção de que a realidade é inseparável da criação cinematográfica. Ou seja, o cinema estaria apto a retificar e aprofundar o entendimento do mundo material ao captar a “mentalidade de uma nação”: ao apreender micro fragmentos da realidade — dificilmente tangíveis, através da observação comum —, o filme funcionaria como mediador e testemunho histórico da realidade social. E foi essa a certeza que animou Kracauer a redigir a obra *De Caligari à Hitler*, onde partiu da análise metódica e sistemática de um conjunto de películas para descortinar as disposições psicológicas que antecederam o advento do nazismo (Kracauer, 1973).

Enquanto Kracauer entendia o filme como um objeto que documentava (e interpretava) o mundo social, para Edgar Morin (1956) o cinema não era o simples reflexo da realidade envolvente, antes um objeto a ser analisado *per se* e na sua natureza dúplice:

entre real e imaginário, verdade e ilusão. Firmado numa abordagem socioantropológica, o trabalho de Morin pretendia questionar o posicionamento teórico dominante na época, o “mito do cinema total” baziniano. André Bazin, autor dos clássicos volumes intitulados *O que é o cinema?* (2005a, 2005b), defendia que se pensasse o cinema a partir de uma ontologia da imagem fotográfica, já que, argumentava, a arte cinematográfica — à semelhança da fotografia — surgira em resposta à necessidade, sentida desde tempos ancestrais, de “preservação da vida através de uma representação da vida” (Bazin, 2005a: 10). Isto é, o registo ou captação de uma imagem respondia à necessidade instintiva de preservar a recordação do indivíduo e de, ao fazê-lo, evitar a sua morte espiritual. As artes plásticas teriam sido a primeira disciplina a ser convocada para cumprir esse objetivo (descrito como “utilitário” ou “antropocêntrico”). O cinema, por sua vez, era o produto de um ideal partilhado por um conjunto de indivíduos — Niepce, Muybridge, Leroy, Joly, Demenÿ ou Lumière — que, “nas suas imaginações”, o viam “como uma total e completa representação da realidade”. Um “realismo integral”, que se fundava na recriação autêntica do mundo, livre de interpretações ou de desvios causados por leituras artísticas. Ora, enquanto Bazin subtraía o observador — o indivíduo — ao cinema, Morin atribuía-lhe agência, corporizando a sombra e o imaterial. Para Morin, o cinema reformulava-se com os públicos, coinventava-se com os públicos, era uma máquina de projeção-identificação, de exteriorização e interiorização, transformando o filme num facto social e institucional, isto é, institucionalizando o imaginário social. O cinema deveria, por isso mesmo, ser compreendido a partir dos públicos (e vice-versa) (Morin, 1956). É nestes moldes que Morin inaugura um esforço de inteligibilidade da relação entre o cinema e os seus públicos.

O entendimento mais holístico do cinema proposto por Morin (onde se articula produção e consumo, economia e valores sociais, comportamentos e atitudes mentais), foi posteriormente retomado, mas somente na década de 1970, por I. A. Jarvey. O sociólogo inglês procurou responder a questões que apontavam para quadrantes distintos, como, por exemplo, quem faz os filmes, quem os vê, que filmes são vistos e de que forma são avaliados. Estes exemplos são excecionais, já que, de resto — e assim se tem mantido, tendencialmente —, as principais tentativas de pesquisa sobre a Sétima Arte têm recaído na esfera da produção (quem realiza os filmes, com que condições e objetivos). E até mesmo estas aproximações têm sido ensombradas pela dificuldade em

se encontrar uma definição clara do que se entende por cinema, tal é a diversidade de formas que as imagens em movimento podem assumir (Darré, 2006).

Em França, foi o historiador Pierre Sorlin quem se aventurou, anos depois da proposta socioantropológica de Morin, na publicação de uma obra que veio a ser de referência para a sociologia: o primeiro exercício de reflexão teórica a intitular-se, explicitamente, *Sociologie du Cinéma* (1977)². Fê-lo numa altura em que o cinema permanecia uma área inóspita para as ciências sociais. Para Sorlin, o filme, mais do que representar um totalitarismo realista ou, opostamente, um totalitarismo imaginário, seria o resultado de uma perspetiva sobre o mundo, de uma forma de o olhar. Ou seja, o cinema proporia diferentes interpretações do real social, expondo aquilo que, numa dada época, era passível de representação social. Já não seria, então, um cinema produtor de uma realidade dada e cristalizada, ou, pelo contrário, de uma realidade fantasiada, mas, antes, um cinema-instituição “tradutor” da realidade, isto é, daquilo que nela era interpretável ou visível. Por esse motivo, Sorlin valoriza os públicos, a receção cinematográfica e os códigos que aqueles utilizam para interpretar o que reconhecem no filme.

Foi necessário esperar pelo início do novo século para encontrar perspetivas que visassem aprofundar o travejamento teórico efetuado por Sorlin, o que vem a suceder com Jean-Pierre Esquenazi e a sua teorização em torno da “economia simbólica do filme”. Esquenazi argumentava que era o modo de organização do processo de produção de cinema que, ao estar inscrito num dado contexto, permitia que um determinado filme existisse enquanto objeto socialmente significante. Os obstáculos à produção dos filmes, juntamente com as condições de existência dos criadores, os contributos dos públicos e dos críticos que interpretam as obras, tudo isto conferiria realismo à obra (Esquenazi *apud* Ethis, 2005: 70–72). Os cientistas sociais tendem, por isso, a integrar, a pouco e pouco, as dimensões adjacentes à criação, recusando considerá-las acessórias.

Salientamos, adicionalmente, a perspetiva de Emmanuel Ethis, inspirada na semiologia de Christian Metz, que analisa a componente de “prazer” associada ao

² Nota: o exercício teórico de Sorlin foi precedido, em décadas, por uma pesquisa realizada por Emilie Altenloh (2001 [1912]), que veio, ulteriormente, dar origem a uma publicação intitulada “Sociologia do Cinema”. O trabalho de Altenloh, realizado em 1912, baseou-se numa investigação de cariz sociológico e maioritariamente quantitativo aos jovens frequentadores das salas de cinema da cidade alemã de Mannheim. Este trabalho será abordado com mais pormenor no Capítulo 4.

consumo cinema, além do modo como o cinema ensina os públicos a exercitarem a sua imaginação a partir da encarnação das personagens que veem figurar nos filmes. O sociólogo desenvolveu uma análise compreensiva do aspeto lúdico do cinema e do modo como esta manifestação artística, a partir de três “fundações emocionais e ideais” — a edificação, a empatia e a galvanização —, cria uma “arquitetura de referências” que permite que os públicos estabeleçam uma relação com o mundo das “representações artísticas”, lançando, dessa forma, as bases para a sua “personalidade cultural” (2015:9–18).

Arte popular por vocação, o cinema evoluiu e inscreveu-se nas vidas de gerações de espectadores. Mas como se organiza, enquanto prática cultural? E como tem vindo, a sociologia, a analisar o cinema a partir das práticas efetivas dos seus espectadores? De novo Ethis, numa obra-síntese intitulada *Sociologia do Cinema e dos seus Públicos*, apontou as três orientações temáticas principais que a sociologia tem mobilizado, com vista a compreender o cinema e os públicos do cinema como factos sociais: o estudo do cinema enquanto indústria cultural (da vertente socioeconómica), a análise da representação do mundo social através do cinema e o estudo do cinema enquanto instituição social de produção e receção, cultural e artística (2005: 7).

Se a presente pesquisa se deteve, com mais profundidade, no último dos domínios referidos por Ethis, os efeitos da mercantilização cultural na produção, circulação e consumo de cinema — e, consequentemente, nos diferentes tipos e modalidades de receção cinematográfica — foram igualmente ponderados, por contribuírem para a construção social do conceito de “públicos de cinema”. De seguida, revemos e situamos sucintamente a discussão em torno da constituição do cinema enquanto produto de uma indústria cultural, avaliando o modo como esta forma cultural, importante representante da cultura de massas, se posiciona no seio de um (esmaecido) modelo hierarquizado de cultura.

1.2. Cinema, (des)hierarquização e legitimidade cultural

A discussão em torno da complexidade do fenómeno cultural e da respetiva imprecisão conceptual tem uma longa história na esfera da Sociologia da Cultura, pelo que nos escusaremos a aprofundar o debate (vd. Crane, 1994; Crespi, 1997; Cuche, 1999; Fernandes, 1999; Geertz, 1978; Lopes, 2000a). O conceito de cultura, no seu sentido figurado, começou por se impor no início do século XVIII — a “*Culture*” francesa, por oposição à “*Kultur*” alemã —, dando origem à disputa franco-alemã que cotejava cultura e civilização, e que serviu de fundamento para as controvérsias subsequentes (Cuche, 1999).

Para a análise dos modos de relação dos públicos de eventos cinematográficos com uma oferta cultural espaço-temporalmente contextualizada, importou-nos, ao invés do (excessivamente vago) conceito antropológico de cultura, a conceção adotada pela Sociologia da Cultura a partir da obra de referência de Raymond Williams (1981): a cultura objetiva e em sentido estrito, entendida como um “processo” que visa desenvolver determinados interesses ou atividades culturais, mas também como uma dada relação com “os meios” envolvidos nesse processo (com as artes e o trabalho intelectual artístico). Ocuparam-nos os modos de relação dos públicos com formas “registadas” ou documentadas da cultura, tal como sugerira Diana Crane (1992), mas também com expressões menos formalizadas da cultura, expressas em práticas de lazer e nos estilos de vida dos públicos.

Uma das mudanças mais paradigmáticas por que passou o conceito contemporâneo de cultura foi a sua distensão. Com o avanço da modernidade e a transformação do modo de olhar o mundo, o foco teórico deixou de residir na previsibilidade, coerência e consistência dos assuntos culturais, para se centrar na respetiva contingência. A crescente multiculturalidade das sociedades fez aumentar a importância atribuída ao relativismo, aos particularismos culturais e ao simbólico, sobretudo, em ambiente urbano (Featherstone, 1990, 1991, 2001; Fortuna, 2001a, 2001b, 2010).

Aos poucos, as habituais fronteiras do conceito de cultura alargaram-se e passaram a acolher as práticas quotidianas e figurativas, o que promoveu a passagem de um modelo estático e hierarquizado dos níveis de cultura para um outro, mais dinâmico

e aberto à diversidade cultural. Esse percurso será aqui traçado com a imprescindível brevidade, com o objetivo de situarmos a arte cinematográfica e a atividade de consumo de cinema na visão estratificada de cultura.

Nas sociedades pré-capitalistas, embora já fosse visível uma assimetria entre a “pequena” e a “grande” tradição cultural, estes hemisférios não se encontravam irremediavelmente compartimentados. Não obstante o exclusivismo próprio da grande tradição, os intercâmbios entre as dimensões eram possíveis e relativamente simples de concretizar, ainda que a permuta fosse “bilateral, mas desigual” (Santos, 1998b: 694).

Foi o progressivo centralismo e especialização do poder e a resultante imposição de “práticas e posturas sóbrias e austeras, em nada consentâneas com uma grande proximidade entre os ‘eleitos’ e o ‘povo’”, que instalou, em definitivo, a rutura entre as diferentes formas de expressão cultural (Lopes, 2000: 18). Assim se instituiu a “cultura cultivada” (ou de elite), apanágio dos homens “cultos”, “eruditos”, assente na distinção e numa lógica de funcionamento semelhante ao de um “ritual de casta”, para recorrer à terminologia weberiana (Weber, 1982). Um nível ou patamar cultural composto por franjas populacionais minoritárias e detentoras de condições de existência privilegiadas, ou seja, com posicionamentos favorecidos na distribuição social dos poderes simbólica e materialmente consagrados. Em oposição direta a esta forma de cultura elitista estava a “cultura popular”, corpo de saber atribuído ao “povo”, entendido — fria dualidade — como uma “massa bárbara e ignorante” (Lopes, 2000a: 18). Fruto de tal compartimentação cultural, impôs-se um “arbitrário cultural” próprio de camadas populacionais socialmente privilegiadas e veiculado institucionalmente.

A cultura erudita seria, então, entendida como um “nível mais elaborado” de cultura, a sua expressão “de verdade e de beleza, de pensamento e de arte”. Uma matriz cultural mais rica, realizada pelos poucos eleitos capazes de a produzir e para um conjunto limitado de consumidores com o capital cultural suficiente para a decodificar, cujo elitismo se confirmava nos momentos da produção cultural (a montante) e do consumo (a jusante). Já a cultura popular surgiria, em contraste, como uma cultura “aceite e assimilada pelos indivíduos na sua vida quotidiana”, resistente à novidade e bastante “enraizada no tecido das relações sociais” — o que justificava a sua integração por parte de camadas indistintas da população (Fernandes, 1999: 21–23).

Com o século XX nasceu o terceiro eixo do modelo tricotómico da cultura: a cultura

de massas, associada à revolução industrial, à divisão do trabalho (e consequente atomização do mundo social) e à produção em série³. A forma cultural que ocupava este eixo apresentava, como principais características, uma notável mobilidade, dinâmica e capacidade de difusão. Nos anos 1930, o cinema, produto da cultura de massas, era acusado de influenciar os estilos de vida (em particular, os dos mais jovens) com as normas de comportamento que difundia. Começava a ganhar forma a ideia da responsabilidade social do cinema, considerando-se que, à semelhança de outras manifestações da cultura de massas (como a imprensa, a rádio ou a televisão) o cinema teria um papel fundamental na (in)formação da opinião pública. A cultura de massas era tida como uma ameaça aos valores intelectuais e artísticos herdados do “público burguês clássico da época dos Lumière” (Ethis, 2005: 11).

A discussão em torno dos efeitos da disseminação de uma cultura massificada, nomeadamente da receção autónoma ou passiva realizada pelos públicos do cinema, televisão, imprensa ou rádio, assumiu, por essa altura, contornos críticos⁴. Algumas das considerações mais férteis provieram da chamada Escola hegeliana de Frankfurt, onde as análises de autores como Max Horkheimer, Theodor Adorno, Herbert Marcuse ou, posteriormente, Walter Benjamin, deixavam entrever uma influência da teoria clássica marxista, denunciando ascendências de cariz ideológico. A Escola de Frankfurt esteve na base de um dos principais modelos para o estudo crítico da cultura — a chamada “Teoria Crítica” —, partidário da análise conjunta dos esquemas de produção cultural (e da carga político-ideológica aí presente), das políticas económicas e das dinâmicas que marcam o momento de receção cultural.

A exposição à cultura mediática emergente inspirou Adorno e Horkheimer a refletir sobre a relação entre determinadas formas culturais e os conceitos de entretenimento e exploração comercial. Com recurso a um termo unificador — “indústria

³ Edgar Morin (1997) denominou a cultura de massas de “terceira cultura”, posicionando-a em paralelo às culturas clássicas (eruditas) e às nacionais (populares). Não percecionou, por isso, a cultura de massas como um prolongamento da cultura popular, ao contrário de outras perspetivas, que encararam a cultura de massas como a “verdadeira” cultura popular (Santos, 1998: 689).

⁴ Entre os autores que se interessaram pela nova forma cultural contam-se, além dos teóricos da Escola de Frankfurt, Jean Baudrillard, Marshal McLuhan, Abraham Moles, Paul Lazarsfeld, Robert Merton, Roland Barthes, entre outros. Não sendo o intuito da presente pesquisa aprofundar as teorizações sobre esta matéria, deixa-se a indicação de um trabalho de síntese competente sobre o tema: Lima et al., 2005.

cultural” (*kulturindustrie*) — os autores teorizaram sobre a interação entre economia e cultura, e as relações de poder estabelecidas entre a produção e o consumo de bens culturais (Adorno e Horkheimer, 1997). A “indústria cultural” compreendia as manifestações culturais dedicadas ao entretenimento das massas: o cinema, o jazz, a música popular, a televisão, as revistas e a rádio. A opção por este conceito, em vez da habitual “cultura de massas”, visava a demarcação face ao movimento teórico que tratava este tipo de cultura como uma expressão contemporânea da arte popular, erguida “espontaneamente” das massas. Além disso, considerava-se que o termo seria mais representativo de uma realidade constituída por multidões de consumidores, processos mecânicos de reprodução e necessidades estandardizadas (Adorno, 1991: 85)⁵.

No âmago do pensamento de Adorno e Horkheimer estava a ideia de que o que é (re)produzido se decide com base nas necessidades dos próprios consumidores, motivo para que os bens culturais fossem aceites com uma resistência mínima. Por outras palavras, existiria um “círculo de manipulação e de necessidade retroativa” a contribuir para que a relação entre produção e consumo fosse mais coesa. A dominação expressava-se de outras formas que não as puramente económicas, entre elas, na lógica de produção cultural (1997: 121). As indústrias do entretenimento serviriam, assim, para organizar os indivíduos (e a individualidade...) no período de não-trabalho.

Já Kracauer (por vezes, associado à Escola de Frankfurt), embora partilhasse com aqueles autores o interesse pelo debate sobre a ideia de uma cultura massificada, apaziguou a dimensão mais pessimista e elitista da contenda, ao apresentar uma perspetiva que revalorizava as massas, a cultura popular e a distração. Para Kracauer, as formas culturais típicas do capitalismo podiam ser agrupadas e nomeadas segundo outra designação: a de “ornamento de massa”. Os espetáculos que decorriam em cineteatros eram espetáculos “totais”, “caleidoscópios” óticos, acústicos e cénicos. O cinema era difundido “em palácios de distração”, pomposos locais onde se cultivava o “prazer em forma de espetáculo”. Assim, se o “culto da distração” era a lógica cultural própria do

⁵ Ao refletir sobre a indústria cultural, Adorno debruçou-se mais detalhadamente sobre as questões relativas ao poder integrador e às tendências niveladoras de uma cultura massificada. Segundo o próprio, esse posicionamento não deveria ser interpretado como uma defesa da “alta” cultura, ou sequer como um ataque reacionário à cultura popular, mas antes como o reconhecimento do fim da distinção entre ambas, sendo, por isso mesmo, fundamental revelar as condições materiais de produção e as contradições sociais existentes.

capitalismo, na verdade, extrapolava-o. E fazia-o na medida em que, embora os produtores e os consumidores do ornamento coincidissem, de facto, por outro lado, existia genuinidade e legitimidade no prazer estético sentido pelo público, pelo que a distração das massas não estaria, irremediavelmente, vazia de sentido (Kracauer, 2009: 343–348).

Os teóricos de Frankfurt apresentaram concepções situadas, do ponto de vista histórico, que foram paradigmáticas, na medida em que ilustram a passagem de uma cultura tradicionalmente estratificada, para uma sociedade dominada por uma cultura massificada, assente no consumo⁶. A principal limitação apontada aos críticos da cultura de massas, assenta no facto de aqueles conceberem os indivíduos como seres passivos, consumidores neutros, inexpressivos e medianamente normalizados. As clivagens classistas, regionais, sexuais, étnicas, etc., foram neutralizadas pela força de um consumo aplanador, alicerçado num “mínimo denominador comum de gostos e atitudes” (Lopes, 2000a: 22).

Há ainda a referir o facto de, segundo Umberto Eco, a crítica a uma suposta banalização cultural, incitada pela cultura de massas, ter por base uma concepção “fatalmente aristocrática do gosto”, assente na validação (exclusivista) de uma forma cultural que era partilhada apenas por alguns eleitos (Eco, 1970: 38)⁷. Visão perfilhada por Morin, que afirmava que tudo parecia “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, conviria perguntarmo-nos se os valores da “alta cultura” não seriam “dogmáticos, formais, mistificados” (Morin, 1977: 18).

Em meados dos anos 1950, as discussões sobre cinema estavam essencialmente cristalizadas em torno de três abordagens principais: uma delas, partilhava, com certas elites intelectuais, o desprezo pela “coisa cinematográfica”, entendida como vulgar, destinada a classes populares, ávidas de um mundo ficcionado e lúdico; uma segunda

⁶ A ideia de um agente social homogéneo e indiferenciado ganhou força redobrada com a obra de Marcuse, autor que anunciou o nascimento do “homem unidimensional”, com um estilo de vida condizente com o capitalismo em vigor e preparado pelas diferentes instâncias socializadoras para vivenciar, satisfeito, a sociedade de consumo (vd. Marcuse, 1964).

⁷ Mas Eco censurava também os “integrados”, isto é, todos aqueles que, com excessivo otimismo, criam, sem reservas, numa função emancipadora da cultura de massas: ao tornar leve e agradável o ato de receção, aquela contribuiria para o alargamento democrático da fruição cultural.

perspetiva, com uma visão mais próxima da Escola de Frankfurt, via o cinema como um instrumento de manipulação da população, que alimentava a confusão (alienante) entre sonho e realidade; por fim, uma aproximação “pós-marxista”, que entendia o cinema como sendo um objeto artístico promissor para a concretização de uma verdadeira democratização cultural (Ethis, 2005: 12).

E foram os *Cultural Studies*, corrente interdisciplinar, engajada política e empiricamente, nascida em Inglaterra no final dos anos 1960, que promoveram uma nova visão sobre as culturas populares. Ao contrário da Escola de Frankfurt, que colocava a ênfase na apatia e na manipulação das massas, os *Cultural Studies* viam, nas práticas de lazer e de entretenimento, vários tipos ou níveis de resistência (Rojek, 1995: 20–25).

Autores como Raymond Williams (1981) ou Richard Hoggart (1957, 1970) colocaram questões fundamentais como, por exemplo, quais seriam os critérios a determinar que uma obra estava destinada a um público massificado e não a um público orgânico e autêntico. Ou, no caso específico de uma obra cinematográfica, a partir de quantos espectadores seria possível falarmos numa massa acrítica e privada de livre-arbítrio (Ethis, 2005: 12–15). Mais tarde, os *Cultural Studies* vieram a revelar interesse pela perspectiva teórico-epistemológica desenvolvida por Pierre Bourdieu sobre as questões culturais (Bennett et al., 2009/10: 20). Consequentemente, passaram a considerar os aspetos ideológicos e as divisões sociais, de género, étnicas, etc., no fundo, a heterogeneidade da realidade social e dos praticantes culturais.

N’A *Cultura do Pobre*, estudo paradigmático sobre as classes operárias, Hoggart (1957) mostrou como as práticas culturais das classes social e economicamente dominadas apenas poderiam ser analisadas à luz da respetiva dominação. Nele argumentava que as classes dominadas se socorriam de uma lógica cultural própria, para fazer face aos efeitos da indústria cultural. O autor revela, ainda, que as classes operárias partilhavam de um sentimento comunitário, que era o que as levava a interessar-se por (e realizar) práticas culturais semelhantes. O retrato que Hoggart traçou das classes populares, alertou para a importância de se questionarem as condições sociais de receção dos objetos culturais (nomeadamente, dos cinematográficos), em função dos diversos grupos sociais e das suas condições, efetivas, de existência, considerando-se, além disso, a história ou contexto social de produção do próprio cinema.

Em 1965, Bourdieu, ao discutir, a propósito da fotografia, a hierarquia das legitimidades culturais, distinguiu entre o praticante e o “simples consumidor” cultural. O sociólogo posicionou o cinema na “esfera do legítimável”, juntamente com a fotografia, o *jazz* e a música popular, formas de expressão avaliadas por entidades legitimadoras como a crítica especializada, e que ambicionavam reconhecimento. Os bens culturais situados na esfera da cultura legítima seriam, pelo contrário, certificados por instâncias formais de legitimação, como a escola. Dizia-nos o autor: “os vários sistemas de expressão, do teatro à televisão, são objetivamente organizados de acordo com uma hierarquia independente das opiniões individuais, que é o que define a legitimidade cultural e as suas gradações” (Bourdieu, 1990: 95). Ora, fora da esfera da cultura legítima, exclamava Bourdieu, “os consumidores sentem que têm o direito de se manter puros consumidores e julgar livremente”, sem adotar atitudes cerimoniais ou ritualizadas e sem reear o julgamento alheio (ibid.).

Entretanto, com o avançar dos processos de reconfiguração das sociedades (pós)modernas, nomeadamente, com a globalização cultural, as teorias da legitimidade cultural foram duramente questionadas. Numerosas reflexões, modernas e ocidentais, reagiram aos primeiros ímpetus globalizantes, através da elaboração de um corpo teórico que encarava o processo de globalização como um veículo de uniformização e de homogeneização: o “imperialismo cultural”.

De um lado, as perspetivas mais pessimistas. As teses que alertavam para a uniformização e homogeneização cultural, a culturalização hegemónica dos objetos de consumo, o frenesi consumista, estandardizado e alienante, o jugo norte-americano. É o caso das teorizações sobre a “McDonaldização da sociedade” (Ritzer, 2000), a “americanização da cultura” (Featherstone, 1990, 1991, 2001), a “sociedade de consumo” (Baudrillard, 1981) ou a “era da mundialização” (Lourenço, 1995), entre várias outras ⁸. Desde cedo, contudo, estas enunciações foram forçadas a coabitar com olhares que defendiam a possibilidade de múltiplas combinatórias entre “a universalização e a eliminação das fronteiras nacionais, por um lado, o particularismo, a diversidade local, a identidade étnica e o regresso ao comunitarismo, por outro” (Santos, 2001: 32). O facto

⁸ Variações etimológicas que visam designar o mesmo fenómeno. Como já fizera notar Boaventura Sousa Santos, são inúmeras as variações possíveis: formação global, cultura global, sistema global, modernidades globais, processo global, culturas da globalização, cidades globais, entre outras. (2001: 31).

de existir uma relação complexa e dialética entre global e local — onde, diariamente, convivem e se afrontam universalismos e particularismos —, recomenda-nos prudência no momento de se equacionar a hipótese de uma cultura global (Robertson, 1995; Featherstone, 1990, 1997; Santos, 1999, 2001, 2006; Fortuna, 2001b; Melo, 1995b, 2002; Crane, 2002; Lopes, 1994, 2007).

De resto, como realçou João Teixeira Lopes (2007: 36), haveria muito mais a assinalar no fenómeno de globalização para lá das dimensões económica, informacional, mediática, relacional, simbólica ou espaço-temporal. A relação entre dominantes e dominados deveria, por isso, ser olhada segundo uma ótica suficientemente abrangente, que permitisse considerar a eventualidade de “resistências, assimilação, difusão, reconstrução, reciclagem, importação-exportação de significados”. Por conseguinte, seria indispensável recusar visões essencialistas e, em simultâneo, apostar em combinatórias e no cruzamento de temporalidades e de contextos, com vista a acentuar o policentrismo cultural e a aceitar os fenómenos, cada vez mais manifestos, de “sincretismo, hibridizações, crioulizações, politeísmos e multipertenças” (ibid.: 36–37).

Portanto, com o tempo, passou a fazer sentido pensar-se os diferentes níveis culturais como síncronos, por estarem igualmente expostos a fluxos de influências diversificados. Para José Machado Pais (1995), a natureza flutuante da vida quotidiana teria conduzido a uma “desmodelização do cultural”. Ou seja, com a imposição contemporânea do “relativo”, a cultura teria deixado de ser suscetível de circunscrição a um quadro predefinido. A maior ambiguidade, descontinuidade, fragmentação e fluidez social teria proporcionado o esbatimento de fronteiras e de hierarquias, começando, justamente, pelas culturais. De resto, da mesma forma que a arte passou a reivindicar para si o efémero e o diverso, também se multiplicaram os fenómenos de impureza artística, de hibridização ou crioulização culturais (Lopes, 2000a). Logo, não só o domínio do artístico passou a estar permeável à diversidade, ao plural, ao contingente e ambíguo, como o próprio conceito de “legitimidade cultural” veio a ser, progressivamente, objeto de acesos debates. (e.g., Fabiani, 2003, 2007).

Os discursos que assinalavam uma nova dinâmica de “multilocação da cultura”, justificavam-na com a súbita proliferação de referências culturais, como resultado das estratégias acionadas no âmbito de esferas que se situavam fora dos universos tradicionais (familiar e escolar). Os grupos sociais, ao passarem a circular,

quotidianamente, por contextos difusos, tornaram-se sensíveis à (re)apropriação seletiva “de expressões/bens culturais exteriores aos seus quadros sociais e espaço-temporais”. Porém, a constatação da subsistência de desigualdades no acesso às formas artísticas mais legítimas desmente (pelo menos, em parte) a tendência para se considerar a relativização das fronteiras culturais, algo que se teimou associar à contemporaneidade (Azevedo, 1997: 173–174).

Ora, o cinema pode, em determinados contextos, ultrapassar a sua condição de “arte média”, decorrente do facto de ser o produto de “um sistema de produção industrial, dominado pela procura de rentabilização dos investimentos e pela extensão máxima dos públicos” (ibid.). De facto, a percepção contemporânea da arte cinematográfica, tem sido formatada pelas discussões em torno dos filmes realizados nos E.U.A.: *blockbusters* dispendiosos, que almejam uma rentabilidade económica imediata, com uma elevada circulação, e que são objeto de estratégias vigorosas de marketing e de estreias muito publicitadas. Contudo — e embora, vulgarmente, o cinema seja pensado como uma indústria de entretenimento, com o fito exclusivo de obter lucro —, existem outras formas de o debater.

Por exemplo, recordando, como fizeram Julien Duval e Philippe Mary (2006), o papel de certas “elites intelectuais” na história do cinema do século XX. Em determinados momentos da história, e em países específicos, a produção de cinema revelou particularidades que a aproximavam de outros campos de produção cultural, relativamente “autónomos”⁹. Para tal, terá contribuído, entre outras dimensões, a sedimentação da crítica especializada, que disseminou formas de ver e de fazer cinema alinhadas segundo critérios, quase sempre, de ordem estética — isto é, relativamente indiferentes a ditames económicos. Estes períodos foram marcados por uma diversificação da produção, que possibilitava a coexistência entre filmes de “grande público” e produções “de nicho” — as últimas com uma difusão circunscrita a cineclubes, cinematecas e à literatura especializada.

Segundo Duval e Mary, é possível identificar duas fases principais no processo de legitimação da arte cinematográfica, com repercussão em vários pontos do globo. Num primeiro momento, nos anos 1920, organizou-se um movimento internacional de apoio

⁹ Os autores seguem a terminologia bourdiana, que teremos a oportunidade de aprofundar mais adiante.

ao “cinema independente”, marcado pela intervenção de escritores e artistas de renome, como Luigi Pirandello, Man Ray ou Marcel Duchamp. O reconhecimento desses artistas, contribuiu para que o cinema beneficiasse de uma “transferência de capital”, proveniente de universos culturais já consagrados: desta forma, ocorreu “uma legitimação cultural do cinema por deslocamento”, isto é, a partir das vanguardas culturais. A segunda etapa, decorrida de 1950 em diante, na França do pós-guerra, correspondeu a uma fase em que se sedimentou o cineclubismo e a crítica de cinema. Neste período de tempo, a arte cinematográfica é reabilitada, já não por personalidades de outros universos artísticos, mas antes por “cinéfilos”, assim descritos: “uma pequena fração da juventude pequeno-burguesa (...) que se caracteriza pela frequência assídua dos cinemas, cineclubes e cinematecas”, ou seja, públicos que “desenvolveram uma relação erudita com o cinema” e para os quais o cinema tem uma “história própria” (Duval e Mary, 2006: 7).

É a época da “política dos autores” francesa, pensada pelos críticos da revista *Cahiers du Cinéma* e futuros autores da *Nouvelle Vague*, como François Truffaut, Jean-Luc Godard, Claude Chabrol, Jacques Rivette ou Éric Rohmer, e que favoreceu o aparecimento de realizadores como Jacques Tati ou Robert Bresson (Mary, 2006). A “política dos autores” pretendia, com a sua postura eminentemente esteta, reivindicar a necessidade de se legitimar o cinema a partir de critérios próprios, intrínsecos ao cinema.

Entretanto, as transformações económicas verificadas na contemporaneidade, vieram ameaçar os ímpetus de inspiração estritamente intelectual ou artística, marginalizando-os. Consequentemente — e apesar de, hoje, à semelhança do que sucedera no passado, ser improvável o cinema comercial integrar códigos estéticos provenientes das vanguardas —, a história do cinema atesta que o papel das elites intelectuais tem sido decisivo para baralhar formulações demasiado rígidas e estratificadas de cultura.

De resto, na prática, tem-se verificado que, não obstante a diluição da visão tricotómica na análise teórica, esta partição ainda povoa os discursos de certas instâncias mediadoras — caso da crítica especializada, que continua a lamentar a perda da aura singular do cinema, o “triunfo do senso comum” e a existência de um público acrítico, “solúvel” na opinião do grupo (Mérigeau, 2007). Raciocínio a que não escapam, igualmente, os agentes responsáveis pelo planeamento e gestão das políticas culturais. E, no fundo, esse facto revela que a lógica hierarquizante continua, em certa medida, a

permeiar as ideologias, as políticas e os usos da cultura, e, desse modo, a influir nas instituições sociais.

1.3. Arte e mercado, cinema artesanal e cinema industrial: tensões ancestrais

Com o advento da indústria cultural, os contextos de criação e de produção artística convergiram. Desde então, a separação entre, por um lado, a estética pura (arte ascética, idealizada, arredada do seu contexto material), e, por outro, a arte-entretenimento ou arte-distração (com desígnios comerciais), distendeu-se, o que suscitou variadas reflexões críticas sobre o processo de criação artística e o estatuto da arte. As ciências sociais, ao não aquiescerem à interpretação estritamente estética das obras, contribuíram para a dessacralização da arte, afastando-a de visões ortodoxas, ancoradas na ideia de liberdade pura e do valor absoluto da obra de arte.

Regressamos à Escola de Frankfurt e ao contributo de Walter Benjamin, em particular, à sua reflexão sobre o encontro entre a obra de arte e os métodos de reprodutibilidade técnica, pela relevância que tem, para o caso do cinema. Benjamin realçou o modo como a reprodução em massa do cinema — mas, também, da fotografia e de outras formas artísticas reprodutíveis —, substituiu a ênfase colocada na “originalidade” e na “aura” da obra de arte, na “genialidade”, “validade eterna” e “mistério” da criação. Ora, se a arte “legítima” dependia da associação entre três elementos — a aura, o valor cultural e a autenticidade —, então, a possibilidade de reprodução subtraía à obra de arte os seus princípios fundamentais de consagração, nos quais repousava a ideia de beleza, conceito inalienável da estética clássica. Ainda que a obra de arte tenha sido, sempre, suscetível de replicação, as técnicas de reprodutibilidade, velozes, que, entretanto, se generalizaram, inviabilizaram o ideal de unicidade e de originalidade da obra. A supressão da distância e o fim da singularidade da obra (critérios indispensáveis à manutenção da “aura”), levou ao questionamento do respetivo valor cultural (Benjamin, 1992: 78–79).

Distante do ideal de desejabilidade de uma cultura “cultivada”, Benjamin acreditava no poder da cultura mediática para formar indivíduos críticos, aptos a avaliar as diferentes formas culturais. Admitia, assim, existirem traços revolucionários na fotografia e no cinema, onde seria possível encontrar semiespecialistas, competentes

para criticar e analisar tais manifestações artísticas. Ainda assim, advertiu, o cinema poderia gerar um outro tipo de “magia ideológica”, através do culto da celebridade e de técnicas como o *close-up*, que fabricavam concepções ilusórias sobre personagens ou imagens.

Porém, como referiu Maria de Lourdes Lima dos Santos, a subordinação da produção cultural às exigências de rentabilidade capitalista, verificou-se não só “na esfera do ‘arbitrário’ e do ‘legitimável’ mas, também, na própria esfera do legítimo”. A mobilidade e intercomunicabilidade entre os diferentes universos culturais não equivaleria à dissolução da tensão entre “mercados dominantes e dominados”, ou, como já se apontou, à ausência de estratégias distintivas. O que sucede é que surgiram novas formas de organização e de distribuição cultural, que conduziram à alteração dos mecanismos valorativos (Santos, 1998b: 701–702).

Aliás, a reprodutibilidade capitalista e a raridade da obra — embora, porventura, contrárias — não se anulam. O trabalho cultural pode ser produzido de acordo com uma lógica industrial e “continuar a ser valorizado segundo o ideal do ‘criador independente’ e o princípio da raridade” (ibid.: 702). A reprodutibilidade pode mesmo servir de estímulo à diferença, ao promover a diversificação dos mercados e a criação de novos segmentos ou nichos de públicos para a cultura. É possível o objeto artístico ser convertido ao estatuto genérico de mercadoria, integrando, ao mesmo tempo, valores estéticos e autorais. Tal assimilação, não implicaria a extinção de qualquer eventual especificidade do objeto artístico, mas, antes, a afirmação de um novo tipo de especificidade (Melo, 1995a).

No caso do cinema, a tensão entre a arte pura e a arte comercial entrelaça-se com a questão da clivagem entre arte e indústria (ou entre arte e técnica), e coloca-se desde a sua génese: Sétima Arte, como a batizara Ricciotto Canudo, ou indústria cinematográfica, como vaticinara André Malraux¹⁰? Ambas, dado que o ato criador se preserva no coração da obra mesmo após a sua reprodução, não existindo uma relação

¹⁰ A concepção do “filme como obra de arte” teria, segundo A. Malraux, decorrido da introdução do processo de montagem cinematográfica inaugurado nas obras de D. W. Griffith, algo que permitiu distinguir o cinema da simples fotografia animada (Bazin, 2005a: 22–24). Ainda assim, se com Griffith o cinema adquirira uma linguagem própria, este jamais poderia aspirar a ser algo mais do que uma forma de “arte impura”. Foi em 1946, no seu célebre artigo intitulado “Esboço de uma psicologia do cinema”, que A. Malraux avançou com a formulação do cinema como “indústria”, que, daí em diante, seria insistentemente repetida.

linear entre a aura e a unicidade do objeto. No caso do cinema, a reprodução técnica é, inclusivamente, constitutiva do próprio objeto artístico, particularidade que eleva o cinema ao estatuto de “arte moderna por excelência”, por questionar a arte contemporânea (Creton, 2005: 20).

O cinema é, antes de mais, um meio técnico de comunicação e de reprodução, suscetível de divulgar informação, ainda que a sua motivação fundamental não seja de ordem estética. Para o ensaísta Anatol Rosenfeld, o cinema-arte, autêntico e legítimo, que partilha do mesmo estatuto da escultura, da literatura ou de certos tipos musicais, seria um fenómeno marginal. Quase sempre, o cinema subordina-se a uma indústria (poderosíssima), que, por norma, não se rege por “intenções estéticas” (Rosenfeld, 2002: 33–35). Mas o cinema está refém do equilíbrio espontâneo do mercado, que, suscetível a prioridades de outra natureza, determina o fecho de salas de exibição e propicia a homogeneização da oferta. Uma análise do subcampo do cinema convida a que se abandonem silogismos simplistas, como aquele que determina que a oferta corresponde à procura. A oferta também molda a procura, a longo termo, num efeito de aculturação, e, a curto termo, devido ao efeito mediador da acessibilidade e da promoção. Efeito mediador, esse, que é determinante na criação de valor simbólico (Creton, 2005: 14).

Logo, pensar a economia do cinema implica refletir sobre a fileira cinematográfica, as dimensões que a constituem (produção, distribuição e exibição) e considerar as reconfigurações que estas esferas foram sofrendo ao longo dos tempos — como, por exemplo, a multiplicação dos suportes de difusão verificada após a década de 1980 e o papel da televisão como janela de exibição preferencial de cinema (e como financiadora da produção), com a consequente desestruturação da fileira e a perda relativa de autonomia. Ou o modo como, na passagem para o século XXI, as evoluções tecnológicas e a diversificação dos meios de difusão ditaram o afastamento das formas de difusão primitivas. Atualmente, pensar o cinema numa perspetiva económica implica considerar as exibições de filmes em sala, mas também as exibições em televisão, o mercado do DVD, Blu-Ray e outros suportes, como o *online*. Ou seja, um conjunto muito heterogéneo, nem sempre quantificável, de suportes de difusão de cinema, que podem funcionar como concorrentes ou cumulativos. Seria, por isso, pouco avisado subestimar os efeitos de substituição e o modo como esse aspeto contribui para a reestruturação do mercado (ibid.).

Em suma, o cinema caminha na fronteira, imprecisa, entre a arte criada espontaneamente e a arte com fins comerciais, embora a indústria que o representa privilegie, frequentemente, o sucesso comercial, desapegando-se de disposições artísticas ou estéticas. Não nos podemos esquecer, porém, que no universo do cinema, e de acordo com as tendências contemporâneas, está contemplado o espaço para nichos ou redutos de qualidade que são, eles próprios, distintivos, originando modalidades específicas (porque contextualizadas) de legitimação cultural. E, apesar das eternas dificuldades do setor, a prenúncia da morte do cinema, tão insistentemente proclamada, não se tem confirmado. O que se verifica é, isso sim, uma transformação dos modos de produzir, distribuir, exibir e consumir cinema, progressivamente mais distantes dos modelos tradicionais.

1.4. Cultura numa sociedade de eventos: o formato “festival”

Há muito que os festivais captam a atenção de académicos e não académicos, por serem uma manifestação que, apesar da sua excecionalidade, pode ser encontrada em diversas sociedades. Na esfera das ciências sociais, o fenómeno interessou, desde cedo, a disciplinas como a religião comparada, a antropologia, a sociologia ou os estudos culturais, que se ocuparam da descrição, análise e interpretação da dramaticidade e do significado simbólico de festividades e rituais, levados a cabo por povos “nativos” (Falassi, 1987). Questões como a performance cultural e ritual, o sacrifício, os momentos de celebração, peregrinação, festa e conflito, foram atentamente examinados, assim como a multiplicidade de interações sociais, de estéticas, símbolos e narrativas.

Na pesquisa sociológica, foi Émile Durkheim quem inaugurou a análise das festas, ritos e rituais, procurando compreendê-los como contextos de efervescência e consciência coletiva. Estas expressões culturais eram entendidas como cerimónias que serviam para “acordar certas ideias e certos sentimentos, ligar o presente ao passado, o indivíduo à coletividade”, apoiadas num modelo interpretativo que viria a ser bastante esmiuçado pelas ciências sociais (Durkheim, 1991: 634). Para Durkheim, o ato cerimonioso reforçava o sentido comunitário. Com vista a analisar as festas e os comportamentos rituais, o sociólogo baseou-se na dicotomia que, em teoria, opunha sagrado e secular — a mesma cisão que, mais tarde, e apesar das múltiplas mestiçagens

possíveis, serviu como referência para distinguir os vários tipos de festivais. Não muito distante da perspectiva de Durkheim, situou-se o quadro interpretativo de Victor Turner (1974), (centrado em esquadrinhar o aspeto plurívoco da performance ritual), mas também a proposta de Mikhail Bakhtin (1970) sobre a polifonia de discursos e de relações de poder em jogo no quadro dos festivais.

Por conseguinte, os festivais têm sido olhados como contextos de celebração e de partilha de uma visão do mundo específica, alicerçados na permuta e reafirmação de valores, ideologias, simbolismos, crenças e mitos comuns, nos quais se apoiam grupos e comunidades. Seriam, por isso, oportunidades raras para celebrar e reforçar os valores vigentes, atualizando-os.

O súbito aumento de eventos teve como efeito dificultar a identificação de um conjunto de características que fossem suficientemente coerentes, ao ponto de permitirem estabilizar uma definição, una e imutável, de festival (Taillibert, 2009). Porém, se é verdade que a recente abundância de festivais contribuiu para a ausência de consenso sobre que tipo de manifestações são dignas do designativo “festival”, a falta de clareza etimológica não é um problema novo. Várias disciplinas têm recorrido ao termo “festival”, retirando-o diretamente da linguagem quotidiana e sem a preocupação de o despirem do senso comum, pelo que, historicamente, esta palavra compreende um conjunto muito vasto de manifestações, sagradas e profanas, privadas e públicas, tradicionais ou inovadoras, ligadas a costumes de tempos imemoriais ou a manifestações artísticas das vanguardas (Falassi, 1987) ¹¹. Apesar de o recurso indiferenciado ao termo “festival” ser vantajoso e poder ter um efeito unificador, só ganha sentido quando contextualizado, já que é determinado, interna e externamente, por diversas interações sociais, um dado enquadramento económico e múltiplas redes de comunicação (Picard e Robinson, 2006).

Os festivais hodiernos caracterizam-se por manter parte da sua função primitiva de estabilizadores sociais, embora o leque de propostas se tenha tornado mais plural,

¹¹ Alessandro Falassi realizou uma interessante revisão da origem e evolução etimológica do termo “festival”. Partindo do conjunto das abordagens realizadas no âmbito das ciências sociais e humanas, o autor sintetizou pontos de vista e ensaiou a seguinte definição de “festival”: “[o festival, habitualmente, significa uma] (...) ocasião social periodicamente recorrente na qual, através de uma multiplicidade de formas e uma série de eventos coordenados, participam, direta ou indiretamente, e em diferentes graus, todos os membros de uma comunidade, unidos por laços étnicos, linguísticos, religiosos e históricos, e que partilham uma dada visão do mundo” (vide Falassi, 1987: 2).

inclusive no que toca ao tipo de manifestações culturais oferecidas e à complexificação das formas possíveis de expressão de identidades e estilos de vida contemporâneos. Ou seja, à medida que as sociedades se complexificaram no que toca a estilos de vida, gostos e orientações político-ideológicas, nomeadamente no mundo ocidental de cariz global, o mesmo se verificou no panorama da oferta de festivais (Bennett et al., 2014).

Falassi (1987) referira que as sociedades ocidentais se definiam pela manutenção de inúmeras festividades, firmadas na encenação do ancestral e do “primitivo”. Os festivais contemporâneos, contudo, colocam-nos perante novos desafios analíticos. Inicialmente, as pesquisas em ciências sociais optavam por enquadrar e observar os festivais na condição de rituais performativos, mas, aos poucos, passaram a interessar-se por este tipo de manifestações enquanto contextos de trocas culturais e espaços de (re)encontros entre elementos de uma dada comunidade (mantendo, apesar de tudo, o enfoque principal na avaliação dos respetivos impactos socioeconómicos) (Giorgi e Sassateli, 2011).

A passagem de um paradigma antropológico e sociológico de cultura (que a entendia como um “estilo de vida” concreto, ligado a um dado “sistema signifiante” que opera em “todas as formas de atividade social”), para uma conceção mais estrita e “especializada” da mesma (associada, concretamente, a “atividades artísticas e intelectuais”), levou a que o entendimento da cultura deixasse de estar excessivamente ligado a questões de identidade nacional, para passar a incluir outras formas de expressão estética (Williams, 1981: 13). Também por isso, os festivais culturais impuseram-se como um fenómeno ilustrativo das transformações ocorridas no universo cultural, revelando-se do maior interesse para a Sociologia da Cultura. Entretanto, multiplicaram-se os debates em redor desta temática — sobre o seu número real, o seu papel no conjunto das atividades culturais, a sua importância para a reconfiguração do campo cultural, para a criação de empregos artísticos, etc. —, mas as indefinições continuam a ser inúmeras e a obstaculizar o conhecimento produzido (Négrier e Jourda, 2007).

Entre 1960 e 1970, o formato “festival” tornou-se o quadro estrutural de referência para diferentes tipos de manifestação cultural, não apenas na área do cinema, mas também da música, dança, teatro, artes de rua, literatura e banda desenhada, entre outras formas artísticas. O crescimento exponencial da oferta de eventos deu-se, sensivelmente, a partir de 1980, altura em que se verificou uma alteração nas lógicas de

comunicação empresarial. As organizações passaram a investir em novas estratégias comunicacionais — apoiadas no evento, no momento excecional e festivo — que pudessem gerar um clima de entusiasmo generalizado por um determinado projeto. Tendência que, rapidamente, se estendeu a outros setores sociais, transformando-se num modelo de comunicação comum (Taillibert, 2009).

A esfera cultural, essa, foi especialmente favorável à adoção de uma forma de comunicar ancorada no evento. Diversas coletividades, sobretudo a nível local, optaram por adotar as novas lógicas de comunicação, até como resposta ao atual quadro de competição inter-regional, em que a publicitação das infraestruturas turísticas e das mais-valias locais é feita nesses moldes. O tecido associativo, não lucrativo e habitualmente impartível da cultura, revelou-se, assim, “um terreno propício” à adoção de “novas lógicas de comunicação empresariais” (ibid.: 33). De resto, para a proliferação dos festivais culturais contribuiu, ainda, a articulação entre os eventos e os contextos territoriais. A revitalização cultural dos espaços urbanos, a regeneração urbanística e socioeconómica das cidades, além dos respetivos efeitos na vida coletiva das cidades, passou a articular-se com a realização de eventos culturais (Ferreira, 2004, 2006, 2010).

Em meados da década de 1990, o valor estratégico da cultura e da criatividade, o seu impacto ao nível do desenvolvimento económico e social, da inovação e da coesão social, começou a ser amplamente discutido a nível internacional (Hesmondhalgh, 2007 2008; O’Connor, 2011; Ferreira, 2010, entre outros), resultando em estudos e na fabricação de instrumentos e de medidas políticas de avaliação da chamada “economia cultural” (KEA European Affairs, 2006).

No contexto atual, globalizado e de acentuada competitividade interurbana, as cidades têm, cada vez mais, optado por investir em cultura, cientes da oportunidade de conversão do capital cultural e simbólico em proventos económicos. Aliás, os espaços urbanos foram sempre, por definição, lugares de “criatividade e inovação”, por reunirem um conjunto de características que alimentam a relação entre o espaço citadino e as atividades culturais. Nas cidades, é maior a probabilidade de haver um mercado ou um público para a cultura, em particular, para as práticas mais marginais, distintivas ou exigentes. Os estilos de vida nascidos em ambiente urbano-metropolitano são propensos a vivências alternativas, ao estarem marcados pela densidade, pela heterogeneidade, pela mobilidade, pela fragmentação identitária e, concomitantemente, pela busca de

singularidade. São também as cidades, de resto, que concentram as atividades económicas e lucrativas que permitem potenciar a fileira cultural (Costa, 1999, 2000, 2002).

O investimento público no setor cultural, com vista à regeneração e modernização das cidades e à promoção de imagens atrativas dos contextos urbanos, tem sido sustentado por uma retórica de desenvolvimento socioeconómico dos territórios (Ferreira, 2010). Como consequência, multiplicaram-se as políticas públicas e os projetos culturais que procuram investir na renovação e (re)desenvolvimento social, económico e cultural das cidades, à imagem do que se verificara noutros contextos (Bianchini e Parkinson, 1993; Zukin, 1995; Scott, 2000) e no seguimento do referido processo de valorização económico-financeira do estético e do simbólico (Lash e Urry, 1994; Scott, 2000).

Os festivais culturais multiplicaram-se quando começaram a ser globalmente entendidos como instrumentos político-económicos valiosos e, assim que atingiram um estado de saturação numérica, levantaram-se as primeiras vozes críticas. Vistos como a expressão de um processo de ludificação da sociedade, resultante da estandardização, espetacularização e gratificação instantâneas — a “McDonaldização” da sociedade descrita por Ritzer (2000) ou a “Disneyficação” do espaço público de Sorkin (1992) —, os festivais começaram a ser analisados como uma faceta menos positiva da “eventização” da oferta cultural, que alguns apelidaram de “festivalomania” ou “festivalização” (Peranson, 2009; De Valck et al., 2016). Soaram os alertas que denunciavam a “inflação de eventos e de financiamentos culturais”, ou seja, a “festivalização” e “institucionalização” excessivas, resultantes da difusão de novas formas de comunicação, assentes nas virtudes da realização de eventos e numa ideia do festival como escaparate, mostruário, independentemente das suas características, identidade ou razão de ser (Taillibert, 2009: 34).

Mais recentemente, ainda, verificou-se que o que se considerara ser um fenómeno de festivalização da cultura contemporânea ganhou contornos mais genéricos, transcendendo o formato convencional de festival. A afeição pelo “evento” passou a manifestar-se noutras instituições inscritas na sociedade — como os museus, os partidos políticos e as universidades (Delanty, 2011) —, assim como, de resto, nas próprias dinâmicas de funcionamento, discursos e representações urbanas.

Abreviando, o objetivo deste primeiro capítulo passou por mostrar que o interesse tardio das ciências sociais pela Sétima Arte levou a que, ainda hoje, exista um vastíssimo conjunto de questões por explorar. Pouco a pouco, com a abordagem socioantropológica de Morin ou o interesse revelado por Sorlin pelos públicos e pelos respetivos códigos recetivos, o cinema, arte popular por excelência, começou a suscitar curiosidade enquanto prática, simultaneamente cultural e social, e com uma forma de organização muito específica. O facto de a sua existência estar dependente de uma indústria com preceitos próprios, posiciona-o numa zona fronteiriça, entre a arte pura e o entretenimento, cujas divisórias são pouco claras – o que torna este objeto, híbrido e medianamente legítimo, especialmente sensível a práticas de produção, de distribuição e de consumo diversificadas. Atualmente, à medida que se vão sentindo, cada vez mais, os efeitos da mercadorização e da eventização da cultura, o cinema, permeável às reconfigurações sentidas na esfera cultural, tem ganho densidade analítica e, consequentemente, outro fulgor enquanto objeto de análise sociológica.

CAPÍTULO 2: MORFOLOGIA E INSCRIÇÃO HISTÓRICA DOS FESTIVAIS DE CINEMA

2.1. Génese e evolução dos festivais de cinema: de Veneza à atualidade

A rede contemporânea de festivais de cinema é o produto da evolução que se deu a partir do modelo que vigorou na Europa, desde 1930. Modelo, esse, que se foi modificando com o passar do tempo, acompanhando as transformações na própria cultura cinematográfica e nas políticas culturais vigentes. A perspetiva histórica é importante, na medida em que contribui para a compreensão do sucesso deste formato concreto, num contexto em que o próprio cinema de vanguarda, sujeito aos mesmos princípios e forças transformadoras, não foi igualmente bem-sucedido (Loist, 2016; De Valck, 2007).

Marijke De Valck propôs que se considerassem três fases principais no desenvolvimento da paisagem europeia de festivais de cinema: (i) uma primeira fase, que iria desde o estabelecimento do primeiro festival de cinema regular em Veneza (em 1932) até às disrupções em festivais como Cannes e Veneza, por volta de 1968, e à subsequente reorganização do formato festival, no início dos anos 1970; (ii) uma segunda fase, marcada pelo advento de festivais organizados de forma independente, que atuavam, ao mesmo tempo, como guardiões da arte cinematográfica e facilitadores da indústria do cinema; (iii) e, finalmente, uma terceira fase, iniciada em meados da década de 1980, quando se deu o fenómeno de internacionalização de festivais, da sua institucionalização e profissionalização, originando o que se convencionou apelidar de “circuito internacional” de festivais de cinema (2007, 19–20)¹².

Os festivais de cinema não são coetâneos do nascimento do cinema. Entre a primeira projeção pública e o aparecimento do primeiro festival, distaram perto de quatro décadas, durante as quais o cinema evoluiu e se expandiu enquanto sistema de produção e distribuição com contornos globais. Inicialmente, mesmo com a inevitável

¹² Cindy Wong compartimentou mais finamente as diferentes fases da evolução dos festivais de cinema. Destacando, à semelhança de De Valck, três fases principais na biografia dos festivais de cinema, a autora acrescentou-lhes subdivisões internas e incluiu, na sua reflexão, os efeitos da aplicação contemporânea de uma lógica empresarial aos eventos e instituições culturais (2011, 37–63).

industrialização das produções cinematográficas, o espaço para as pequenas produções e para a representação de categorias sociais minoritárias (como as mulheres realizadoras, por exemplo) permanecia assegurado. A partir da segunda década do século XX, contudo, as pequenas produções cinematográficas passaram a ser marginalizadas, situação que se agudizou com a crescente soberania dos Estados Unidos da América.

Nesse contexto, o aparecimento dos festivais serviu também para contrabalançar algumas das desigualdades (nacionais, geográficas, de poder e artísticas) que grassavam na produção e distribuição cinematográficas, em razão do súbito domínio do cinema de Hollywood. Para a supremacia americana terá contribuído, entre outros aspetos, a crise desencadeada pela transição do cinema mudo para o sonoro: para além das questões associadas aos elevados custos envolvidos na conversão tecnológica, a necessidade de dobragem ou de legendagem foi apontada como responsável pelo declínio do movimento vanguardista do cinema europeu. Os primeiros festivais de cinema eram espaços onde não só a linguagem não constituía um estorvo como era valorizada na competição entre nações (De Valck, 2007: 23–24).

Os primeiros festivais de cinema alicerçaram-se numa rede composta por diversas instituições e movimentos (fundamentalmente cineclubes, mas também, museus e arquivos), organizados por e para públicos intelectuais que, nos anos 1920, reclamavam um cinema mais “artístico”, “sério”, e menos assente no entretenimento. Não vieram substituir estas estruturas, antes complementá-las e com elas trabalhar, conectando-as. Os festivais de cinema passaram a negociar públicos com esses outros espaços de exibição de cinema, é certo, mas os públicos dos festivais sempre foram mais numerosos e heterogéneos. Ao mesmo tempo, vieram contribuir para a legitimação daqueles espaços, dos discursos e das obras por eles difundidas (Wong, 2011: 30–37).

O início do fenómeno composto pelos festivais de cinema está associado à manifestação de soberania de certos Estados-nação. A Mostra Cinematográfica de Veneza — que veio, mais tarde, a dar origem ao Festival de Cinema de Veneza — é, em 1932, o primeiro certame de que há registo. Idealizada pelo regime fascista de Benito Mussolini, a Mostra de Veneza entendia o cinema como “arma” ou instrumento a serviço do regime (Wong, 2011: 37–38)¹³.

¹³ Em 1933 é fundada, em Paris, a Federação Internacional de Associações de Produtores de Filmes (FIAPF). A FIAPF veio a cumprir um papel fundamental como instituição reguladora dos festivais de cinema, servindo

A seguir a Veneza, Cannes. O Festival de Cannes nasceu em 1939, embora a sua primeira edição só se tenha concretizado em 1946¹⁴. A ideia de se criar um festival em França é atribuída a Phillippe Erlanger, responsável, à época, pelo pelouro do cinema no Ministério da Educação francês (Bouyxou, 2010). No que pode parecer um paradoxo, a história de Cannes teve início, justamente, em Veneza. No final dos anos 1930, o Festival de Veneza radicalizava-se do ponto de vista político, o que mereceu o repúdio de países como os Estados Unidos da América, o Reino Unido e a França (Ostrowska, 2016: 18). Esse facto verificou-se em 1938, quando Veneza atribuiu a sua mais alta recompensa ao documentário de inspiração nazi de Leni Riefenstahl — *Olympia* —, originando um movimento de boicote ao festival (Bouyxou, 2010).

Quando o Festival de Cannes arrancou, por fim, com a primeira edição, o objetivo era a constituição de um festival movido por ideais humanistas, populistas e pacifistas, que fossem, inclusivamente, transpostos para os filmes exibidos. A proposta inicial de Erlanger compreendia a constituição de um “Festival do Mundo Livre”, que se impusesse como alternativa, artística e geopolítica, ao encontro de Veneza (Wong, 2011: 39). A valorização de um “espírito colaborativo” entre os países produtores de cinema estava plasmada em documentos oficiais como o regulamento do festival¹⁵. Mas o posicionamento político não foi o único aspeto a pesar na constituição do Festival de Cannes. A revitalização da produção de cinema francês (que, à semelhança do italiano, sofrera uma quebra após a 1.ª Guerra Mundial e a Grande Depressão), o foco na identidade e no valor artístico do cinema impostos pela recém-fundada Cinemateca Francesa, além do comércio e do turismo, foram, igualmente, fatores que pesaram na genealogia de Cannes (Wong, 2011: 39). Entretanto, o evento foi evoluindo ao sabor da

para “facilitar o trabalho dos produtores, agentes de vendas e distribuidores na gestão das suas relações com os festivais” (Fonte: <http://www.fiapf.org/>).

¹⁴ Em 1939, a invasão da Polónia pela Alemanha no dia 1 de setembro, evento que marcou o início da Segunda Guerra Mundial na Europa, interrompeu o festival — planeado para arrancar no dia 2 de setembro — após a exibição do filme de abertura “O Corcunda de Notre Dame”, de William Dieterle (Ostrowska, 2016: 19).

¹⁵ Uma das formas possíveis de avaliar a génese e evolução do Festival de Cannes é olhando para a sua relação com o cinema autoral ou de “art house”, e para os cânones que lhe têm estado associados. Dorota Ostrowska identificou quatro períodos distintos na história do festival (e do cinema, aliás), em que apenas determinados filmes eram considerados inovadores e relevantes, de acordo com uma combinação de fatores como a estética, a crítica, a indústria e a política. A autora distingue entre os “filmes humanistas”, os “filmes da crítica”, os “filmes de autor” e os “filmes de Cannes”, progressão que ilustra a própria evolução do meio cinematográfico, assim como o papel do icónico festival francês nesse processo evolutivo (vd. Ostrowska, 2016).

História, mas o Festival de Cannes jamais deixou de ocupar um lugar de relevo no calendário dos festivais de cinema de envergadura internacional (Ostrowska, 2016).

As biografias dos primeiros festivais de cinema mostram-nos como existiram outros propósitos a animar o seu nascimento, que não a arte cinematográfica: o posicionamento geopolítico (fascismo vs. antifascismo), o desejo de cortejar Hollywood e, desta relação, tirar dividendos (De Valck, 2007: 24), e o estabelecimento dos festivais de cinema como um fator de incremento da indústria do turismo (Wong, 2011: 39).

Depois da 2.^a Guerra Mundial, os festivais de cinema pioneiros reapareceram. A par deles, vários outros despontaram, acolhendo as novas vanguardas (De Valck, 2007: 26-29)¹⁶. Nesta altura, a oferta de festivais era essencialmente de cariz “monolítico”. Cada potência mundial exibia o seu festival de cinema internacional, que servia para difundir a cultura nacional e disseminar uma imagem positiva da nação. O cinema, com o seu mediático *star system*, garantia o interesse dos meios de comunicação social, ávidos em corresponder às expectativas de um público partidário de contextos cerimoniais e de aparato festivo. Neste período, a conjuntura foi favorável à rápida institucionalização de festivais que dependiam, financeira e ideologicamente, do Estado (Taillibert, 2009: 23).

Mas é também nesta fase que surge, com particular incidência em França, um movimento a reivindicar uma nova relação com a Sétima Arte. O fenómeno, que afetou tanto o circuito intelectual como o grande público, encontrava-se intimamente relacionado com o movimento cineclubista. A cinefilia do pós-guerra esteve na base do movimento de revolta contra a “instituição festival”, de que foi especialmente sintomática, em França, a experiência do *Festival du Film Maudit*¹⁷. O certame de Biarritz simbolizou a oposição radical aos grandes festivais internacionais. A partir da experiência cineclubística, começou a desenvolver-se um novo modelo de “mediação cinematográfica”, que viria, mais tarde, a ser o modelo dominante entre os festivais. Por outro lado, o aumento da exigência dos públicos levou a que se passasse da oferta de tipo

¹⁶ Um dos festivais mais importantes a nascer nesta fase foi o Festival Internacional de Cinema de Locarno, inaugurado em agosto de 1946. A Suíça, devido ao seu estatuto de neutralidade durante a guerra, foi capaz de manter a realização de pequenos festivais de cinema durante esse intervalo temporal.

¹⁷ A única edição deste festival decorreu em Biarritz, em 1949 (local inicialmente pensado para o festival de Cannes, mas que não resistiu ao lóbi hoteleiro exercido pelos agentes desta localidade). O festival foi presidido por Jean Cocteau e tinha uma forte ligação ao mundo literário e cinematográfico da época. Da sua programação constavam filmes amadores, experimentais, e filmes ditos “malditos”, porque interditos ou rejeitados pela indústria cinematográfica e pelos públicos (Taillibert, 2009: 25).

monolítico para uma outra, fragmentada, especializada e segmentada, que procurava adaptar-se aos respetivos “gostos” e “expectativas” (Taillibert, 2009: 23–26, 30).

A segunda grande fase no desenvolvimento dos festivais de cinema, com início nos anos 1960 e que se prolongou por mais de duas décadas, foi assinalada pelo fenómeno de globalização e por movimentos de agitação revolucionária. Num primeiro momento, contabilizaram-se inúmeros novos festivais, dispersos por diferentes cidades, com destaque para a Europa e o Norte Global: Bruxelas, Londres, Edimburgo, Melbourne, São Francisco¹⁸, Vancouver ou San Sebastián, são alguns exemplos. Os novos certames, distantes dos constrangimentos nacionalistas, apresentaram-se como espaços importantes de debate e de produção de conhecimento sobre o cinema e a cultura cinematográfica (ibid.).

Ao longo da década de 1960, foi-se consolidando uma rede global de eventos cinematográficos. O impacto que os protestos que assinalaram o maio de 68 tiveram em alguns dos festivais mais antigos, como Cannes ou Locarno, foi marcante. O Festival de Cannes, por exemplo, viu-se cancelado na sequência do maio de 68, ao que se seguiu a criação, na edição posterior, da secção paralela “Quinzena dos Realizadores”¹⁹, que propunha relevar a dimensão autoral das obras cinematográficas. O Festival de Locarno, por seu turno, organizou retrospectivas centradas em autores específicos e em aproximações inovadoras e pouco ortodoxas da arte cinematográfica. O interesse manifestado pelas vanguardas do cinema e por territórios estética e geograficamente pouco explorados foi comum entre os festivais — “pós-nacionalistas” — neste intervalo temporal. O Festival Internacional de Cinema de Roterdão, fundado em 1972, revelou-se, desse ponto de vista, exemplar, pela alternativa que a sua programação configurava²⁰. Entretanto, enquanto os festivais europeus e norte-americanos evoluíam, outros festivais nasciam (para lá do domínio do Norte Global), em países como o Irão, Filipinas, República Popular da China ou Cuba. A hegemonia dos festivais europeus mais antigos manteve-se,

¹⁸ O Festival Internacional de Cinema de São Francisco foi o primeiro festival a surgir nos Estados Unidos da América, em 1957. O Festival de Nova Iorque foi fundado seis anos mais tarde, em 1963. Desde o início, foi evidente a maior preocupação dos festivais americanos em captar públicos e granjear publicidade, sendo menos crucial o aspeto inovador, disruptivo ou artisticamente prestigiante do cinema exibido.

¹⁹ A “Quinzena dos Realizadores” foi criada em 1969, pela recém-fundada Sociedade de Realizadores de Filmes, que teve na sua origem jovens cineastas como Truffaut ou Godard (Wong, 2011).

²⁰ Na América do Norte, interessa registar o aparecimento, em 1976, do Festival Internacional de Cinema de Toronto. E, dois anos mais tarde, do evento que viria dar origem ao Festival de Cinema de Sundance, certame vocacionado para a divulgação de cinema independente americano.

ao mesmo tempo que surgiram vários outros certames, de menores dimensões, que exploravam outros géneros, formatos e preocupações estéticas, cuja diversidade assinalou o panorama dos festivais de cinema até à atualidade (Wong, 2011: 46–51).

Da década de 1980 em diante, ao mesmo tempo que a paisagem dos festivais de cinema ficou marcada pela heterogeneização dos certames, o fenómeno polariza-se entre duas realidades distintas. Por um lado, existiam os grandes festivais de categoria A — como os consagrados Cannes, Berlim, Locarno, Veneza, Toronto, entre outros —, que se conservavam no centro da atenção mundial e dos fluxos de poder que circulavam pela rede global de festivais. A escala destes festivais, a par da sua notoriedade internacional, permitia-lhes assegurar a exibição sistemática de obras e autores prestigiados e de obras menos convencionais (primeiras obras, géneros ou formatos específicos, incursões experimentalistas). Assim, os festivais de categoria A afirmavam-se, cada vez mais, como incontornáveis para diferentes setores, desde públicos a distintos segmentos de mercado. Ao incorporarem dimensões díspares numa mesma manifestação, os grandes festivais atraíam novos públicos e reforçavam a sua posição de poder no circuito global de festivais (antecipando o aparecimento de futuros autores, novas expressões artísticas e tendências estéticas), e ganhando um lugar cativo no calendário dos festivais mundiais. Simultaneamente, assistiu-se ao aparecimento de inúmeros festivais, muito menores do que os de categoria A, tanto em escala como em ambição. Foi esse o caso dos festivais temáticos, centrados em determinados assuntos ou áreas de debate (direitos humanos, questões ambientais), em diferentes durações (longas e curtas-metragens), géneros (documentário, animação, cinema experimental), estilos (cinema independente, de terror, fantástico, etc.), entre outros “nichos”, num sem-fim de tipos de festivais, nem sempre de categorização fácil.

Os novos festivais de cinema vieram, apesar do alcance mais modesto, contribuir para compor o tecido, complexo, da rede ou “circuito” mundial de festivais. À sua escala, mais pequena, acabaram por também concorrer para a circulação de determinados filmes, saberes, programações, autores e outros agentes culturais e sociais, partilhando recursos humanos e digladiando públicos. Os festivais temáticos, mais especializados, têm como público-alvo grupos específicos de pessoas ou “comunidades imaginadas”²¹,

²¹ O conceito de “comunidades imaginadas”, originalmente pensado por Benedict Anderson, tem sido empregue para ilustrar a relação entre determinados eventos — como as exposições mundiais e os festivais

acabando por “atrair seguidores dedicados, tanto em termos de públicos como de produtores” (Wong, 2011: 53). A especialização da oferta teve como consequência o aumento do número de festivais de cinema, existindo, aliás, uma relação direta entre o processo de diferenciação dos festivais e a sua proliferação (De Valck, 2016b).

Uma outra forma de compreender o aparecimento de inúmeros festivais de cinema de menores dimensões é na sua relação com o espaço, já que estas iniciativas tendem a promover um maior interesse e investimento na relação com as comunidades locais. Por um lado, o público regional passa a ser percecionado como um componente imprescindível para o sucesso dos festivais, em particular nos festivais menos orientados para a indústria. Por outro, os festivais começam a ser entendidos como instrumentos de marketing e *branding* urbano, fatores de atração turística e alavancas para o investimento económico, servindo, ainda, de ponte entre “cidades globais”, inseridas numa “caravana de fluxos de imagens, que vai de localidade a localidade, de fronteira a fronteira, para conectar indústrias de filmes, empolgantes e emergentes, com o tráfego internacional de cinema” (Stringer, 2001: 134).

A história recente dos festivais de cinema começa a delinear-se na década de 1990. A partir desta altura, a ligação entre espaço local e comunidade global intensifica-se; isto é, a relação entre os festivais e as comunidades torna-se mais estreita ainda. A inserção dos certames em fluxos globais de trocas e comunicações não evitou a sua forte hierarquização, assente em elementos como a dimensão, o alcance, o prestígio, a atratividade e a pertinência estética. No final do século anterior, a rivalidade inter-festivais intensificou-se, na exata medida em que também se acentuava a competitividade entre cidades. Os festivais, à semelhança das restantes instituições culturais, começaram a reproduzir o paradigma de negócio neoliberal e a acomodar a lógica empresarial de investimento cultural. E a sua continuidade — por norma, muito dependente da garantia de fontes de financiamento — ficou refém da necessidade de se comprovar a respetiva “relevância”. Relevância, essa, que já não seria avaliada segundo critérios estritamente estéticos, mas, sobretudo, pela pertinência estratégica para o desenvolvimento da(s) região(ões) de acolhimento. Por isso mesmo, alguns festivais, quase sempre com menor repercussão global, tornaram-se quase “reflexos da indústria

de cinema — e as comunidades que estes contribuem para definir e, simbolicamente, conectar (e.g., Ferreira, 2006; Iordanova, 2010).

de turismo local”, muito dependentes desse setor de atividade para a sua manutenção (Wong, 2011: 62). Por outro lado, os festivais maiores e mais prestigiados, acabam por ser os que menos tendem a depender do setor público, já que a atenção mediática que atraem funciona como garante do interesse privado.

Enquanto a década de 1990 foi marcada pela institucionalização dos festivais e pelo estreitamento da relação entre os universos cultural e económico, o que assinalou a entrada no século XXI foi o intensificar desse fenómeno, a par da maior profissionalização de muitas destas estruturas e do acerrar dos festivais de cinema à dimensão virtual. Os festivais de cinema que se realizam, em exclusivo, no domínio *online*, e as parcerias estabelecidas com plataformas de exibição de cinema em *streaming*, são exemplos da tendência para uma certa desmaterialização do formato. Todavia, a maioria dos festivais de cinema não suprimiu a sua dimensão física, já que são, justamente, as relações concretas, espaciotemporais, que lhes conferem singularidade. A abolição do espaço e do tempo na realização dos festivais de cinema, a acontecer, implicaria uma plena reconfiguração destas organizações, do seu significado para o setor cultural e para a indústria do cinema, algo que não se prevê acontecer a curto ou médio prazo.

2.2. Consumo de cinema, festivais de cinema e “cinefilia” em Portugal

Assim que se deu início à tentativa de mapeamento histórico do nascimento e evolução dos festivais de cinema em Portugal, observaram-se inúmeras dificuldades. Os obstáculos encontrados prenderam-se com a constatação de uma gigantesca lacuna informacional, em dois níveis principais: por um lado, os dados oficiais, estatísticos, sobre as esferas da distribuição, exibição e consumo de cinema, em território nacional, são muito frágeis, quase inexistentes, inclusive, no que toca à exibição e consumo de cinema no circuito de exibição alternativo; por outro lado, a produção de conhecimento académico nesta área tem sido pouco sistemática e muito fragmentada.

Em particular, o estudo das esferas que compõem a dimensão da circulação de cinema em Portugal tem-se visto recorrentemente adiado. Isto, apesar dos inúmeros alertas para a inquietante omissão, primeiro, pela voz de personalidades como Eduardo Prado Coelho (1983) ou João Bénard da Costa (1986), nos idos anos 1980, e, décadas mais tarde, no trabalho de vários investigadores, da história à sociologia (Abreu e Mantecón,

2013; Avelar, 2013; Barbosa, 2015; Costa, 1999; Cunha, 2016a; Neves e Santos, 2011; Santos, 1998a, entre outros). No domínio específico da sociologia, os estudos e reflexões disponíveis sobre cinema refletem, pela sua compartimentação, essa mesma dificuldade analítica. As esferas da criação e do consumo/receção têm sido as vertentes mais aprofundadas. Somente na última década, a tarefa de decifrar o enigma que (ainda) constitui a circulação de cinema em Portugal passou a suscitar interesse entre os investigadores, em parte devido à iniciativa estatal para dar início à produção de estatísticas oficiais dedicadas a essa dimensão²².

Cientes da ausência de informação robusta, considerámos que a melhor estratégia para situarmos os festivais de cinema nacionais, numa perspetiva que fosse compatível com o objetivo da pesquisa, seria fazê-lo, sumariamente, a partir de uma visão relacional: na sua ligação com a história, a política, a economia, a estética, a crítica especializada, o território, o(s) espaço(s) de exibição e, como não podia deixar de ser, com os públicos²³.

Assim — e admitindo que, como argumenta Acciaiuoli (2012), a exibição de cinema consubstancia um fenómeno eminentemente urbano —, o modo como evoluiu essa exibição, as diferentes roupagens que tem apresentado, mostra, entre outros aspetos, a clivagem que sempre acompanhou a história dos modos de fazer, divulgar e consumir cinema: a dualidade (simplista, de resto) entre, de um lado, um cinema de massas, pensado para, exibido e consumido por multidões, e, em alternativa, um cinema experimentalista e de vanguarda, reservado a uma elite.

É quase inevitável estabelecer-se uma ligação entre esta conjuntura e o pensamento bourdiano, a propósito das contendas presentes no modo de funcionamento

²² Salientamos os relatórios desenvolvidos pelo OberCom — Observatório da Comunicação, no âmbito do cinema e conteúdos audiovisuais. Na vertente mais compreensiva, é possível referir as breves reflexões sobre o papel do Estado português no desenvolvimento sustentado da indústria do cinema ou sobre os meios investidos pelo Estado no cinema nacional (Gomes, 1997; Pinto, 1994b; Santos, 1998a); a influência da variável género nas carreiras profissionais ligadas à produção de cinema nacional (Gomes, Martinho e Lourenço, 2005); as práticas de receção cultural e os públicos do cinema português (Freire, 2009); a receção de cinema em contextos cineclubísticos (Azevedo, 1997); as salas-estúdio enquanto prática distintiva de exibição de cinema em Portugal (Neves, 1998, 2000); o consumo de cinema europeu em Portugal, nas redes *Peer-to-Peer* (Caetano, 2014); a atividade de programação, o ritual e a receção de cinema em contextos de festival (Dias, 2009; Leão, 2006, 2007, 2007/2008); a construção de um instrumento metodológico com vista a mapear os agentes culturais de exibição de cinema não comercial em Portugal (Barbosa, 2015); ou as representações e narrativas sobre o trabalho no cinema português (Vidal et al., 2015).

²³ Nos casos em que, nas menções aos festivais de cinema, não são assinaladas referências bibliográficas, as fontes de informação foram páginas da internet (quase sempre, páginas oficiais dos festivais), devidamente elencadas na bibliografia final.

dos campos artísticos (Bourdieu, 1996). Na história da exibição e do consumo de cinema, em Portugal, estão muito evidentes as “lutas” entre o campo da produção e o campo do poder, a “tensão” entre heteronomia e autonomia, as “batalhas” pela legitimação do campo cinematográfico (e pela sua constituição como elemento de *distinção*), os “combates” travados para a imposição de novos cânones no cinema, as “disputas” entre a crítica conivente com as massas e a crítica subversiva, impulsionadora de mudança.

Entre o animatógrafo do final do século XIX e os “cinemas de estreia” do início do século XX, decorreu, em Portugal, um período em que o cinema, à semelhança do que se verificava noutros países da Europa, se exibia em espaços indiferenciados (circos, teatros-circo, feiras, salões) (Acciaiuoli, 2012: 19–69). A conquista de um espaço próprio para o cinema terá sido, por isso mesmo, o primeiro passo no sentido da sua institucionalização. O seu processo instituinte foi multidimensional e envolveu, como sugere Tiago Baptista, a “autonomização” de estéticas e narrativas próprias da “linguagem cinematográfica”, mas, também, a “especialização dos locais de projecção cinematográfica” e a “definição de uma tipologia espacial e simbólica própria” (Baptista, 2007: 31).

Enquanto a exibição de cinema foi precária, e a sua legitimação artística débil, os consumos que dele se faziam eram descritos como coloquiais e bastante democráticos. Os “cinemas de estreia”, nascidos entre os anos 1920–1930, foram um primeiro passo em direção à sagração da arte cinematográfica, à definição do espaço reservado, nas cidades, ao cinema, e à fundação dos seus públicos. Estas salas eram mais luxuosas e “bem frequentadas”, além de, pelo facto de possuírem espaços de convívio — “átrios, escadarias e corredores”, e ainda “bufetes, bares, salões de fumo e varandas” —, convidarem à ritualização dos consumos. Desse modo, contribuíram para transformar a “ida ao cinema” num dos consumos culturais urbanos mais destacados, porque ligado a um ideal de modernidade, *glamour* e mundanidade (ibid.: 29–41). Entretanto, os “cinemas de bairro”, que, no mesmo período, apareceram nas margens da cidade²⁴ — e foram, por muitos, indicados como o contraponto ao consumo burguês das salas de

²⁴ Em resposta aos cinemas “de estreia”, surgiram os cinemas “de bairro”, associados à reposição de filmes (e menos à sua estreia), mais afastados do centro das cidades, menos opulentos, mais baratos, atraindo públicos mais desapossados e, aparentemente — porque menos confrangidos pela ritualização do consumo —, espontâneos na forma como se comportavam em sala (Baptista, 2007: 46–50).

estreia —, não terão tido, na realidade, o espírito fraturante que a crítica de cinema lhes procurou atribuir. Esse papel terá ficado reservado aos cineclubes.

Segundo Paulo Granja, os cineclubes surgiram como uma reação legitimista, numa fase (a do pós-guerra) em que a americanização do consumo de cinema, e a confluência entre as esferas literária e cinematográfica transformaram o cinema numa verdadeira “indústria cultural e espectáculo de massas”. O resultado foi a larga frequência das salas de cinema pelas “classes médias urbanas”.

Face a essa realidade, as elites culturais de “cinéfilos” procuraram contrariar a massificação e a indiferenciação, e, organizados em moldes associativos, esforçaram-se por “desenvolver nos seus associados, através da exibição e da discussão de filmes considerados dignos de apreciação estética, competências culturais específicas de interpretação do cinema como arte” (Granja, 2007: 364). As duas primeiras “associações cinematográficas de espectadores” a surgir em Portugal foram criadas em 1924 — em Lisboa e no Porto —, e chamavam-se ambas “Associação dos Amigos do Cinema”. Embora várias outras pequenas iniciativas tenham tido lugar nos anos 1930, convencionou-se que o movimento cineclubista português ter-se-ia iniciado, verdadeiramente, com a criação do Belcine — Clube de Cinema da Parede, em 1943, e do Clube Português de Cinematografia (CPC/CCP), no Porto, em 1945 (Cunha, 2013; Granja, 2007).

Os principais objetivos destas iniciativas passavam, uma vez mais, pelo fomento da sacração do cinema enquanto arte e, por outro lado, pelo contributo para elevar a cultura cinematográfica nacional, através da disseminação do “bom” cinema, numa atitude pedagógica marcada por uma “ansiedade de contaminação”²⁵. Porém, mesmo estas associações, não estavam livres de divisões internas, as quais se manifestavam numa cisão entre os próprios cinéfilos — uns pejorativamente designados de “populares” (ou de “público *“analfacinema”*), os restantes apelidados de cinéfilos “eruditos” —, e ainda entre os meros espectadores e os “amadores” de cinema (sendo os últimos públicos que ambicionavam trabalhar na área). Por isso mesmo, quando o movimento cineclubista português entrou em declínio, entre 1950 e 1960, o seu esmorecimento ter-se-á ficado a

²⁵ Na opinião de Luís de Pina, terá sido o Cineclube do Porto a propor a melhor atividade pedagógica, iniciando a publicação de uma “inovadora colecção de livros de cinema (os cadernos *Projeção*, saídos a partir de 1949)”. Neste período, surgem ainda outras publicações, ligadas a cineclubes, que foram marcantes para a cultura cinéfila do país, como a revista “Imagem”, o “Boletim Cinematográfico”, o “Visor”, o “Celulóide”, entre outras (Pina, 1986a: 140).

dever, em grande parte, às dificuldades oficiais levantadas pelo regime e pela censura, repressores, hostis à iniciativa cineclubística e à própria prática cinematográfica (Cunha, 2013; Monteiro, 2000: 2–4; Pina, 1986a: 140–141). Por outro lado, é possível que o movimento tenha sido ainda “vítima do seu próprio sucesso”, a partir do momento em que passou a atingir franjas maiores de públicos e perdeu adeptos entre a elite cinéfila, transformando-se numa prática menos distintiva e exclusivista (Granja, 2007: 381–382).

O enfraquecimento do movimento cineclubista português terá sido um dos elementos a contribuir para o súbito interesse nacional pelos festivais de cinema — embora não tivesse sido o único. Nessa altura, e à semelhança do que já sucedia na europa, o Novo Cinema Português procurava afirmar-se através de um circuito de divulgação assente nos festivais de cinema, pelo que outro desses fatores terá sido a pressão exercida por uma corrente que visava renovar o panorama cinematográfico, do qual fez parte o aparecimento do chamado “cinema amador” ou “cinema de amadores” (Pina, 1986a)²⁶.

Há, por isso, registo de festivais de cinema, em Portugal, desde meados dos anos 1960, sobretudo na capital do país²⁷, com cerca de três décadas de desfasamento em relação ao início do fenómeno no continente europeu, e numa altura em que não existia ainda legislação específica para o cinema. Os chamados “Festivais de Lisboa” (Monteiro, 2000: 3–4) foram iniciativas da associação mutualista Casa da Imprensa e da Corporação dos Espetáculos (sendo esta um organismo público), e apoiados pela Fundação Calouste Gulbenkian — justamente, uma das instituições a que os agentes culturais portugueses, ligados ao cinema, começaram a exigir o reconhecimento da respetiva importância artística. Segundo Acciaiuoli (2012: 219), teriam sido os “*Festivais Internacionais de Cinema*” de Lisboa que, juntamente com ciclos temáticos, mostras e semanas dedicadas a cinematografias específicas, procuraram diversificar a oferta de cinema da capital, em resposta à “crescente exigência que se havia posto na programação das salas do centro da cidade”²⁸.

²⁶ Sobre o papel dos festivais de cinema na internacionalização do Novo Cinema Português, *vide* Cunha, 2012.

²⁷ Mas também os houve, festivais nacionais ou internacionais, em particular de cinema amador, noutras das principais cidades do país, como o Porto, Coimbra ou Guimarães (Cunha, 2012).

²⁸ A maioria destas iniciativas terá terminado logo na década seguinte, confluindo numa programação contínua na Sala-Estúdio Apolo 70, por trás da qual terá estado Lauro António (Acciaiuoli, 2012: 219).

Alguns desses festivais eram temáticos — reproduzindo experiências estrangeiras ou alinhando-se com a orientação de distribuição de algumas empresas — e pretendiam atrair públicos para as salas: o caso do Festival do Locutor do Filme Publicitário, do Festival de Filmes de Prevenção de Acidentes do Trabalho, do Festival do Filme Turístico, entre outros. Noutras situações, existiu uma relação entre os festivais e o nascimento das salas-estúdio²⁹, que estrearam a introdução, nas salas de exibição de cinema comercial, de programações que obedeciam a rigorosos critérios de exigência³⁰.

A oferta de eventos cinematográficos foi ainda uma estratégia para agregar os públicos, numa fase em que se começaram a sentir os primeiros efeitos da sua retração, no circuito comercial de cinema — em grande parte, devido à progressiva introdução da televisão em Portugal. Aspetos como a retórica do evento singular, festivo e imperdível — que viria a ser apanágio deste tipo de manifestações —, mas, também, os primeiros passos em direção a uma abertura do país ao exterior, podem observar-se, cristalinos, na cobertura que fez o Diário de Lisboa sobre o I Festival Internacional de Arte Cinematográfica, inaugurado no Cinema São Luís, em 1964:

Embandeirado e iluminado o São Luiz vestiu galas à altura do acontecimento. Um público numeroso e variado esgotou a sala. Aliás, a sua lotação está esgotada para todas as sessões. (...) Um festival é sempre um acontecimento mundano, mesmo tratando-se de uma iniciativa enquadrada no âmbito da modéstia nacional. (...) Necessariamente a televisão também não faltou. Os seus repórteres registaram o acontecimento, assestando máquinas e projectores sobre a gente conhecida que ia aparecendo. (...) O realizador francês Pierre Etaix, que é também o intérprete do filme “Le Soupirant” (“O Apaixonado”) que amanhã será projectado no festival chegará a Lisboa de avião, durante a tarde de amanhã, a fim de assistir à exibição do filme, sendo assim o primeiro realizador que se desloca à capital portuguesa para estar presente no Festival (S/A, 1964).

²⁹ À partida, o termo “estúdio” granjeava, por si só, um público mais cinéfilo, mais próximo da experiência das salas de “art house” ou de “arte e ensaio” que nasceram, a partir dos anos 50, em alguns países europeus. A partir dos anos 60, apareceram, em Portugal, várias salas que se autodenominavam “Estúdio”. É o caso, na década de 60, do Estúdio (da Sala Império) e do Estúdio 444, em Lisboa, e do Estúdio, no Porto. E, nos anos 70, do Estúdio Apolo 70, em Lisboa, do Estúdio Foco e do Estúdio 400, no Porto, e do Estúdio Santa Clara, na Póvoa de Varzim (um dos primeiros a ser inaugurado fora dos grandes centros urbanos). Nos anos 80, nasceram vários Estúdios, um pouco por todo o país (Neves, 1998: 4).

³⁰ É neste período que surge um conjunto muito diverso de festivais, sob os mais variados pretextos: o Festival do Locutor do Filme Publicitário, o Festival de Filmes de Prevenção e o Festival do Filme Publicitário (1962), o Festival de Cinema de Lisboa (Casa da Imprensa) e o Festival do Filme Didático (1964), o Festival de Filmes de Prevenção (de Acidentes do Trabalho) (1965), o Festival do Filme Turístico (1970), o Festival do Filme Tauromáquico (1971), o Festival Internacional do Filme Agrícola e de Temática Rural, em Santarém, com o apoio da revista *Celulóide* (1971), a Semana Internacional da Figueira da Foz (1972) — mais tarde Festival Internacional —, além de numerosas semanas de cinema estrangeiro (espanhol ou brasileiro, por exemplo) (Pina, 1986a: 174). De resto, em 1964, ao mesmo tempo que decorria o I Festival de Cinema de Lisboa no Cinema São Luiz, estreava, no Cinema Europa, o I Festival de Animação, com Vasco Granja na organização.

O excerto reenvia-nos, além do mais, para a questão dos públicos e do seu *valor*. Numa altura em que, no país, o reconhecimento da arte cinematográfica estava em vias de ser oficializado — a primeira Lei do Cinema data de 1971 —, os festivais eram olhados, por alguns dos representantes da cinefilia “erudita”, da crítica e demais instâncias de legitimação, com desconfiança. As apreciações sobre o tipo de públicos que este tipo de eventos atraía, tendiam, efetivamente, a centrar-se em julgamentos depreciativos sobre a sua cultura cinematográfica: mas houve, também, quem os encarasse como uma nova oportunidade para doutrinar “as massas”. Na abertura do I Festival Internacional de Cinema de Lisboa, escrevia-se o seguinte, no Diário de Lisboa, sobre a assinalável afluência de público: “(...) este festival pode transformar-se em entusiasmo contagiante. Não foi destruída a deformação [dos públicos] que permite o êxito comercial, é certo, mas deu-se mais um passo para estimular o prestígio das obras que o merecem” (M. de A., 1964).

Novamente no Diário de Lisboa — desta feita a propósito do III Festival Internacional de Arte Cinematográfica de Lisboa — o mesmo crítico comentava a atmosfera geral do evento cinematográfico com um tom já menos depreciativo. Sublinhava que o certame passara a ser frequentado por segmentos mais “*snob*” dos públicos, interessados em ver obras de qualidade — típicos “filmes de festival”. Associava, desse modo, a presunção de distinção, de qualidade e de exigência à exibição de cinema naquele contexto específico:

Por isso, o ambiente era de festa e a sala encheu-se de um público jovem e entusiasta; de um público «*snob*», também, daquele público «*snob*» que possibilita a cultura autêntica; de um público interessado e curioso. (...) [*Muriel*, de Alain Resnais]³¹ Um «*test*» [para o público], porque é uma obra densa, experimental e difícil. Não porque seja propriamente hermética, mas excessivamente laboratorial, densa, rica. (...) O público, que saiu «com cara de inteligente», deu palmas frouxas a esta bela afirmação de talento. (...) Efeitos do choque, mas um choque benéfico, estimulante (M. de A., 1966).

Alguns dos festivais de cinema nascidos nos anos 1970³² prolongaram essa vontade de investimento numa programação “de qualidade”, mais diversificada e com

³¹ O filme *Muriel* de Alain Resnais, de 1963, foi exibido nesta ocasião em antestreia, datando a sua exibição comercial de 1969. Os festivais de cinema terão contribuído para acelerar o esquema de exibição de obras no circuito comercial e para ante estreiar filmes que aguardavam pelo visto da censura.

³² Registamos o FICA — Festival Internacional de Cinema do Algarve, festival generalista de cariz internacional nascido em Portimão (1971–2010), o Festival Internacional de Cinema da Figueira da Foz (1972–2002), também generalista e o Cinanima — Festival Internacional de Cinema de Animação (1976–),

um enfoque no cinema nacional. Destacamos o papel do Festival Internacional do Filme Agrícola e de Temática Rural de Santarém (1971), que, com o suporte da cobertura feita pela revista *Celulóide*, esteve em funcionamento durante, pelo menos, uma década. Ao longo desse período, contribuiu para a divulgação do cinema português de temática agrícola, isto é, de documentários que cabiam na categoria dos filmes culturais, didáticos ou educativos, grandes responsáveis, juntamente com o espectro mais alargado do cinema científico português, pelo “processo de legitimação cultural do cinema em Portugal”, por permitir o reconhecimento, pelas instâncias oficiais e outras, do “potencial educativo e cultural do cinema” (Baptista, 2018).

A Semana Internacional da Figueira da Foz (1972) — mais tarde, Festival Internacional —, cujo reconhecimento, entre profissionais de cinema, críticos, cineclubistas e público “cinéfilo”, ecoa até aos dias de hoje, tinha como objetivo exibir cinema independente, “marginal aos grandes circuitos”. O festival da Figueira da Foz posicionou-se como um espaço de transgressão e de liberdade de fruição artística, num período em que a censura acinzentava a oferta disponível e asfixiava a possibilidade de debate público — razão para o certame apenas ter desabrochado, definitivamente, após a revolução de 1974. Para o seu mentor, José Vieira Marques, o festival tinha um “papel a cumprir no interior da cultura cinematográfica portuguesa”, a efetuar-se através de um trabalho pedagógico de “enquadramento cultural” das propostas de exibição (“debates, colóquios, textos críticos e de apoio”). Com esse fim, a organização incitava ao contacto dinâmico entre o público e o cinema, através de uma programação de qualidade, do debate crítico, reflexivo e democrático, e da sensibilização dos públicos para a importância de aprofundarem essa experiência ao longo do ano (António, 1982: 15–16)³³.

Apesar de a Lei do Cinema de 1971 ter constituído a base do travejamento jurídico das atividades desenvolvidas no setor do cinema, em Portugal, durante mais de duas décadas — e de ali vir referido que era do interesse do país a “organização, o patrocínio

na cidade de Espinho. O Cinanima continua em funcionamento, sendo um dos mais antigos festivais dedicados ao cinema de animação em todo o mundo.

³³ José Vieira Marques desejava, ainda, contribuir para desmistificar os preconceitos que persistiam em relação aos festivais de cinema: “os Festivais de Cinema gozam em geral, com maior ou menor (in)justiça, da fama de serem um misto indefinível de feira, de festa, de congresso e de encontro. Esse preconceito tem vindo a ser contestado, de facto, nos últimos anos por toda uma série de novas (e renovadas) iniciativas que procuram pôr no justo lugar as relações filme-público, já que a função essencial de qualquer Festival de Cinema é a de criar ou estimular essas relações” (António, 1982: 19).

ou a promoção de festivais de cinema” —, a importância que o Estado garantiu atribuir aos eventos cinematográficos não se verá, durante muito tempo, materializada na referida lei. A promoção e o investimento em festivais de cinema nacionais funcionaram num vazio legal ao longo de várias décadas, durante as quais se deram profundas mudanças sociopolíticas na sociedade portuguesa, como o fim da ditadura e a posterior integração na Comunidade Económica Europeia.

No que toca à frequência das salas de cinema, após uma curta pausa na retração dos públicos, imediatamente a seguir ao 25 de abril de 1974 — período de euforia, de regresso ao espaço público e à liberdade de aceder a conteúdos cinematográficos outrora interditos —, os anos 1980 ficaram, definitivamente, marcados como uma década de crise para o cinema, em que se deu o fecho galopante de salas de cinema. Nessa fase, o parque de exibição que existira no país, no final dos anos 1970, ficou reduzido a menos de metade. As mudanças económicas e sociais, a crise interna e a consequente deterioração das condições de vida dos portugueses, a par da cada vez maior influência da televisão e do aparecimento dos filmes em suporte vídeo, conduziu à irremediável quebra do número de espectadores, de recintos e de sessões de cinema (Abreu e Mantecón, 2013: 207–209).

Nessa altura, os festivais de cinema portugueses eram projetos efémeros, transitórios, difíceis de situar: “estas iniciativas têm normalmente curta vida”, proclamara Lauro António (António, 1982: 7), e, de facto, assim era. Os festivais que persistiam eram os apoiados pelo Estado, sendo perceptível uma ligeira apetência para a sua deslocação para fora dos principais centros urbanos, mas, principalmente, para fora da capital. Ainda assim, o grosso dos eventos cinematográficos — ciclos, mostras, encontros, retrospectivas, seminários, debates — mantinha-se excessivamente centrado em Lisboa, “esquecendo-se o Porto e a província” (Pina, 1986a: 209).

Foi esta a década em que se deu a conhecer o Fantasporto — Festival Internacional de Cinema do Porto (1981–), produto da vivência cineclubística dos seus fundadores (Mário Dorminsky, Beatriz Pacheco Pereira e António Reis), com o objetivo de se especializar no subgénero do cinema fantástico. Devido à “crise qualitativa” na produção de cinema fantástico, o festival tornou-se um certame generalista, embora mantivesse a designação original — a sua “imagem de marca” — e as ligações ao circuito dos festivais de cinema fantástico, sobretudo por razões estratégicas. Este foi, durante muitos anos, o

“maior” festival nacional (com mais frequentadores, mais financiamento do Estado, maior número de sessões e de filmes exibidos), bastante popular, com uma forte ligação identitária à cidade do Porto, idiossincrático e eficaz no envolvimento dos públicos da região. O visionamento de filmes de subgéneros como o fantástico e o terror promovia comportamentos rituais, como, por exemplo, manifestações ruidosas durante as exibições — análogas às assinaladas para os cinemas de bairro do início do século —, pouco comuns em festivais nacionais. Rituais que, por outro lado, fomentavam sentimentos de desconfiança entre os segmentos mais “cinéfilos” ou eruditos dos públicos (Leão, 2006).

Destaca-se, ainda, o Festroia — Festival Internacional de Cinema de Setúbal (1985–2015), certame generalista nascido pelas mãos de Manuel Costa e Silva, Mário Ventura e Lauro António³⁴. A sua missão consistia em divulgar filmes oriundos de países com uma baixa produção cinematográfica. Mas o certame seria recordado, principalmente, pelo impacto mediático gerado pelas estrelas de Hollywood que o visitaram, como Kirk Douglas ou Lauren Bacall. Parte da repercussão do festival ter-se-á devido a esse fator e ao papel importante que o mesmo desempenhava no estreitamento (a pretexto do cinema) das relações internacionais.

O festival mais distintivo a nascer nesta década fê-lo sob a designação de “Encontros”: os Encontros Internacionais de Cinema Documental da Malaposta (1989–2001)³⁵. Sem surpresa, o festival de cinema de referência para as elites cinéfilas e demais agentes culturais era organizado mais próximo da capital lisboeta, em Odivelas, concentrando uma massa significativa de profissionais do setor, artistas e amantes de cinema. Era um festival marcadamente urbano, profissional e especializado, com uma ligação forte ao cinema de arte e ensaio e ao conceito das salas-estúdio. Especializou-se no documentário, um género, por definição, associado às elites intelectuais, devido ao seu potencial educativo e de experimentação. Mais tarde, os Encontros da Malaposta vieram a dar origem ao Doclisboa.

³⁴ A primeira edição desenrolou-se num empreendimento turístico de Tróia, e, posteriormente, o festival estendeu-se à cidade de Setúbal.

³⁵ Os Encontros da Malaposta eram organizados pela Amascultura — Associação de Municípios para a Área Sociocultural, no Centro Comercial da Malaposta. Tiveram como fundador o diretor de fotografia e animador cultural Manuel Costa e Silva, a quem sucedeu Luís Correia. Os Encontros realizaram a sua última edição em 2001, altura em que já se estendiam a Faro e à cidade de Lisboa (no cine-Estúdio 222).

Os Encontros da Malaposta decorreriam num centro comercial, numa altura em que o consumo de cinema, um pouco por todo o país, começou a fazer-se em pequenas salas localizadas em espaços comerciais³⁶. A primeira “incursão séria” numa sala deste tipo deu-se, precisamente, em Lisboa, no Drugstore Apolo 70. A partir daí, o modelo foi muito replicado, e o cinema foi-se instalando, progressivamente, nestes espaços, acompanhando a “maneira alternativa de viver a cidade” que se começava a impor (Acciaiuoli, 2012: 310).

A migração definitiva dos cinemas para os centros comerciais deu-se na década de 1990³⁷, e correspondeu a uma nova fase de retração das salas ditas tradicionais. Ao mesmo tempo a que se assistia ao gradual esvaziamento dos centros urbanos, era subtraída, às salas de cinema, a dimensão ritual e socializadora introduzida pelos cinemas de estreia. Este fenómeno, que empurrou a exibição de cinema para a periferia das grandes cidades, praticamente circunscreveu a oferta de cinema a salas integradas em complexos comerciais, transformando a relação com esta prática e com o objeto fílmico. A experiência, social e cultural, de ida ao cinema, banalizou-se, como bem ilustram as palavras de Acciaiuoli:

(...) deixou de haver as longas preparações, as salas esconderam-se e concentraram-se, não há lugares marcados, acabaram os intervalos, desapareceram os *foyers* e os corredores encurtaram-se. (...) A entrada das salas pouco difere da entrada do supermercado, as bilheteiras foram substituídas por balcões onde se vendem ingressos, pipocas e refrigerantes, os espaços são tratados sem imaginação, os empregados quase nem existem, as sessões não começam muitas vezes a horas e não há qualquer indicação do que ali se passa que não seja a que se expõe na meia dúzia de cartazes que normalmente se ignoram. (2012: 324, 321).

O aparecimento destes complexos — comumente designados de *multiplex*³⁸ — levou, juntamente com a ténue reconquista de recintos para exibição de cinema, ao

³⁶Em 1959, fora instituído um diploma — o Decreto n.º 42.660, de 20 de novembro de 1959 — que passa a permitir a construção de salas de cinema em edifícios de habitação e de comércio. Este decreto vai estar na origem de um fenómeno paradoxal: o aparecimento, de uma forma particularmente expressiva nos anos 60/70, dos cinemas-estúdio ou salas-estúdio; e, mais tarde, o nascimento dos complexos multissala em superfícies comerciais.

³⁷Embora já existissem algumas experiências de cinemas com mais do que uma sala em centros comerciais lisboetas, aquele que se convencionou ter sido o primeiro complexo de cinemas a inaugurar em Portugal foram as três salas integradas no Centro Comercial das Amoreiras, estreadas em 1985. Em pouco tempo, o fenómeno expandiu-se (Acciaiuoli, 2012: 318).

³⁸Os termos *multiscreen*, *multiplex* ou *megaplex*, são habitualmente utilizados de forma indistinta entre o público, a comunicação social, académicos e agentes que trabalham no setor, quando não têm o mesmo significado. A categoria *multiscreen* refere-se à presença de mais de um ecrã no mesmo espaço, característica que não define, automaticamente, um *multiplex* ou *megaplex* (para mais informação ver Brunella, 2000).

aumento do número de ecrãs de cinema disponíveis. Este tipo de oferta ganhou pujança numa altura em que a recomposição do mercado de exibição cinematográfica conhecia alterações semelhantes às ocorridas no setor dos serviços. Tal reconfiguração buscava a racionalização dos recursos e, nesse sentido, promovia: i) a concentração empresarial (a criação de oligopólios de distribuição e exibição de cinema); ii) a concentração geográfica (a litoralização da oferta); iii) e o afunilamento da oferta (apesar da maior quantidade de sessões programadas, esta seria, tendencialmente, uniforme) (Abreu e Mantecón, 2013: 201).

Concomitante ao aparecimento de complexos de cinema em centros comerciais, observou-se a instituição de salas com programações alternativas aos espaços que propunham cinema de origem, maioritariamente, norte-americana. Foi neste contexto que Paulo Branco se impôs como o dinamizador de um conjunto de salas com uma oferta distinta, ganhando reconhecimento como o “formador de uma geração de cinéfilos” (Ribas, 2014). Segundo Augusto M. Seabra, Branco terá sido o responsável por edificar, no país, o mais relevante “sistema integrado” a operar à margem do circuito comercial (Seabra, 99/00: 5). O produtor e empresário criou e geriu, em simultâneo, várias empresas produtoras, promotoras e distribuidoras de cinema, além da exibidora “Medeia Filmes”. Em Portugal, Branco foi pioneiro na divulgação de cinema português e de filmes de autor em salas comerciais, impondo-se, durante bastante tempo, como uma alternativa sólida ao circuito *mainstream* de exibição de cinema.

A década de 1990 foi, em comparação com as anteriores, a mais propícia ao nascimento de festivais de cinema. Desde então, é possível encontrar um maior registo de eventos deste tipo nos dados oficiais³⁹, o que leva a crer que estes foram anos importantes para o despertar do interesse — nomeadamente, do interesse político — pelos festivais de cinema em Portugal. Uma particularidade dos eventos surgidos nesta época consistia no facto de os certames mais importantes terem nascido fora da região de Lisboa. Outra característica, ainda, era a tendência para serem eventos de menores dimensões e mais especializados — à semelhança do que sucedera na Europa, na década de 1980 —, que optavam por se afastar do modelo do festival genérico ou generalista que

³⁹ Referimo-nos a informação que o ICA amavelmente cedeu para a realização desta pesquisa.

definiu os primeiros projetos, e que, pelo contrário, investiam num género cinematográfico ou em formatos/suportes específicos⁴⁰.

No primeiro decénio do novo século, assinalou-se o nascimento de uma quantidade ainda superior de festivais de cinema. Foi nesta altura que se deu a institucionalização dos festivais de cinema em Portugal, com a entrada em vigor, em 2003, da regulamentação específica para este tipo de manifestação cultural⁴¹. O regulamento, emitido pelo ICAM, lançou as primeiras bases para um enquadramento legal que determinasse a concessão de apoios a entidades promotoras de festivais a realizar em território nacional. Nele, sublinha-se a necessidade de elaborar um conjunto de “regras funcionais de atribuição de apoios”, de forma a garantir princípios de “transparência”, “igualdade” e “proporcionalidade”, que, até então, não se encontravam regulamentados. O documento procura, adicionalmente, delimitar o que se entende por “festival”, avançando com uma definição. Assim, para efeitos de candidatura à obtenção de financiamento público, um festival seria:

(...) qualquer manifestação nas áreas do cinema, do áudio-visual ou do multimédia, que ocorre regularmente, sendo, na generalidade, competitiva e tendo por objectivo a promoção e divulgação da produção cinematográfica, áudio-visual e multimédia em Portugal (art.º 1, alínea 2 do Regulamento n.º 23/2003, de 26 de maio).

O documento não especifica qual o tipo de manifestação a considerar, a sua regularidade ou duração, ficando, ainda, em aberto, a possibilidade de se tratar de um projeto competitivo ou não, aspetos que serão esclarecidos em reformulações posteriores⁴². Certo é que, mesmo depois dos primeiros passos no sentido de se circunscrever esta forma de exibição pública de cinema, durante vários anos, continuaram

⁴⁰ A região Norte viu aparecer o Curtas Vila do Conde (1993–) no município homónimo, o Festival Luso Brasileiro (1996–) em Santa Maria da Feira ou o FAMAFEST (1998–2010) em Vila Nova de Famalicão. Na região Centro do país nasceram projetos como o Caminhos do Cinema Português (1994–) em Coimbra, o CineEco (1995–) em Seia, o Ovarvídeo (1996–2010) no município de Ovar, o AVANCA (1997–) em Estarreja, ou o IMAGO (1999–2009) no Fundão, para referirmos alguns dos mais importantes. A capital teve de aguardar até à década de 90 para conhecer o seu primeiro festival de cinema da modernidade: o Queer Lisboa, fundado em 1997 e em plena atividade até aos nossos dias. Outras iniciativas surgiram nesta altura na capital, que acabaram por não sobreviver: foi o caso do VideoLisboa (1999–2005) e do ULISSES (1999–2004). Na região do Alentejo foi criado o Festival Ambiente – Encontros de Imagem e Som do Norte Alentejano (1998–2003/2007). Uma parte significativa dos projetos que surgiram nos anos 90 terminou, entretanto, mas outros sobressaíram pelo percurso consistente e pela longevidade, como se verificou com o Curtas Vila do Conde, o Festival Luso Brasileiro, o Caminhos do Cinema Português ou o Queer Lisboa.

⁴¹ Regulamento n.º 23/2003, de 26 de maio, que determina o Apoio à Realização de Festivais Nacionais.

⁴² Portaria n.º 499/2004, de 6 de maio, que regulamenta o Apoio Financeiro à Realização de Festivais (art.º 1, alínea 2) e Lei n.º 42/2004, de 18 de agosto — Lei da Arte Cinematográfica e do Audiovisual.

a ser atribuídos apoios a eventos muito díspares, como mostras de cinema, semanas culturais dinamizadas por instituições de ensino superior e outras iniciativas, que pouco tinham a ver com o que hoje se entende por festival de cinema.

As mudanças legislativas impulsionaram a modernização e a profissionalização de muitas destas estruturas. Como consequência, é a partir desta altura que a capital se vê, novamente, invadida por festivais de cinema⁴³. O recentramento dos eventos na capital do país ou na sua proximidade viabiliza o acesso a um maior número de espaços de exibição (a Cinemateca, o Cinema São Jorge e a Culturgest, por exemplo, têm sido firmes aliados dos festivais de cinema, mas existem vários outros), a recursos humanos qualificados (possibilitando, inclusive, a rotatividade de profissionais especializados entre diferentes festivais) e a mais financiamentos públicos e privados. A centralização garante, ainda, uma maior visibilidade promocional e mediática, e permite trabalhar para um público potencial (generalista e profissional) mais vasto. Todas estas vantagens possibilitam que, à partida, estes festivais cumpram mais facilmente com os atuais critérios de avaliação dos organismos oficiais que tutelam o setor.

Por outro lado, as regiões com poucos ou nenhuns projetos apoiados pelo Estado têm sido o Alentejo, o Algarve e as Regiões Autónomas, carentes de festivais de cinema, mas também de outros projetos de exibição alternativa de cinema e, até mesmo, do acesso à exibição de cinema comercial. A evidência de maior investimento público nos certames localizados junto aos dois principais polos urbanos do país tem suscitado, aliás, críticas aos critérios de atribuição de apoios por parte dos dinamizadores de festivais mais pequenos e descentralizados.

Depois de 2010, surgiram, em Portugal, inúmeros novos festivais de cinema, dos quais apenas uma ínfima parte se encontra contemplada nos dados oficiais. Uma característica dos eventos mais recentes é apostarem muito na comunicação, pelo que

⁴³ O segundo dos nossos casos em estudo, o IndieLisboa, foi, juntamente com o DocLisboa, um dos pioneiros desta nova vaga de festivais de cinema em Portugal (foram fundados em 2004 e 2002, respetivamente). Na primeira metade dessa década, além destes festivais, há a destacar o nascimento do MONSTRA (2000–) e do multidisciplinar TEMPS D'IMAGES (2003–). Já na segunda metade da década, surgem, em Lisboa, o MOTELx (2007–) e, no Estoril, o futuro LEFFEST (2006–) sob a direção de Paulo Branco. Na região Norte, nascem os Encontros de Cinema de Viana (2000) e o FEST, em Espinho (2004). Na região do Alentejo, o FIKE (2002–) e o ANIMATU (2004–2009). Na Região Autónoma da Madeira, o FICF (2005–2008/2013) e, na Região Autónoma dos Açores, o Faial Filmes Fest (2005–2011). Entre os festivais de cinema fundados nesta década, os que se revelaram mais precários e incapazes de dar continuidade às suas atividades, foram os festivais localizados longe dos dois grandes centros urbanos do país.

uma simples pesquisa num motor de busca da internet permite-nos entrever o peso que têm, atualmente, os eventos de cinema que estão a dar os primeiros passos⁴⁴. É, todavia, impossível ter-se uma noção exata da quantidade de eventos a que nos referimos, já que não existem, sobre eles, dados oficiais disponíveis ou uma base de dados que colija a informação⁴⁵.

Este período corresponde, igualmente, à proliferação de formatos e de plataformas de distribuição e de exibição de cinema na esfera doméstica (a era dos “múltiplos ecrãs”), que levaram à crescente privatização do consumo e concorreram para a diminuição do número de espectadores em sala. A digitalização dos conteúdos, a diversificação dos suportes e dos equipamentos tecnológicos que permitem o acesso ao cinema, a sua portabilidade e a possibilidade de concentração na esfera doméstica têm tido, como efeito, a transformação do modo como se consome cinema.

Consequentemente, a ida às salas de cinema tem-se ressentido — com oscilações, é certo, mas pouco significativas — com a crescente penetração das novas tecnologias, devido às vantagens que as mesmas incorporam: (i) a maior flexibilidade e a possibilidade de autogestão do consumo de cinema, que deixa de exigir a deslocação para um dado local num horário específico; (ii) a diversificação dos conteúdos cinematográficos tornados disponíveis; (iii) e a possibilidade de, em determinados casos, se proceder ao consumo num ambiente de conforto e de qualidade tecnológica equiparável ao de uma sala de cinema tradicional (Espanha, 2007).

A nova vaga de reorganização — neste caso, do consumo de cinema — pode vir a ser prejudicial para alguns festivais de cinema, mas não o será para todos. O desejo de partilha, de reflexão e de debate mantém-se, entre os novos consumidores de cinema

⁴⁴ A autopromoção assume uma importância crucial para estes eventos, que, pela sua pequena dimensão ou por serem organizados em contextos precários e de grande informalidade, correm o risco de se tornar invisíveis. Além do mais, ao serem cada vez mais numerosos, devem encontrar formas criativas de se destacar dos demais.

⁴⁵ No levantamento que fez, Barbosa (2015: 43–44) isolou, para a janela temporal estabelecida para o levantamento de informação (entre 2013 e 2014), 70 festivais de cinema com, pelo menos, uma secção competitiva. Neste conjunto *incluiu*: os festivais organizados tanto pelo setor privado não lucrativo como pelo setor público, os festivais responsáveis pela sua própria programação de cinema e todos os festivais de cinema apoiados pelo ICA, independentemente das restantes variáveis de inclusão/exclusão. E *excluiu*: os festivais organizados pelas instituições de ensino não superior, os festivais que tivessem o cinema como atividade secundária e cuja atração principal para o público não fosse o cinema, ocorridos até 2010 ou 2012, com mais de uma edição e apenas uma edição, respetivamente. A autora salienta a existência de um número muito significativo de festivais “com apenas uma a duas edições”.

(Cardoso e Mendonça, 2017); e, embora seja possível a interação realizar-se em ambiente virtual, não é garantido que o consumo efetuado em contexto específico de festival, saia prejudicado.

De resto, a recente “festivalização” da oferta de cinema em Portugal não coloca, automaticamente, o conjunto dos eventos no mesmo patamar. Não só as iniciativas variam muito entre si como nem todas têm a capacidade de atrair a massa humana responsável por impulsionar a “cinefilia” e a cultura cinematográfica do país. Na atualidade, os representantes das instâncias de difusão e de consagração mantêm-se, como sempre foram, a imprensa e a crítica especializada, os pares, os diversos agentes culturais e artísticos, ou seja, todos aqueles que proporcionam às vanguardas — “mais não seja através da polémica ou do escândalo” — uma certa forma de “patrocínio simbólico” (Bourdieu, 1996: 287). Tais agentes de mudança selecionam criteriosamente os festivais de cinema que frequentam, moldando-os, influenciando a opinião pública e, desse modo, contribuindo para a extensão de horizontes, de posições e de disposições estéticas.

CAPÍTULO 3: OS FESTIVAIS DE CINEMA COMO OBJETO DE ESTUDO

3.1. *Os film festival Studies*

À semelhança do que se tem vindo a verificar com outros eventos cinematográficos, os festivais têm proliferado muito rapidamente, encorajados por uma conjuntura em que a oferta se encontra menos dependente dos meios de distribuição e de exibição clássicos. As obras deixaram de estar reféns das salas de cinema, a oferta televisiva é mais heterogénea e interativa e a internet inaugurou novas possibilidades ao nível do eixo produção-distribuição-exibição-consumo — levando o último a anichar-se, aos poucos, na esfera privada. Nesse sentido, os festivais contribuem para contrariar a tendência para a privatização do consumo de cinema, ao mesmo tempo que se empenham em preservar a respetiva dimensão social (Taillibert, 2009: 10).

Foi fora da academia que os espetáculos cinematográficos geraram um número importante de escritos, entre relatórios, jornais e catálogos internos, relatos jornalísticos ou livros comemorativos⁴⁶. A principal razão de ser desse foco de interesse era o “imaginário icónico dos festivais de cinema”, aliado ao entusiasmo gerado por princípios mobilizadores como o “*glamour*”, a “celebração”, o “*happening*” e o sentimento de “comunidade” (De Valck, 2016a: 1), que tornavam o fenómeno especialmente apelativo.

Analogamente ao que sucedera com a pesquisa que se centrava nos primeiros anos da Sétima Arte, o estudo do período inicial dos festivais pressupunha uma atenção especial ao que poderia, ou não, ser analisado como evidência histórica. Ou seja, sendo garantido que “os festivais de cinema são eventos transitórios cuja intensidade e atividade é apenas parcialmente representada nos catálogos de festivais, artigos de jornais e cobertura jornalística” (De Valck, 2007: 21–22), há uma outra dimensão, menos “sensacional” (organizacional, financeira, de receção das obras, etc.), que tende a não ser considerada naqueles documentos.

⁴⁶ Os *film festival studies*, à semelhança do que sucedeu com os estudos fílmicos, atravessaram um período “pré-académico”. No caso dos estudos fílmicos, esse estádio antecipatório caracterizou-se por décadas de tertúlias entre realizadores, públicos “cinéfilos” e amantes aficionados de cinema. Debates que, mais tarde, eram reproduzidos em escritos para jornais ou em ensaios (Dudley Andrew, 2000: 341–351 *apud* Wong, 2011: 31–32). Do mesmo modo, existiu um grande volume de escritos não académicos (ou, pelo menos, não enquadrados numa perspetiva académica) sobre os festivais de cinema, que antecederam o interesse especificamente disciplinar sobre o assunto.

No entanto, e apesar do que se disse, os festivais de cinema nasceram e cresceram numa proximidade harmoniosa com o espaço académico. Existe, aliás, uma “interseção histórica” entre os atores que pensaram e estudaram os festivais de cinema e os organizadores, colaboradores ou participantes desses eventos. Por esse motivo, não admira que as primeiras produções que vieram a constituir o corpo teórico a que se convencionou chamar *film festival studies*⁴⁷ incluíssem as explorações iniciais de académicos que eram, também, críticos de cinema ou programadores em festivais⁴⁸ (Burgess e Kredell, 2016).

Embora exista uma quantidade notável de material impresso sobre os acontecimentos cinematográficos, uma diferença essencial entre os escritos genéricos e as pesquisas académicas consiste no facto de as segundas não incluírem o elemento sincrónico (porque, quando são produzidas, estão desfasadas dos eventos), ao mesmo tempo que procuram oferecer uma visão mais complexa e abrangente do fenómeno e um quadro analítico que o permita compreender (De Valck e Loist, 2009)⁴⁹.

Os *film festivals studies* congregam várias tradições de investigação, abordagens e metodologias, e são, por conseguinte, interdisciplinares. Trata-se de um corpo de conhecimento que se situa na encruzilhada entre diferentes campos solidamente institucionalizados, que inclui pesquisas oriundas de áreas como as ciências sociais e humanas, os estudos fílmicos e dos “*media*”, estudos organizacionais, estudos de género, investigações em urbanismo e turismo, marketing, entre outros. Assim, um dos principais obstáculos a superar por quem se propõe investir num objeto de estudo com estas características é,

⁴⁷ A discussão em torno da possibilidade de os *film festival studies* serem considerados uma disciplina ou, apenas, uma área de estudo, pode ser encontrada no registo de um *workshop* realizado em abril de 2009 na Universidade de St. Andrews, cujo Centro de Estudos Fílmicos foi pioneiro na compilação de material de pesquisa académica sobre festivais de cinema (Brown, 2009).

⁴⁸ Burgess e Kredell argumentam que a aproximação etnográfica tem sido fundamental na escrita sobre festivais de cinema. A razão principal é a invisibilidade da maioria do trabalho cultural que ali é realizado, o que faz com que haja uma complexidade epistemológica que, embora associada à binariedade que distingue *insider* e *outsider*, deve incluir, ainda, as diferentes relações e as “posições de poder” que existem no interior destes contextos, e que — à semelhança do que sucede noutros campos culturais — se encontram obscurecidas e são de difícil acesso, em particular para os que não pertencem ao campo analisado (2016: 159–161).

⁴⁹ A ausência de uma tradição de pesquisa académica sobre a temática explica por que motivo os trabalhos publicados a propósito desta matéria são posteriores a 1990: até então, a tónica das investigações era colocada nos textos fílmicos, uma tendência que se alterou com o aumento do interesse pelos elementos históricos, sociais, políticos e económicos associados aos produtos e manifestações culturais.

justamente, a dispersão da informação que ali se pode encontrar e a falta de sistematicidade daquele corpo teórico (Iordanova, 2008).

Não obstante a onnipresença dos festivais nas sociedades contemporâneas, as publicações, centradas neste tema, e que resultavam de pesquisas académicas sistemáticas, foram, durante um longo período de tempo, escassas⁵⁰. Numa altura em que se tornava evidente a importância deste fenómeno, De Valck (2007) refletia sobre a presença dos festivais de cinema na teoria cultural, distinguindo entre dois tipos de publicações: por um lado, as que relatavam o passado e a história de um dado festival (realizadas, quase sempre, em colaboração com a instituição em questão) e, por outro, as publicações — menos comuns — que abordavam questões específicas como, por exemplo, a identidade nacional, a relação com *Hollywood*, os laços de cooperação interfestivais, entre outros aspetos.

Anos mais tarde, os festivais de cinema tornavam-se, cada vez mais, contextos centrais para o estudo de questões como o gosto, a cultura cinematográfica, a indústria do cinema, as relações globais pós-coloniais, entre outros temas. Ainda assim, tal como salientou Wong (2011), continuavam a existir poucas monografias dedicadas, em exclusivo, a esta temática, e, sobretudo, que a analisem de forma integrada⁵¹. A maioria das reflexões académicas entretanto produzidas, debruçam-se sobre festivais específicos (estudos de casos) ou sobre temas, rigorosamente circunscritos, transversais a vários festivais. No cômputo geral, os produtos científicos existentes são, ainda, díspares e atomizados.

A par das pesquisas académicas, críticos, jornalistas e personalidades continuaram a escrever biografias e memórias de vários festivais de cinema, com especial destaque para Cannes — talvez, de entre todos os festivais mundiais, aquele que é mais icónico. A acompanhar a explosão de festivais de cinema, produziram-se vários guias ou manuais

⁵⁰ Um dos principais obstáculos a uma análise estruturada dos festivais de cinema tem sido a inexistência de bases de dados ou de informação estatística, de cariz oficial, sobre o fenómeno. Porém, devido ao interesse crescente em relação a este tipo de eventos, surgiu a necessidade de se criar um espaço que servisse de facilitador do trabalho de investigação, ao concentrar o material existente e promover a troca interdisciplinar. E foi nesse contexto que, em 2008, surgiu a rede de investigação *Film Festival Research Network* (FFRN) (para mais informação, ver: <http://www.filmfestivalresearch.org/>).

⁵¹ A autora salienta como exceções, na Europa, o corpo de trabalho de Marijke de Valck e a pesquisa sociológica coordenada por Emmanuel Ethis, sobre o festival de Cannes (2001a). Na Ásia, o tema foi aprofundado por autores como Wu Chia-Chi e Soojeong Ahn (Wong, 2011: 18), que não estão, ainda, traduzidos.

com o objetivo de explicar algumas questões práticas (como inscrever filmes numa competição, por exemplo), além de outros aspetos, relacionados com o funcionamento geral dos certames, e dirigidos, sobretudo, aos públicos profissionais (Langer, 2000).

O desenvolvimento das tecnologias de informação significou, por sua vez, infindáveis artigos disponibilizados em páginas da internet, além de catálogos, programas, notícias, reportagens fotográficas/audiovisuais e diversas publicações *online*, muitas vezes elaboradas pelos próprios festivais. Os festivais de cinema atuais, muito experientes ao nível da comunicação, dependem deste instrumento — que usam para se promover e para atrair financiamento, patrocínios, público generalista e representantes da indústria do cinema. Para tal, recorrem aos meios colocados à sua disposição: páginas próprias na internet, perfis em múltiplas redes sociais, *newsletters*, entre outros (Wong, 2011: 18–19; Barbosa, 2015).

Em suma, os recursos disponíveis para a análise e enquadramento dos festivais de cinema são muito diversos. Por isso, a sua eleição como objeto de estudo é uma escolha que comporta, necessariamente, dificuldades, sendo unânime, entre académicos, que não existe uma forma ideal ou correta de se acerrar um fenómeno de tal complexidade.

3.2. A multidimensionalidade dos festivais de cinema e as diferentes escalas de análise possíveis

Para lá da vertigem de informação disponível sobre o tema (e da sua discrepância), uma outra dificuldade que o estudo de eventos como os festivais de cinema comporta consiste na necessidade de articulação entre diferentes dimensões e escalas de análise.

Em 2009, De Valck e Loist propuseram-se empreender uma compilação do material produzido sobre os festivais de cinema. No processo, alertaram para as limitações inerentes a qualquer esforço rígido de circunscrição de um objeto tão difícil de definir como este, pelo que o posicionamento mais avisado seria o de entender os festivais como espaços onde se entrecruzam múltiplos discursos e práticas.

Partindo desta premissa, as autoras isolaram seis eixos de análise, cinco dos quais se intersetavam no universo (singular) de cada festival de cinema. Foram os seguintes: (i) a análise estética, que entendia o filme como obra de arte e partia do objeto fílmico para estudar os diversos (micro)processos constitutivos do festival; (ii) a análise económica,

interessada no modo como as diferentes esferas, da produção ao consumo, se organizavam através dos fluxos de capital; (iii) a análise institucional ou organizacional, ou seja, do festival como uma entidade que é composta por pessoas, responde a um orçamento e funciona segundo determinados mecanismos; (iv) a análise dos públicos, da sua resposta aos eventos e da constituição de esferas públicas especializadas; e (v) o estudo das políticas do espaço, isto é, das relações, significativas e estratégicas, que o festival mantém com o espaço local, nacional e internacional (ibid.: 180–181). Complementarmente, as autoras identificaram um outro nível de análise (um sexto vetor), extrafestival, que incluía: a) o modo como os festivais se relacionam entre si, na rede que compõe o “circuito” de festivais internacionais, com os seus fluxos de cultura e de capital; e b) o contexto histórico que enquadra a evolução dos festivais e do “circuito” de festivais.

Inspirámo-nos nesta sugestão de arrumação para os subpontos seguintes, dado que a mesma contempla os diferentes níveis de análise que interessaram a estapesquisa e que procurámos operacionalizar no terreno. A divisão sugerida pelas autoras elucidada, efetivamente, as várias facetas que compõem o fenómeno (embora este seja, como é óbvio, um parcelamento conceptual, abstrato, já que, na prática, as diferentes escalas estão em permanente inter-relação). Dito isto, propomo-nos deter, um pouco mais, na discussão teórica que informou algumas destas dimensões — em concreto, nas que mais diretamente influíram na pesquisa —, incluindo uma outra, a dimensão ritual, que não foi abrangida por De Valck e Loist, e que considerámos particularmente relevante.

3.2.1. Festivais de cinema, ritual e efemeridade

Independentemente do seu propósito matricial, dos bens culturais que veiculam, da sua dimensão ou alcance, os festivais de cinema estão etimologicamente vinculados aos conceitos de festa, cerimónia e celebração. Vinculação, essa, que não é rejeitada pelos certames, muito pelo contrário. O cinema, bem cultural popular, conotado, desde a sua origem, com o lazer e o entretenimento, terá encontrado, no formato festival, um espaço propício à sua expressão. Em contexto de festival, o cinema não é apenas um objeto de consumo cultural; é, também, um pretexto para festejos e diversão, um momento de “rutura no quotidiano”, um “parêntesis programado” ou um pretexto para “reencontros e sociabilidades” (Taillibert, 2009: 11).

O interesse das ciências sociais pelo estudo dos festivais, segundo perspectivas que valorizavam a sua dimensão simbólica e ritual, vem de tempos longínquos, podendo encontrar-se em pioneiros como Émile Durkheim (1991), Victor Turner (1974) ou Mikhail Bakhtin (1970)⁵². As análises primitivas percecionavam os festivais como instrumentos para a criação de momentos suspensos no espaço e no tempo, quer dizer, de instantes que rompiam com o quotidiano de normatividade. A realidade social dispunha-se segundo domínios antagónicos, alusivos à “estrutura” e à “antiestrutura”: o quotidiano social de normatividade (a estrutura) seria, episodicamente, abalado por forças resistentes (antiestruturais), com vista à inversão ou repúdio das normas. Neste caso, a subversão social mais não seria do que uma forma de — através de episódios, intersticiais, de exposição de sentimentos e de formulações identitárias interditas, marginais ou tabu — celebrar a liberdade, a espontaneidade e a inversão normativa. Ao fazê-lo, estar-se-ia a preservar a estabilidade social e a instituir, entre os participantes, um sentimento de “*communitas*” (Turner, 1974).

Com o tempo, as festas e os festivais ancestrais deram origem à “festa moderna”. Esta resultou, segundo Villadary, de uma tripla evolução: i) uma evolução no significado (deixou de ser uma “festa-essência”, ritualizada e sacralizada, para se transformar numa “festa-lazer”, profana e integrada na vida quotidiana); ii) uma evolução no tempo (perdeu duração, passando a ser uma “festa-fragmentada”, breve, reduzida a uma manifestação cultural ou lúdica); e iii) uma evolução nas atitudes (a exaltação coletiva esmoreceu e, com isso, a festa moderna tornou-se numa forma quase passiva de se consumir um espetáculo) (Villadary *apud* Maisonneuve, 1999: 52).

A mera existência de rituais nas sociedades contemporâneas parece paradoxal, na medida em que a lógica de funcionamento do ritual é, à partida, oposta à de uma sociedade orientada para a técnica, para a racionalidade e para a eficácia. Sucede que a plasticidade típica do rito (a sua adaptabilidade) tem permitido um conjunto de apropriações mais profanas. O ritual é, sempre, em última instância, universal, na medida

⁵² Para uma análise aprofundada das teorias que se debruçaram sobre os rituais (sagrados ou profanos, coletivos ou privados, quotidianos ou excecionais) e sobre os ritos, ver Maisonneuve, 1999.

em que qualquer sociedade, qualquer grupo, apoia a sua funcionalidade em símbolos e representações (Segalen, 2000: 7–9).

Numa conjuntura marcada por ímpetos dessacralizadores, os festivais artísticos — com uma programação cultural, apostados no *happening* e em reunir, no mesmo intervalo espaciotemporal, criadores e entusiastas — podem, por vezes, promover o “fervor comunitário” de outrora (Maisonneuve, 1999: 53).

Face à individualização e privatização dos consumos, os eventos culturais contribuiriam para a integração e coesão sociais, permitindo a reconciliação do indivíduo com o coletivo (Santos e Costa, 1999: 17–26). O reencontro seria promovido através da partilha comunitária no ato de fruição estética, ou, ainda, da busca de excitação e de prazer nos momentos de agregação, como forma de libertar a pressão social e de facilitar a incorporação de normas (Elias e Dunning, 1992).

Uma crítica recorrente às grandes celebrações contemporâneas é, aliás, a tendência para que o ímpeto festivo se sobreponha à celebração estritamente cultural, contribuindo para a fundação de uma espécie de religião moderna (Maisonneuve, 1999; Taillibert, 2009), no seguimento do processo contemporâneo de “laicização dos rituais” (Fabiani, 2001).

Em 1955, Bazin escreveu, nos *Cahiers du Cinéma*, um curto artigo intitulado “O Festival Visto Como uma Ordem religiosa”⁵³. Nele, Bazin argumentava que, nos festivais, os rituais e as hierarquias que se estabeleciam entre os participantes eram cuidadosamente forjados para, sob uma aparência de mundanidade, sustentar a narrativa do ritual, com as suas obrigações morais, a regularidade, a cadência das atividades, os códigos de conduta e de apresentação em cena, as festas e as cerimónias (Bazin, 2009).

A menção a autores como Van Gennep e Turner, e a conceitos como os de “*communitas*” ou de “períodos liminares” (de suspensão da ordem natural do tempo, do espaço, das relações ou das estruturas), encontramos-la, por exemplo, em De Valck, que se refere aos festivais de cinema como “pontos de passagem obrigatórios” no circuito de produção, circulação e consumo de filmes, e discute a sua importância enquanto agentes centrais no mundo do cinema (2007: 36–39).

⁵³ Bazin centrou-se especificamente no festival de Cannes e a sua visão era crítica, mas — convém esclarecer — o autor já estivera na origem da criação do *Festival du Film Maudit*, festival de protesto e de oposição aberta a Cannes, pelo que a sua posição era conhecida.

A aplicação, à análise sociológica dos festivais de cinema, dos contributos precursores sobre ritos e rituais, encontra, no estudo coordenado por Ethis (2001a) sobre o Festival de Cannes, o seu expoente máximo. O certame francês, apelidado por alguns dos autores que contribuíram para a pesquisa de “missa solene do cinema mundial”, foi analisado em conformidade com um olhar antropológico. O estudo de públicos presente na segunda parte da referida obra explora, justamente, o carácter singular de uma prática cultural, enquadrada do ponto de vista spatiotemporal, e filtrada pelos grandes rituais comunitários e pelos microrrituais de obediência interacionista, de inspiração goffmaniana (ibid.).

Motti Regev (2009) recorreu a um quadro analítico-metodológico idêntico, quando estudou quatro festivais de artes performativas situados em Israel. O autor, que pensou os festivais como espaços antropológicos de encontro e de participação comunitária, centrou-se no estudo do tipo de comunhão ali celebrada. E concluiu que estas seriam comunidades compostas por membros de “culturas de gosto omnívoras”, que ali celebrariam a sua participação num determinado tipo de gosto cultural, eclético e “cosmopolita”.

Para Regev, os festivais internacionais seriam “uma componente ritualizada no conjunto de ferramentas organizacionais, através do qual se realiza o fluxo internacional de produtos culturais”. Partindo da morfologia avançada por Falassi, Regev identifica, nos festivais que examinou, um conjunto atuante de ritos. Seriam eles: os “ritos de exibição conspícua” (o grande volume de obras que são exibidas num curto espaço de tempo), os “ritos de consumo conspícuo” (a grande quantidade de filmes a que os participantes assistem, igualmente, num curto espaço de tempo), os “dramas rituais” (os eventos especiais, as estreias, as sessões únicas e exclusivas), os “ritos de troca e reversão” (os festivais como microcosmos onde se negociam hierarquias e legitimidades nos mundos da arte), e os “ritos de competição” (as competições e os prémios, como ritos de avaliação e de atribuição de autoridade à “entidade festival”) (Regev, 2009: 108-123)⁵⁴.

⁵⁴ Em Portugal, a dimensão ritual de eventos culturais — pensada segundo os mesmos princípios teórico-metodológicos que aqui foram sendo enunciados — foi tida em consideração em algumas pesquisas em Sociologia da Cultura, como se verificou num estudo de impacto realizado a propósito da Expo’98 (Santos e Costa, 1999) ou numa pesquisa qualitativa sobre os públicos do Fantasporto (Leão, 2006).

Os conceitos de “espaço” e de “tempo” são nucleares para a compreensão e para a vivência de um festival de cinema. Tal como salientara Janet Harbord, a questão do enquadramento espaciotemporal permanece importante para estas manifestações, em particular num período em que a relocação do consumo para a esfera privada fez com que o visionamento de cinema se dispersasse por diferentes suportes, locais e temporalidades. Assim, numa época em que a natureza coletiva da prática de visionamento das obras fílmicas se encontra debilitada, os festivais de cinema oferecem um enquadramento espacial e temporal que contraria a tendência para a desregulação da prática (Harbord, 2009, 2016).

No que se refere, concretamente, ao tempo, estes eventos definem-se por ser, por um lado, acontecimentos únicos e intensos, e, por outro, rituais cíclicos, que se repetem anualmente ou a cada dois anos, e que, pela sua raridade, são disruptivos e interferem com o quotidiano dos espaços de acolhimento (Gomes et al., 2000; Harbord, 2009, 2016). Os festivais situam-se na interseção entre o sincrónico e o diacrónico, e, ao passo que o elemento diacrónico permite que se crie um calendário cíclico, através de ritos que se repetem, contribuindo para conferir estrutura aos eventos, o elemento sincrónico — sobretudo, quando aliado ao singular e irrepetível —, subtrai-lhes estrutura e continuidade, desfragmenta-os (Lévi-Strauss, 1962 *apud* Harbord, 2016).

Hoje em dia, são cada vez mais os festivais de cinema que investem em esquemas de descentralização, como, por exemplo, ações de itinerância e extensões. Há, ainda, certames que prescindem de uma suposta “unidade de ação”, substituindo a coerência espaciotemporal pelo prolongamento de atividades ao longo do ano (réplicas do festival, programações regulares) e/ou desdobrando-se em iniciativas e atividades, anexas ao projeto fundador, e que visam complementá-lo. Ou seja, as tendências mais recentes tendem a opor-se à circunscrição dos festivais (Taillibert, 2009), algo que vem baralhar a investigação sobre esta matéria.

Segundo Liana Giorgi e Monica Sassatelli (2011: 4–6), os festivais de cinema contemporâneos seriam, à semelhança de outros festivais artísticos, “festivais pós-tradicionais”. O recurso ao prefixo “pós” serviria para anunciar a relação crítica com os precursores, no sentido em que o maior ou menor grau de atributos tradicionais, nos festivais atuais, deveria avaliar-se caso a caso. As autoras sugerem que, no estudo dos festivais pós-tradicionais, não se deixasse de valorizar os ensinamentos das experiências

de aproximação socioantropológica. Pelo contrário, seria interessante aplicá-los aos festivais contemporâneos, já que, também estes, refletiriam as sociedades que os produzem. Tal passaria por enjeitar a perspetiva, propalada por alguns círculos académicos, de que se deveria considerar o declínio, nos festivais culturais, de fatores como a envolvimento comunitária, ou o debate cultural e político. Do mesmo modo, seria importante tentar conciliar narrativas aparentemente contrárias sobre os festivais de cinema, como as que opunham uma teoria da ação, que enfatizava a agência e a comunicação, a uma teoria mais descritiva, assente na análise de padrões e de estruturas. A primeira abordagem, demonstra como as ideias, as crenças e normas enformam os atores que organizam os festivais, influenciando no conteúdo que é produzido e na exaltação (na “efervescência”) das experiências. Já a segunda, estaria mais centrada no modo como aqueles conteúdos estão imersos num circuito ou rede de relações de mercado, de poder e de escassez de recursos. Tais perspetivas (ambas válidas) deveriam ser, na medida do possível, articuladas.

3.2.2. O discurso estético: festivais de cinema, cultura cinematográfica e legitimação cultural

A arte cinemática é, na sua essência, produto da indústria cultural, e, portanto, naturalmente subordinada à lógica de mercado, tendo batalhado longamente pelo estatuto de obra de arte. Os festivais de cinema nasceram e evoluíram com base na oposição entre arte e indústria.

A relação que estas manifestações instituíram com a arte e com a cultura cinematográfica é, aliás, um elemento-chave para clarificar a sua razão de ser. Quando a Mostra de Veneza nasceu, o reconhecimento da dimensão artística do cinema carecia, ainda, de consenso. Logo, a criação de um festival integrado na Bienal de Veneza, onde se dava ao cinema o mesmo destaque concedido a expressões artísticas nobres e reconhecidas (como a pintura, a escultura, a gravura ou as artes decorativas), elevou a arte cinematográfica. Uma das missões a que se propunha o festival de Veneza era, aliás, a de demonstrar que o cinema, à semelhança das formas culturais reconhecidamente legítimas, era a “tradução da inteligência de um autor”, a expressão de uma forma específica de ver e de pensar o mundo numa determinada época, podendo contribuir para a “elevação intelectual dos povos” (Taillibert, 2009: 21). De resto, num período marcado

pela censura, os festivais incentivavam o respeito integral pelo filme enquanto obra de arte, o que compreendia o dever de honrar a integridade do objeto artístico: a língua, o suporte, a versão e a velocidade originais da obra.

É comum esperar-se dos festivais de cinema uma programação cuidada, um trabalho de curadoria que reflita “sensibilidade cinematográfica” e que não se preocupe, de forma excessiva, com o mercado ou com as necessidades promocionais (ibid.: 12). Contudo, a oferta que os festivais disponibilizam tende a ser heterogénea. Os eventos cinematográficos contemporâneos têm procurado incluir, nas suas programações, secções variadas, retrospectivas e espaços de debate, onde se consagram autores e cânones preexistentes, ao mesmo tempo que se promove a reflexão sobre esses mesmos cânones e sobre a sua eventual reformulação.

A cultura cinematográfica resulta, também, da interseção entre os festivais de cinema, outros “discursos” e “instituições”, concorrendo, todos eles, para a constituição do cinema enquanto campo de conhecimento (Wong, 2011: 14). Contudo, nem mesmo esta expectativa é elementar, já que as dinâmicas próprias do fenómeno de festivalização da cultura têm contribuído para que, não raro, os festivais de cinema resistam a posicionar a “cinefilia” no centro das suas atividades, arrendando as obras ditas “exigentes” para as franjas ou para a obscuridade dos eventos, em detrimento das estreias e das cerimónias (em suma, do espetáculo) (Koehler, 2009).

O que nos leva à questão da mediação cultural. Por um lado, enquanto organizações que divulgam e exibem cinema, os festivais são, em si mesmos, intermediários culturais contemporâneos. Simultaneamente, neles circulam diversos profissionais que exercem funções de intermediação, como os programadores, os jornalistas, os críticos de cinema, os distribuidores ou os agentes de vendas. Com a “intensificação dos processos de mercantilização e globalização da cultura”, as entidades de mediação cultural passaram a ter “um poder mais decisivo” na atribuição de “visibilidade e acessibilidade” em relação às “obras”, aos “criadores” e às “diversas formas de expressão cultural” (Ferreira, 2009: 320). Na viragem do século, os “criadores dos criadores” ganharam um novo estatuto e foram, por isso, objeto de um maior interesse analítico. Na Sociologia da Cultura, tornou-se corrente o recurso a expressões, inspiradas na conceptualização original de Pierre Bourdieu, que espelhassem esta nova realidade: os “novos notáveis”, os “novos intermediários culturais” ou os “novos intelectuais

emergentes” são alguns exemplos (Bovone, 2001; Featherstone, 1991; Madeira, 2002). Apesar das ambiguidades e imprecisões conceptuais que habitam este conceito⁵⁵, é ponto assente que os intermediários culturais são essenciais para potenciar — ou mesmo, viabilizar — a carreira dos criadores.

Roya Rastegar refletiu a propósito do potencial de curadoria dos festivais de cinema, segundo uma perspetiva que privilegiava o teor da oferta. E alertou para o facto de existir uma certa homogeneidade nos programas dos festivais mais profissionais e engajados com a indústria. A justificação habitualmente apresentada para essa inclinação unificadora — a falta de diversidade na oferta disponível — não seria exata, já que a produção de cinema global é, de facto, muito diversa. Existem, isso sim, condicionamentos que operam no processo de seleção e de curadoria, mascarados de princípios como o “gosto” ou a “estética”, e que são o que determina essa reprodução. Deveria, por isso, haver um compromisso sério por parte dos certames que se propusessem a exhibir os filmes propriamente alternativos ou independentes — “filmes produzidos fora do sistema de estúdios e sem depender do financiamento do governo” — para que estes fossem realmente representativos de linguagens cinematográficas marginalizadas. Através das suas escolhas, os programadores dos festivais não se limitam a selecionar filmes: moldam ativamente a cultura cinematográfica, isto é, o estilo, a estética e as formas de narrar que vão ser, futuramente, (re)produzidas e consumidas (Rastegar, 2016: 182–184).

Os festivais, ao exercerem o papel de divulgadores, desempenham uma função importante na carreira dos filmes que exibem e apoiam. Wong (2011) analisou um conjunto de filmes, que considerou particularmente emblemáticos das escolhas dos programadores dos festivais de cinema, com base nos seguintes critérios: o “sucesso” das obras (expresso na respetiva circulação no circuito dos principais festivais de cinema) e o seu impacto mediático (a atenção a elas dedicada pelos meios de comunicação social e pela crítica especializada). E verificou que existe, de facto, uma dinâmica de “reforço valorativo” recíproco entre os filmes (e os seus autores) e os festivais (e as suas comunidades: os profissionais de cinema, jornalistas, críticos, académicos e o público em

⁵⁵ Para aprofundar o debate em torno dos conceitos de intermediação e intermediário cultural, além da sua relação com o ambiente urbano, ver Ferreira, 2009: 319–336.

geral), o que contribui para esse sucesso e para a (re)formulação dos cânones cinematográficos (Wong, 2011: 65–128).

Este “mecanismo de adição de valor” foi, também, analisado por De Valck, que refletiu sobre as diferentes fases de apreciação cultural a que se sujeitavam os filmes, antes de poderem integrar um dado programa: a seleção (a classificação com o recurso a “critérios culturais de qualidade, estética e temática”) e, no caso dos filmes em competição, a avaliação por parte de um júri. Ao que acresce o facto de existir uma hierarquia no próprio circuito internacional de festivais de cinema, o que significa que alguns festivais têm um estatuto mais elevado do que outros (De Valck, 2007: 126–127). Embora a mediação cultural efetuada pelos festivais de cinema possa ser analisada segundo diferentes perspetivas, programar é a sua forma mais evidente. Terá sido em meados dos anos 1970 — a “idade dos programadores” — que esta atividade passou a ser o epicentro da maioria dos festivais de cinema (ibid.: 167). Contudo, o trabalho de programação ali efetuado não se resume à seleção dos filmes que se pretende mostrar. Há, ainda, a equacionar, o trabalho adicional, de dimensões notáveis, de classificação, ordenação e preparação das obras para o seu consumo público. Isto é, de articulação de estratégias que confirmem visibilidade a conteúdos que possam passar despercebidos na amálgama da oferta de um festival de cinema. Assim, é possível observar que, neste tipo de eventos cinematográficos, o trabalho de programação passa por dois estádios: uma primeira etapa, de cariz “editorial”, na qual, dentre os inúmeros filmes submetidos para consideração, é selecionada uma escassa percentagem e rejeitada a maioria; e uma segunda etapa, de “curadoria” propriamente dita, onde os programadores identificam os estilos cinematográficos e as práticas narrativas que pretendem destacar. Existe, desde logo, um *background* cultural (e ideológico) comum aos programadores, que informa o ato de programação e que sai, posteriormente, reforçado com a receção dos distintos segmentos do público. Porém, as avaliações estéticas que precedem a escolha dos filmes não são, por norma, atribuídas a quadros de interpretação partilhados e informados por competências sociais, culturais e ideológicas. Pelo contrário, estas escolhas são entendidas como refletindo o estado real do cinema independente — isto é, dos “bons” filmes disponíveis no mercado —, o que não será totalmente verdadeiro (Rastegar, 2016: 182–186).

Justaposta a esta questão, aparece a expressão “filme de festival”, utilizada com cada vez maior frequência. Segundo Julian Stringer, este termo pode revestir-se de dois sentidos: nuns casos, referir-se aos filmes selecionados e exibidos nos festivais, e, noutros, aos filmes produzidos pelos próprios festivais (Stringer, 2003: 143 *apud* Falicov, 2016: 212). Os festivais de categoria A, que contêm mercados de filmes e atividades pensadas para a indústria de cinema, são espaços onde vários profissionais interagem, com o intuito de promover o cinema nacional ou de investir noutras cinematografias. Estes “*stakeholders*” (Rhyne, 2009; Stringer, 2001) participam, desde a década de 1990, num complexo mosaico transnacional de financiamento de obras cinematográficas que são produzidas, em particular, no continente europeu, mas também na Ásia e no Sul Global. Atualmente, vários festivais de cinema apoiam diretamente a realização de filmes, através do financiamento à sua produção e pós-produção. Ao investirem nos filmes que consideram poder vir a cumprir com determinados critérios de relevância artística, os festivais contribuem para moldar a linguagem cinematográfica. De resto, estes filmes são não só apoiados *a priori* pelos certames financiadores como veem facilitada a sua circulação pelo “circuito” dos festivais (Falicov, 2016: 209–211). Logo, os eventos interferem “substantivamente no processo e nos conteúdos da criação e da produção culturais” (Ferreira, 2009: 321).

Os festivais, por serem importantes instituições de intermediação cultural, ao reunirem inúmeros agentes culturais — que são, também, *taste makers* (Bovone, 2001) —, e, finalmente, por contribuírem para erguer e consagrar determinadas carreiras e obras cinematográficas, detêm uma posição estratégica na estruturação do mundo do cinema, da própria cultura cinematográfica, da oferta e do gosto (que hierarquizam e classificam).

No ponto seguinte, chamar-se-á a atenção para um outro facto: o de a receção realizada pelos públicos dos festivais de cinema ser afetada, igualmente, pela posição que os certames ocupam no conjunto dos festivais mundiais.

3.2.3. O “circuito” de festivais como alternativa à indústria cinematográfica

Os festivais de cinema têm tido um papel central na organização da indústria global do cinema e do audiovisual. Logo desde a sua génese, em Veneza, os eventos

começaram a ganhar peso na economia cinematográfica: ali foram criadas as condições para o encontro entre profissionais da indústria cinematográfica e para a realização de negociações que permitissem favorecer o desenvolvimento da economia do setor. Rapidamente, o período do ano em que decorriam os principais festivais de cinema passou a determinar as estreias de algumas das produções, sendo frequente a expressão “ano cinematográfico” aparecer associada aos eventos. Os grandes festivais internacionais, conquistaram, assim, o poder de influenciar a indústria do setor, ao condicionarem os calendários de produção e de distribuição das obras (algo que se verifica ainda hoje). A própria criação de mercados dos filmes, apensos aos festivais, mais não foi do que a institucionalização de uma prática não oficial que há muito se verificava no terreno (Taillibert, 2009).

O estatuto que os festivais granjearam como elementos que influem na economia cinematográfica também pode ser avaliado a partir das competições que os mesmos organizam. A recompensa dos filmes vencedores é quase sempre (e sobretudo) simbólica: em função da notoriedade dos festivais em questão, a premiação dos filmes e a publicidade que a mesma gera pode ter um efeito importante na carreira das obras. Assim, o crivo institucional, isto é, o julgamento que é feito pela instituição festival, é reconhecido como legitimador do valor dos filmes (ibid.), e a importância dessa avaliação é tanto maior quanto mais prestigiado for o festival no “circuito” internacional.

Com o incremento do número de festivais e a respetiva diversificação, passou a fazer sentido que, do ponto de vista analítico, o foco transitasse dos festivais considerados individualmente — das estratégias e objetivos individuais — para um hipotético “circuito”. A utilização deste conceito passou a ser comum, entre críticos e profissionais de cinema, desde os anos 1950. Durante muito tempo, estes atores alimentaram a ideia de um circuito internacional de festivais, no qual os filmes circulavam livremente. Todavia, o facto é que nem todos os eventos operam nos mesmos moldes ou estão conectados da mesma forma; pelo contrário, o fenómeno é marcado por uma grande diversidade, disparidade e diferentes alinhamentos hierárquicos. Além do mais, a perspetiva sobre o que constituirá um “circuito” para um dado profissional é muito subjetiva, já que se trata de uma definição que depende muito da visão pessoal e dos interesses profissionais dos envolvidos — o que varia mediante a posição que aqueles ocupam no setor (Loist, 2016: 49–50).

A heterogeneidade dos festivais de cinema, e a dificuldade em se obter um mapeamento completo dos mesmos, contribuiu para as reticências do universo académico sobre a noção de “circuito”. Alguns autores, porém, procuraram dar conta das dimensões múltiplas que compunham o ecossistema dos festivais de cinema. Foi o caso de De Valck, que investiu numa análise aprofundada e sistémica dos certames cinematográficos contemporâneos. A autora considerou que a atualidade, marcada pelo paradigma pós-estruturalista, convidava a uma abordagem assente em conceitos como os de “circuito”, “rede” e “sistema”. A sua análise privilegiou o pensamento de Bruno Latour, que rejeitava cisões conceptuais entre atores humanos e não humanos, favorecendo o entendimento das relações estabelecidas entre as diversas entidades e elementos presentes nestes acontecimentos: público profissional, público não profissional, convidados, mas, também, catálogos, jornais e outros meios de comunicação social. A rede ou circuito dos festivais seria, assim, composta por um conjunto heterogéneo de relações, estabelecidas entre entidades distintas e com agendas muito diversas, pelo que se impunha a compreensão dos diferentes fluxos e das ligações aos lugares concretos, ou seja, a negociação entre as agendas culturais, o turismo e o marketing urbano (2007: 29–31).

Thomas Elsaesser (2005) também recorreu à conceptualização aludida, chamando a atenção para a existência de um certo grau de standardização no funcionamento dos festivais de cinema e nos padrões organizacionais que regulam o modo como os filmes acedem a esta rede. Sublinhou, contudo, não ser correto que o circuito dos festivais fosse entendido como uma alternativa antitética a Hollywood, já que Hollywood jamais teria deixado de ser um ator importante nesta rede (contribuindo, inclusivamente, para a adição de valor em diversos momentos). Adicionalmente, Elsaesser alertou para a complexidade das relações de interdependência do circuito, que marcam as alterações nas relações de poder entre os diferentes agentes culturais ali implicados.

Novamente Stringer (2001: 136–138), frisou que a “metáfora” do circuito dos festivais de cinema tendia a não problematizar o efeito das disparidades geográficas. Na sua perspetiva, o lugar que os festivais ocupam no circuito — a relação entre o centro dominante (os grandes festivais) e as periferias subordinadas (os pequenos festivais) — reproduz as relações de competitividade entre cidades. Com base nesse

pressuposto, é possível, aliás, realizar-se um mapeamento cronológico, que é indestrinçável da história política e económica das nações. Logo, apesar de haver um número cada vez maior de eventos cinematográficos espalhados pelo globo e de ser mais difícil identificar o circuito de festivais e determinar o seu “centro”, a verdade é que nem todos têm o mesmo impacto ou visibilidade — no fundo, nem todos têm o mesmo poder. Por exemplo, o evidente “eurocentrismo” deste fenómeno (Nornes *apud* Loist, 2016: 51) tem levado a que se ignorem outras dimensões do globo e feito com que, muitas vezes, se confunda (erradamente) a questão da produção nacional com a da distribuição (Stringer, 2005).

Ou seja, os festivais de cinema tendem a ser encarados como “uma rede de distribuição alternativa que abre as portas para uma distribuição ‘real’” da produção de cinema (Iordanova, 2009: 23), e que, dessa forma, procura compensar o deficiente sistema de distribuição de cinema europeu (De Valck, 2007). Elsaesser (2005) defendia que o circuito de festivais se transformara na força motriz da indústria cinematográfica do velho continente. No entanto, o estudo destes eventos tem demonstrado que, mais do que um circuito de festivais — e mais do que um circuito de distribuição alternativo —, existem vários “circuitos paralelos” (Loist, 2016; Iordanova, 2009). Rhyne (2009: 9–10) argumenta que o que se convencionou chamar de circuito de festivais de cinema é, no fundo, uma ideia promovida e alimentada pelos diferentes agentes que compõem a nova “indústria cultural”, isto é, pelas várias partes interessadas — os realizadores e outros profissionais do cinema, os estúdios, os meios de comunicação social, o poder local, as entidades supranacionais, os programadores, os agentes turísticos, os cinéfilos, entre outros —, às quais convém a proliferação e o sucesso de uma rede ou circuito de festivais. Na mesma linha, Wong refere que, para se compreender o poder dos certames cinematográficos, é fundamental atentar nos “atores humanos” que os constituem e nas redes que os mesmos tecem entre si, que contribuem para definir o “mercado dos filmes” (2011: 7–9).

A forma como os festivais evoluíram e se multiplicaram aumentou e complexificou a importância do seu papel, ao nível da economia mundial cinematográfica, no que toca aos universos da produção, da distribuição e da exibição (Taillibert, 2009). Ou seja, se é verdade que os festivais de cinema interagiram, desde sempre, com a indústria, a partir da década de 1980 verificou-se uma mudança fundamental: os festivais deixaram de ser

“plataformas passivas” e seus meros “facilitadores”, para passarem a ser intermediários com um papel mais definido (Rüling, 2011). Entretanto, tiveram lugar alguns desenvolvimentos — o aumento da produção de cinema decorrente da era digital, a propagação de festivais e a quebra das salas disponíveis para as estreias comerciais — que fizeram com que estes eventos passassem não só a batalhar por uma posição no “circuito” dos festivais mas, também, na atividade de exibição cinematográfica propriamente dita.

Na viragem para o século XXI, o significado dos festivais de cinema para a economia do cinema — a sua função no setor cinematográfico — complexificou-se em absoluto. Os festivais contemporâneos ou pós-tradicionais passaram a apostar na oferta de serviços diversificados e especializados, como a formação, os mercados, as *masterclasses*, os *workshops* e laboratórios para o desenvolvimento de projetos, a facilitação de coproduções, a distribuição de incentivos para a produção e para a distribuição de filmes, entre outros (Loist, 2016). Desta forma, a ideia de um pretenso circuito perdeu ainda mais força, já que o conjunto dos festivais de cinema contemporâneos tem-se revelado, cada vez mais, plural.

3.2.4. Os festivais de cinema enquanto instituição: trabalho e perspectiva organizacional

Num período de hipervalorização política da retórica em torno da cultura como fator de crescimento económico, as várias reflexões sobre as indústrias culturais e criativas que, entretanto, foram sendo elaboradas — e que compreendem um corpo considerável de estudos de mapeamento, diagnóstico e definição de estratégias de ação (Ferreira, 2010; Hesmondhalgh, 2007, 2008; O’Connor, 2011) — não se têm detido nas questões relacionadas com o trabalho cultural. Ou seja, os contornos, as características e as condições específicas em que se desenvolve o trabalho cultural e criativo são aspetos que têm estado arredados dos diferentes esforços de análise sobre esta matéria (Quintela, 2016) — salvo raras exceções, mais especificamente centradas em esferas culturais mais convencionais (e.g. Borges, 2007; Martinho, 2010).

Algo semelhante pode ser dito em relação aos *film festival studies*. A discussão sobre a dimensão organizacional dos festivais de cinema ainda não chegou a integrar

verdadeiramente a agenda de investigação científica, nacional e internacional, sobre os eventos cinematográficos. Em algumas reflexões mais recentes, é certo, assistiu-se ao despontar do interesse pela análise dos festivais através da lente dos estudos organizacionais (e.g., Cheung, 2009; Rhyne, 2009). Ainda assim, pelo facto de as pesquisas permanecerem demasiado subordinadas às análises monográficas e aos estudos de casos, as reflexões acabam por ser escassas, periféricas e omissas em relação às particularidades, aos contornos e às condições do trabalho que é desenvolvido em contexto de festival de cinema (Loist, 2011; Rüling e Pedersen, 2010).

Os festivais, independentemente do tipo e da dimensão, dependem de apoios institucionais e de mecenas, e são incapazes de garantir a sua sobrevivência a partir de receitas próprias. Como resultado da imprevisibilidade do futuro dos projetos e dos constrangimentos orçamentais, o trabalho em estruturas deste tipo, instáveis mas com graus de profissionalização e de repercussão internacional elevados, caracteriza-se por não corresponder a estatutos profissionais privilegiados, e, ao invés, por sobreviver devido à precariedade laboral: vínculos precários, trabalho sazonal, trabalho em *part-time*, *multitasking* ou pluriatividade laboral, pressão e desgaste profissional, baixas remunerações ou trabalho voluntário (Hesmondhalgh, 2007, 2008; Loist, 2011).

As pesquisas, relatos ou debates entretanto disponíveis sobre o assunto têm confluído na deteção de determinadas características que são comuns ao trabalho artístico, como por exemplo: a juventude da mão-de-obra e as suas elevadas qualificações formais ou académicas; o envolvimento em múltiplos projetos em simultâneo (em alguns casos, a pluriatividade); a abundância das situações de trabalho por conta própria e o *freelance*; as fracas perspetivas de evolução na carreira; a baixa remuneração e a valorização de outras formas de gratificação pessoal (as ideias de “liberdade”, de vocação, a gratificação simbólica, o prestígio e o desejo de construção de uma reputação sólida), etc. (Loist, 2011).

Czach (2016) argumentou que uma maneira útil de compreender o trabalho nos festivais de cinema — no caso concreto, de programação — seria através do conceito de “trabalho afetivo”, em que a aura de prazer, desejabilidade e de “emprego de sonho” serviria para invisibilizar outros aspetos, menos positivos, da precariedade. O trabalho nestes certames desafia a linearidade do tempo instituído de forma estandardizada, pontuado que é pela contingência e pelo tempo desregulado. A desmaterialização do

tempo de trabalho e a lógica do “trabalho afetivo”, para mais num contexto com fortes conotações com o lazer e o entretenimento, conduzem a uma desregulação que impede os trabalhadores de separar, com clareza, “tempo de lazer” e “tempo de trabalho” (Harbord, 2016: 69–72).

A insegurança e a incerteza são realidades instaladas nos projetos culturais deste tipo, começando, desde logo, pelo seu risco permanente de colapso. As receitas próprias são insuficientes para garantir o funcionamento das estruturas, e é comum os festivais — até mesmo os grandes festivais internacionais, de categoria A, como Cannes ou Berlim — batalharem, ano após ano, por financiamento público e patrocínios privados. Os postos de trabalho são, por norma, mal remunerados, independentemente do grau de responsabilidade envolvido ou das competências exigidas: os diretores e programadores destes eventos, importantes mediadores culturais, não são exceção.

Apesar de, no período em que ocorrem, as necessidades de recursos humanos dos festivais de cinema aumentarem exponencialmente, a moldura humana, vastíssima, que alimenta estas pesadas estruturas, é composta por um mínimo de trabalhadores remunerados, apoiados por estagiários e toda a sorte de voluntários (Loist, 2011; Taillibert, 2009: 239–252).

A fragilidade da estrutura organizacional e a precariedade do trabalho nos festivais é uma das características mais persistentes deste género de manifestações culturais. E é — apesar da inquestionável importância destas estruturas na reorganização da economia cinematográfica contemporânea, do papel por si desempenhado na competitividade intercidades, entre outros aspetos, alguns dos quais já mencionados. Todavia, e apesar deste tipo reflexões terem começado a ganhar mais visibilidade em anos mais recentes, esta permanece uma das dimensões menos exploradas nas pesquisas disponíveis sobre o fenómeno.

3.1.1. Políticas do espaço: os festivais de cinema como fator de desenvolvimento local

Os festivais são instâncias de reprodução do poder e da ordem vigentes, mas também espaços de inovação e de reconfiguração social, política e cultural.

Uma das características mais interessantes dos eventos culturais, do ponto de vista sociológico, tem que ver com o modo como estes articulam as escalas global e local, afetando-as reciprocamente. Os eventos têm a capacidade de interferir na economia e cultura locais, ao mesmo tempo que dialogam com a realidade internacional, num período em que o translocal (Fortuna, 2001b) se faz sentir.

Desde o final do século anterior, as políticas de desenvolvimento das cidades têm assentado na ideia do poder regenerador da cultura e na crença no seu potencial económico e social, num contexto de elevada competitividade interurbana. A retórica do valor estratégico da cultura tem contribuído para o investimento em projetos e eventos de cariz cultural, como é o caso dos festivais. Esse investimento visa promover e reforçar o “capital cultural dos lugares” (Richards, 2000; Zukin, 1995), isto é, os recursos e atributos culturais dos lugares que lhes conferem unicidade, transformando-os em polos de atração para investidores, turistas e populações locais (Ferreira, 2006: 72–80).

As análises de avaliação de impacto que têm vindo a ser realizadas no âmbito da sociologia e das ciências económicas revelam como aqueles têm sido muito distintos, consoante os casos, tanto no que diz respeito ao crescimento da economia local e desenvolvimento do turismo, como no que concerne ao aspeto simbólico, de publicitação da imagem das cidades, promoção dos lugares e reforço das identidades locais. Ou seja, os efeitos dos eventos culturais nos locais que os acolhem, podem, a médio e longo prazo, ser muito divergentes (Ferreira, 2006; Santos e Costa, 1999).

Alguns desses efeitos são apenas transitórios, à semelhança da condição excecional dos eventos, ao passo que outros — como os eventos cíclicos e com uma localização fixa, como sucede com alguns festivais — podem ter um efeito duradouro na organização da vida local, na identidade dos lugares e das próprias comunidades (Ferreira, 2006). Tal é muito evidente no caso de festivais de cinema como Cannes (Ethis, 2001a) ou Sundance (Langer, 2000), mas também de festivais culturais de outro tipo, como o festival de Avignon, dedicado às artes de palco (Fabiani e Ethis, 2003). Os festivais têm a vantagem de se poderem adequar a localidades que se caracterizam por terem poucas atrações, ao mesmo tempo que raramente exigem investimentos demasiado avultados ou a criação de infraestruturas de raiz (Smith e Forest, 2006: 137–138), ao contrário, por exemplo, das Exposições Mundiais ou das Capitais da Cultura.

Uma constatação comum entre as reflexões sobre as políticas de regeneração urbana é a de que o pendor economicista subjacente a muitas destas estratégias terá contribuído para a “privatização, mercantilização e turistificação” do espaço público urbano (Ferreira, 2006: 74; vd. também Bianchini e Parkinson, 1993; Ferreira, 2004, 2010; Fortuna, 2001a, 2001b, 2002; Sorkin, 1992). No plano cultural, aliás, a tendência para a reconfiguração dos lazeres urbanos tem precipitado as cidades para projetos de *ludificação* do espaço (Baptista, 2000). Para este fenómeno, terá contribuído a evolução das estratégias de marketing e de promoção da imagem das cidades, centradas em políticas de regeneração urbana ancoradas na cultura, que começaram a ser desenvolvidas no início do século passado (Ferreira, 2006, 2010).

À semelhança do que sucedeu com a associação entre a publicitação das cidades e a respetiva imagem/identidade, também a combinação entre a temática dos festivais e a do turismo não é novidade, datando do início do século XX. Há uma coincidência entre a propagação dos festivais e o crescimento do turismo de massas, sendo que uma parte significativa dos festivais artísticos nasceram com o propósito de promover a afluência turística em diversas cidades. O reconhecimento do potencial dos eventos para atraírem turistas foi progressivo, culminando no novo nicho turístico conhecido por “turismo de eventos”. A relação entre as duas esferas, contudo, nem sempre foi pacífica, e comportou conflitos e tensões, nomeadamente no que toca à manutenção da autenticidade do local (Smith e Forest, 2006). A ligação entre os festivais de cinema e o turismo é antiga e confunde-se com a própria história dos festivais. A perceção da possibilidade de ganhos estratégicos com a promoção de festivais está patente, por exemplo, na relação entre alguns dos principais festivais de cinema e as respetivas cidades de acolhimento, localizados em zonas balneares ou noutros destinos turísticos

A conexão entre os festivais de cinema, o país e a comunidade local de acolhimento encerra, também, questões políticas. O papel político dos festivais de cinema é uma realidade que os acompanha desde o início, quando os certames tinham uma forte componente nacionalista (De Valck, 2007; Taillibert, 2009; Wong, 2011). Hoje em dia, a função política de que se revestem os festivais de cinema prende-se, principalmente, com o prestígio que a mediatização internacional dos eventos, da sua dimensão festiva e mundana, confere ao país ou à cidade que os acolhe (Taillibert, 2009: 18).

Na maioria dos festivais de cinema, as entidades políticas locais — quase sempre, também, (co)financiadoras dos festivais — estão presentes nas cerimónias principais e participam dos rituais públicos, legitimando os certames e ratificando, publicamente, a sua ligação à cidade (Ethis, 2001a; Stringer, 2001; Wong, 2011). Esta participação é desejada pelas entidades organizadoras não só pela importância de que se reveste o reconhecimento institucional, mas ainda porque sabem que apenas a implicação ativa das entidades oficiais pode garantir a manutenção e a vitalidade destas manifestações (Taillibert, 2009: 19).

Os festivais de cinema podem ser, ainda, analisados como instrumentos de disputa ideológica e simbólica, lugares de reprodução e de combate de forças hegemónicas, onde se negoceia o poder económico e a competição intercidades.

Em suma, o ensaio de compreensão dos festivais de cinema remete-nos para níveis macro, meso e micro de análise, que compõem um fenómeno com características de “fenómeno social total” (Mauss, 1985). A teia de microfenómenos e de relações que se interpelam continuamente convocam elementos políticos, económicos, sociais e tecnológicos. Assim, assumir a diversidade existente no interior do fenómeno é o primeiro passo para o conhecer. A criação de critérios de distinção intra e interfestivais permite-nos aproximá-los de determinadas subcategorias e afastá-los de outras. Para conhecer os *públicos dos festivais*, é fundamental ter presentes as diferentes escalas de análise, os seus objetivos, características, capitais, tensões e forças em jogo, juntamente com o contexto socio- histórico, temporal e territorial, já que, todos eles, são determinantes para a constituição das múltiplas experiências de receção.

CAPÍTULO 4: PÚBLICOS E RECEÇÃO

4.1. Públicos e receção: sobre como pensar os públicos dos festivais de cinema

Do ponto de vista conceptual, a ideia de “público” é de difícil circunscrição. A necessidade de situar e delimitar o público tem, aliás, complexificado a tarefa de pesquisa no âmbito da Sociologia da Cultura. De resto, os questionamentos sobre os públicos da cultura acompanham as dubiedades específicas do próprio conceito de cultura.

O principal desafio reside no esclarecimento da noção de público, definindo-o na relação com a realidade social de referência: se, por um lado, é fundamental compreender o que é “objeto” de público — “apenas há público de alguma coisa e esse *de* representa uma primeira dificuldade” —, existe, ainda, a tribulação acrescida de “prever” e de “definir” o conjunto heterogéneo de indivíduos que forma o público. Na época atual, é comum considerar-se que o traço dominante do “público” é a sua diversidade, pelo que se convencionou falar em “públicos”, no plural. A esta crença interpôs-se a constatação de que certos públicos — como os da música contemporânea ou do teatro de *mise-en-scène* — seriam mais uniformes e, como tal, mais facilmente caracterizáveis (Esquenazi, 2006: 5). Mas a (hipotética) homogeneidade de certas fatias dos públicos deve ser sempre avaliada criticamente, já que, mesmo no caso de “públicos restritos”, mantém-se a lógica de “tensão entre homogeneidade e diferenciação”, sendo, por isso mesmo, imperioso pensar as respetivas “clivagens internas” e a sua não estabilização numa massa indiferenciada (AAVV, 2004: 8).

Do conjunto das práticas de consumo cultural, o cinema é uma das mais populares. O que não equivale a dizer que é uma prática exclusiva das fações mais populares do público, mas sim a que é mais transversalmente consumida pelas várias classes sociais. E. Ethis (2005: 19), na linha das propostas tanto de R. Hoggart, como de C. Grignon e J.-C. Passeron, afiançou ser coerente pensar o cinema como uma forma artística menos suscetível às normas sociais e regras de conduta do que, por exemplo, a ópera ou o teatro. O anonimato consentido pelo ato de consumo de cinema — em especial, quando exercido na esfera privada — permitiria o “esquecimento das normas”, e, por conseguinte, o oblívio da dominação, promovendo o consumo descomplexado. Porém, e à luz do que defendeu Sorlin (2004), a generalização grosseira não é compatível com a realidade da

distribuição social dos públicos (que varia consoante as múltiplas características que situam a prática).

As principais propostas sociológicas a ocupar-se da análise dos públicos e dos respetivos processos de receção podem ordenar-se de acordo com determinados eixos, domínios ou correntes, a partir das problemáticas que os autores optaram por privilegiar (vd. Esquenazi, 2006). Em seguida delinearemos, de forma sintética, as orientações analíticas mais relevantes que a sociologia adotou no domínio do estudo dos públicos, para, ato contínuo, situarmos a nossa pesquisa nesse conjunto diversificado de propostas, e, sempre que oportuno, fazermos destaque dos contributos da sociologia em Portugal.

Uma dessas correntes seria a que compreende as análises que encaram os públicos como sendo determinados pela obra, podendo remeter para uma das seguintes dimensões: o público que é “ativado” pelo/a autor/a da obra, pela obra em si ou pelas subdivisões em géneros; estas dimensões valorizariam a autoria, o texto — como defendido por H. R. Jauss (1978), W. Iser (1995) ou U. Eco (2008) —, ou a importância dos estereótipos e das convenções. Segundo tais abordagens, a obra agiria sobre o espectador, moldando-o de acordo com as suas próprias exigências, supondo-o determinado por um objeto cultural que influiria diretamente no espírito dos públicos (Esquenazi, 2006: 5–20).

Outra abordagem é a que analisa os públicos circunscritos pelos inquéritos estatísticos, ferramenta que tem uma longa tradição na sociologia dos públicos e da cultura. A medição e avaliação dos públicos efetivos, potenciais e dos não-públicos, apesar de crucial para preencher lacunas em termos de informação, raramente é suficiente, na medida em que suscita novas interrogações, difíceis de resolver pela via quantitativa. O papel dos inquéritos estatísticos tem sido particularmente ilustrativo no caso francês, país onde é comum a aplicação de inquéritos regulares de avaliação das práticas culturais da população, algo que tem vindo a proporcionar um importante acervo de informação sociológica e sistemática sobre a respetiva vivência cultural (Esquenazi, 2006: 21–27; Rodrigues e Leão, 2012). Foi, aliás, na pegada desta tradição estatística que nasceram obras de referência como a “A Distinção” de Pierre Bourdieu (1979a), “A Cultura dos Indivíduos” de Bernard Lahire (2006) ou os trabalhos de Olivier Donnat (1994, 1998) e de Jean-Michel Guy (2000).

Públicos, economia e indústria perfazem uma outra ótica de análise: a dos públicos suscitados “pelas estratégias comerciais”, isto é, as teorizações para as quais os bens ou manifestações culturais não passariam de produtos para consumo. Esta visão economicista centra-se, sobretudo, nos objetos culturais “de massas”, destinados a uma ampla difusão, e associa a cultura ao lazer e à distração. São análises que valorizam as lógicas comerciais dos produtores dos objetos culturais, e que veem nos públicos meros consumidores e recetores passivos, facilmente manipuláveis por indústrias culturais. Incluem-se aqui as teorias sobre a cultura de distração e de evasão das classes populares, a crítica das indústrias culturais desenvolvida por Adorno e Horkheimer (1997), prolongada por Benjamin (1992) e questionada por Morin (1977), entre outros contributos, alguns dos quais referidos nos capítulos precedentes.

As teses que sustentam que o público é gerado pela “estratificação social” constituem um outro ramo a assinalar. É o caso da “teoria da legitimidade cultural”, inspirada em Bourdieu — e à qual retornaremos —, que defendia que a relação entre uma obra e o seu público seria determinada *a priori*, com base na hierarquia das classes sociais. Para poder ser apreciada na sua plenitude, aquela remeteria para um conjunto de competências e disposições (para um juízo de gosto) apenas acessível a determinadas classes sociais: a obra encontra o seu público, na sequência de uma homologia entre os campos de produção e receção (Bourdieu, 1979a, 1990, 1996). É aqui que se inserem, também, os *Cultural Studies*, dirigidos por Stuart Hall ou Raymond Williams, e que contaram com os contributos de autores de referência como Richard Hoggart ou E. P. Thompson. Entre outras discussões e problemáticas, os *Cultural Studies* procuravam explorar a hipótese de homologia bourdiana a partir de uma perspetiva muito marcada pela noção de “ideologia dominante” que fora adiantada por Althusser. Sugerem que a análise da cultura de uma sociedade “permite a reconstituição dos padrões de comportamento, estilos de vida, constelações de pensamentos e horizontes de expectativas” que os indivíduos consumidores de cultura partilham (Rodrigues e Leão, 2012: 121). Segundo este ponto de vista, os públicos — com uma identidade moldada pela posição que ocupam na estrutura social e material, mas também pelo género, pela etnia ou pelo posicionamento político, entre outras características possíveis — já não seriam uma massa mais ou menos passiva de indivíduos, mas antes intervenientes ativos no processo de receção (Esquenazi, 2006: 43–60).

Há ainda a assinalar as análises dos públicos ou os estudos de receção que contribuíram para definir os públicos como independentes dos produtos culturais que consomem. Ou seja, que partem das divisões socioculturais preexistentes nos públicos (com base no género, na nacionalidade, etc.) ou que emergem numa dada sociedade (a partir de uma determinada categoria social ou subcultura, por exemplo) para estudar a relação com certos bens ou manifestações culturais (Esquenazi, 2006: 61–74). É aqui que podemos incluir, *verbi gratia*, a análise fenomenológica ou semio-pragmática de Roger Odin (2000), que examinaremos adiante, ou os sociogramas — os retratos-tipo — dos públicos desenvolvidos por Emmanuel Ethis e outros investigadores (2001a, 2008), a propósito do festival de Cannes e do festival de Avignon.

Num outro âmbito encontramos as conceções que já não se centram nos efeitos gerados pelos produtos culturais ou pelos constrangimentos da estrutura social. Segundo esta outra tradição, os públicos apenas poderiam ser conhecidos a partir do estudo intensivo das suas ações e atitudes. É nesta corrente que se enquadra a noção de “comunidades imaginadas”, isto é, de comunidades que são *criadas* pelos públicos durante o momento da receção: “quando um produto é colocado no mercado da cultura, o seu público nunca está angariado” (Esquenazi, 2006: 76). A ideia de comunidades de público ou de gosto é relativamente comum nos estudos que se ocupam dos públicos de eventos culturais, em que “o” público não é tangível ou fácil de circunscrever, antes *acontece* durante dos eventos (vd Ethis et al., 2008; Iordanova, 2010).

Ressaltamos, do mesmo modo, a perspectiva de Pierre Sorlin, que se adequa a este eixo. Para Sorlin, a “ideia de público” é uma “espécie de miragem”, uma “expressão vazia” a partir da qual os cientistas sociais forjam “representações extremamente variáveis”. Não só o conceito remete para uma associação de indivíduos que “não [nos] é dada previamente” como o objeto em torno do qual se constitui o público não é um elemento definidor, já que vários fatores, exteriores ao objeto artístico, podem intervir na constituição de um aglomerado de públicos (Sorlin, 1992b: 93–96). O autor refere-se especificamente aos públicos de cinema como se tratando de um “objeto a construir”. Admitindo que qualquer espectador de uma obra fílmica é público de cinema, existem vários elementos que “separam radicalmente” os públicos, associados às condições concretas em que se realiza o consumo: o local ou contexto de visionamento, o horário, o preço, a obra visionada ou o programa em que essa obra está incluída, são apenas

alguns exemplos. A sociologia teria centrado a sua análise, durante muito tempo, na “mensagem” veiculada pelos filmes — no “texto” da obra, como já referimos —, sem estimar, com o devido rigor, os modos de circulação e de consumo dos bens. Mas estas esferas interpenetram-se e, como tal, exigem uma análise integrada, circular e em vai e vem (Sorlin, 2004).

A conceção sociológica de “mediação” é mais um contributo importante para este eixo, tendo sido desenvolvido, em primeiro lugar, por Bruno Latour — autor cuja obra, como se referiu no capítulo anterior, inspirou a pesquisa de Marijke De Valck (2007) sobre o circuito de festivais de cinema — e prolongada por Antoine Hennion. Influenciado pela teoria dos mundos artísticos de Howard S. Becker (2008), este sociólogo interessou-se particularmente pelo campo da mediação musical. Por reconhecer que “entre a obra e o público se interpõe uma multidão de *mediadores*, que podem ser actores sociais legítimos, saberes, actividades, objectos, etc.”, propôs que não se separassem “os objetos dos seus sujeitos” (Esquenazi, 2006: 83). Hennion qualificou a ideia de público de “estranha” e diferente da de “audiência” — mais abstrata —, por não se resumir à mera “adição de números de frequência”. Uma obra é-o porque é obra “para os outros”, e, por isso mesmo, o público não deveria ser visto, simplifadamente, como um “repositório” da criação. Pelo contrário, seria a “ficção fundadora que sempre esteve no coração do processo criativo” — situando-se, de forma imbricada, no próprio ato de criação (Hennion, 2005: 64).

Para finalizar — e, de novo, perseguindo uma lógica de intensividade —, é possível assinalar as abordagens inspiradas numa tradição etnográfica da sociologia, firmadas em análises compreensivas e interacionistas dos públicos. Tais análises procuram compreender os efeitos dos bens culturais nas vidas dos sujeitos, ou seja, o modo como as reações suscitadas por uma obra são produtoras de sentido, conduzindo à (re)organização simbólica da existência. Segundo esta perspetiva, a receção de produtos ou manifestações culturais depende de um espaço que se organiza de acordo com redes de opinião e de representação, que são o que atribui sentido às reações dos públicos. Aqui inserem-se, por exemplo, os estudos de receção de filmes como os que desenvolveu Janet Steiger (1992), que analisa o sentido da relação entre os produtos culturais e as comunidades sociais. Ou, ainda, as abordagens bafejadas pelo conceito de “campo” bourdiano, como os “quadros” de participação de Erving Goffman, que — olhando ao

contexto —, procuram encontrar as conexões e princípios de organização que dão origem a uma determinada situação e interferem na receção das obras (Esquenazi, 2006: 99).

A apresentação dos principais paradigmas vigentes no estudo dos públicos da cultura, longe de cumprir um preceito expositivo, visou, pelo contrário, realçar as possíveis conexões com o nosso objeto de estudo — o que é verdadeiro para qualquer um dos eixos mencionados. Perante um leque tão abrangente de tradições sociológicas (e de oportunidades analíticas), a aproximação ao que nos propusemos estudar assentou no princípio de que as pesquisas sobre os públicos beneficiam de abordagens teórico-metodológicas complementares: o estudo dos públicos de manifestações culturais circunscritas no espaço e no tempo é particularmente propenso à complementaridade, *devido*, justamente, a condicionantes como a sua circunscrição e efemeridade.

As transformações sociais, profundas e velozes, ocorridas nas últimas décadas, traduziram-se numa complexificação da tarefa dos investigadores, da sua capacidade para pôr em prática ferramentas teórico-metodológicas e técnicas que se adaptassem a uma nova realidade, globalizada, desmaterializada e crescentemente híbrida (Santos, 2010).

Uma vez que o conceito de “público” é, como vimos, extremamente complexo, as abordagens mobilizadas são muito dependentes do que é “objeto de público”. É, pois, vantajoso que o seu estudo procure congrega, de forma sistemática e estruturada, contributos teórico-metodológicos de áreas disciplinares distintas — porém, complementares —, como a estética, a semiótica, a psicologia, a economia, a antropologia ou mesmo os estudos do território, retendo as vantagens de cada um, atualizando-os, e procurando minorar os limites que lhe são reconhecidos, num esforço de afinação e de complexificação dos instrumentos de compreensão dos públicos⁵⁶ —, apostando numa “miscenização disciplinar” (Santos, 2004: 9) ou numa “heterodoxia controlada” (Lopes, 2000b: 76).

Algumas das tendências gerais mais importantes no que toca à produção sociológica sobre os públicos da cultura vão, por isso mesmo, no sentido de procurar

⁵⁶ O investimento numa abertura disciplinar no estudo dos públicos da cultura, não sendo original, carece de sistematização, por forma a evitar que os traços que se atribuem aos públicos variem em função das orientações ou dos centros de interesse dos pesquisadores (Esquenazi, 2006).

complementar inquéritos extensivos com entrevistas aprofundadas e outras metodologias intensivas, com vista a reunir perspetivas diversas que captem mais eficazmente as combinatórias em ação, numa realidade contemporânea onde coexistem — e, por vezes, se enfrentam — diferentes instâncias de socialização. Na sequência das múltiplas transfigurações, sociais e culturais, vividas na sociedade portuguesa, foram vários os investigadores que se interessaram pela questão dos públicos e das práticas culturais, reconhecendo a premência de se esquadriñar a dimensão *social e relacional* nas abordagens a realizar, mantendo, porém, a indispensabilidade de se continuar a assegurar o trabalho de caracterização social dos perfis de públicos, em articulação com outras esferas interdependentes (AAVV, 2004; Santos e Pais, 2010).

A natureza multivocal dos festivais de cinema foi olhada como um ponderável obrigatório na análise dos respetivos públicos, à semelhança do que fizéramos em pesquisa anterior (Leão, 2006). Os eventos tendem a ser plurais e a perseguir diferentes tipos de públicos, em função dos conteúdos que escolhem promover, das “imagens” e “mensagens” que difundem. O modo como os eventos projetam imagens, lugares, instituições, identidades, valores e ideologias, informa — e enforma — os seus destinatários (Ferreira, 2006)

Outro aspeto relevante foi o papel do *lugar*: o contexto ou o território que modela a cultura. Em especial as cidades — palcos centrais do exercício cultural — porquanto repositórios de práticas e de políticas locais de investimento em atividades, em equipamentos, e na regeneração do património cultural e artístico (Fortuna e Silva, 2001; Fortuna, 2001, 2001b, 2010); ora, o território — e a prática cultural local, inevitavelmente — é sempre, em certa medida, formatado pelo investimento realizado pelos poderes municipais (Fabiani e Ethis, 2003; Ramos, 2010), devendo, por isso, ser objeto de reflexão.

Segundo José Madureira Pinto, uma vez que a dinâmica de captação e de fidelização de públicos está inextricavelmente ligada à capacidade dos “lugares” — neste caso, pensados na qualidade de espaços físicos ou instituições — para “estimularem a componente interaccional” da receção, seria imprescindível conhecer a realidade socioinstitucional dos contextos de receção estética, através de abordagens que privilegassem a socioetnografia. O autor defendeu a importância de se percecionarem os mecanismos que, a montante do momento da receção, concorrem para criar as disposições estéticas (para as gerar, difundir, recalcar, reproduzir, transformar), sem

descurar a análise detalhada dos contextos de receção. A análise da componente institucional dos contextos e dos modos de receção cultural, possibilitaria, então, detetar os pontos de intersecção entre as esferas produtiva e recetiva (Pinto, 2004: 21–25).

De novo, o contexto — embora, neste caso, o contexto imediato de ação — é destacado por João Teixeira Lopes (2004), com relação à esfera estrita da receção das obras culturais. O autor mencionou a importância de se considerar o modo como as diferentes disposições operacionalizadas pelos públicos se adaptam às situações, já que o mesmo agente recetor pode ativar diferentes disposições (“ora tendencialmente ascéticas e contemplativas, ora marcadamente efusivas e conviviais”), consoante o cenário de interação em que se move. A alternância sugerida relacionava-se não só com o repertório cultural em cena, mas também com as características intrínsecas à materialidade do próprio espaço (Lopes, 2004: 44).

Outro ângulo que nos interpelou foi o da multiplicidade de atividades que podem estar contidas numa dada prática cultural: as obras, os suportes ou canais de reprodução/difusão possíveis. Paula Abreu (2000, 2004) alertou para o facto de as diferentes modalidades de relação com uma prática particular possibilitarem formas de apropriação diferenciadas — e exemplifica com o caso da música, onde é possível “ouvir rádio, discos, assistir a concertos, tocar instrumentos, cantar” —, o que permite que se vá construindo *individualmente* uma relação específica com a prática musical, que pode ser fundamentalmente contemplativa e/ou expressiva/criativa (Abreu, 2004: 85)⁵⁷. De resto, a possibilidade de se realçar o “carácter performativo” das atividades culturais, contextualizando a forma como a cultura se fortalece em processos de interação social e de “produção identitária”, permite ter uma noção do seu papel nas próprias trajetórias sociais de indivíduos e de grupos (Abreu, 2004: 89).

Por ser, simultaneamente, uma realidade analítica e empírica, podemos falar numa “dupla hermenêutica” específica dos públicos, que sugere cautela a quem os analisa e aos seus mecanismos de receção.

Num contributo teórico-metodológico essencial para a presente pesquisa, António Firmino da Costa (2004) admitiu que a amplitude de possibilidades imersas na

⁵⁷ A propósito da hierarquização do campo cultural e da definição de diferentes formas de relação com as práticas culturais — criativas, expressivas, de participação, de receção, entre outras —, *vide* também, por exemplo, os contributos de Lopes (2000a), Pais (1994) e Pinto (1994b).

ideia de público(s) poderia ser captada mais finamente através do conceito de “modos de relação com a cultura”. A compreensão dos públicos enquanto *processo social* implicaria o rompimento com um conjunto de implícitos habituais: o implícito da “desejabilidade dos públicos”, o implícito de que a “competências” equivaleriam “apetências”⁵⁸ e, por fim, o implícito — com implicações metodológicas no que concerne aos “níveis de análise” —, da exclusividade da deteção de regularidades sociais nos públicos para a cultura, e da importância de se progredir do coletivo para o individual (já que são os *indivíduos* que agem, aprendem, manifestam opiniões e preferências). Ao assumir a opção metodológica de abandonar tais implícitos, o pesquisador deveria preparar-se para lidar com situações menos claras e causadoras de perplexidades, como seriam — na linha dos contributos de Bernard Lahire ou Gilberto Velho — as “oscilações e mutações de comportamento”, as “aparentes inconsistências de preferência e práticas”, os “percursos divergentes” ou os “casos minoritários”. No fundo, as dissonâncias e peculiaridades que, em princípio, escapam às abordagens de cariz estritamente extensivo.

A análise dos públicos deveria respeitar o seu entendimento como “um tipo específico de relação social”, que expressa a relação das pessoas com as instituições em contexto de globalização e de inovação acelerada. Acolher esta proposta implicaria reconhecer a possibilidade de influência nos dois sentidos, ou seja, o poder recíproco entre os públicos e as instituições e os seus agentes especializados”. A análise dos “modos de relação dos públicos” com a cultura pressuporia a compreensão da forma como os indivíduos se relacionam com as esferas institucionalizadas da arte e da cultura, e, adicionalmente, as suas relações com — uma vez mais — o contexto imediato de ação, mas também com as dimensões emocionais, corporais e sensoriais envolvidas no processo⁵⁹ (Costa, 2004: 130).

⁵⁸ De acordo com A. F. Costa não é forçoso que a aquisição de competências suscite apetências específicas ou vice-versa: perante o imenso leque de possibilidades atual, não só “não se pode ser universalmente competente” como não tem de existir, necessariamente, “apetência para tudo”. Logo, e para evitar reducionismos bourdianos, conviria admitir, à partida, 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” (Costa, 2004: 129).

⁵⁹ Para que o processo de ação pudesse ser apreendido na sua riqueza e variedade dimensional, Costa elaborou o conceito de “quadros de interação”, que engloba contributos da sociologia, antropologia, psicologia social ou geografia, ao qual regressaremos no capítulo seguinte.

Resumindo, é importante que uma visão contemporânea sobre os públicos de manifestações culturais efémeras, mas mutáveis, como os festivais de cinema, deva ser maleável o suficiente para procurar apreender múltiplos patamares de produção de sentido, ainda que, para alguns deles, de forma acessória e complementar à pesquisa.

4.2. Dinâmicas na relação entre produção, mediação e consumo cultural: esboço de um percurso analítico

Nos capítulos anteriores, exploraram-se as diferentes dimensões de análise que se cruzam na observação dos festivais de cinema e que devem informar o estudo dos respetivos públicos. O entendimento multiescalar do fenómeno, convidou a um olhar plural e à flexibilização teórico-metodológica, o que, na prática, significou um esforço de operacionalização das visões sociológicas que consideram que as estruturas sociais e o agir individual são ambos atuantes na constituição de qualquer fenómeno cultural. No fundo, de perspetivas que articulam as lógicas discordantes que inscreveram a falta de consenso no seio da Sociologia da Cultura — estrutura vs. indivíduo — e que estiveram na base da atribuição de primazia a um ou a outro no circuito de ação do fenómeno cultural⁶⁰. À presente pesquisa importaram, justamente, os contributos que aliam as duas visões do mundo.

O universo dos festivais de cinema é labiríntico, mas a sua função primordial será sempre a exibição de filmes. Interessou-nos, pois, compreender o que distingue este formato de outras formas de exibição e consumo de cinema, e de que modo os filmes ali exibidos são consumidos e apreciados pelos diferentes tipos de públicos. A análise dos públicos e dos seus modos de relação com os festivais de cinema, a arte cinematográfica e a dimensão mais ampla das práticas culturais e de lazer, implicou a agilização de um quadro analítico suficientemente elástico, que permitisse incorporar elementos contextuais, estruturais e histórico-temporais, articulando-os com a crença

⁶⁰ De um lado, o paradigma holístico, que defende o domínio das estruturas sobre o agir individual (as teorias marxistas, as teorias sistémicas e o estruturalismo), e, do outro, o paradigma atomístico e subjetivista, que vê a sociedade como o produto do agir dos indivíduos (cujos principais protagonistas foram Max Weber e os defensores da fenomenologia social, da etnometodologia e do interacionismo simbólico) (Crespi, 1997).

num sujeito consumidor ativo e na valorização da dinâmica introduzida pelo espaço social relacional (ver Figura 1, Anexo 1).

Principiamos por invocar o corpo de trabalho desenvolvido por Pierre Bourdieu, central para a análise do movimento orbicular entre a estrutura da oferta e a estrutura da procura. Foi, em particular, a sua “filosofia da ação disposicional”, com base na qual procurou compreender as condutas individuais, que interessou a esta pesquisa. A partir da relação entre “estruturas objetivadas” e “estruturas incorporadas”, o sociólogo delineou uma “teoria geral da prática”, em que valoriza o aspeto ativo da leitura da realidade social. Nela Bourdieu reconhece as potencialidades inscritas no corpo dos agentes — a sua capacidade de construção, classificação e perceção do mundo —, que analisa em concomitância com as estruturas das situações em que agem (Bourdieu, 1997: ix), para defender que os agentes produzem e reproduzem, criativamente, as condições efetivas que estão na base da sua existência. A filosofia da ação bourdiana apoia-se, portanto, numa interconexão dialética entre dois conceitos que nos importaram bastante: as noções de “*habitus*” e de “campo”.

O *habitus* é descrito pelo autor como um sistema de aquisição de conhecimentos que ao mesmo tempo classifica, ordena e orienta a ação. Os festivais de cinema, enquanto instâncias de legitimação, podem ser vistos como enquadrando a dimensão estruturada e objetiva, já que os autores dependem da mediação realizada pelos festivais para obterem exposição, reconhecimento e prestígio. Por outro lado, ao promoverem um determinado “gosto”, os certames podem ser encarados como fazendo parte das estruturas incorporadas, que sustentam a crença no valor “autónomo” da arte cinematográfica (Bourdieu, 1996). Os festivais funcionam, pois, como um sistema de consagração semi-institucional, que contribui para a reprodução de determinadas disposições estéticas e para a promoção de uma certa linguagem cinematográfica junto dos autores que pretendem integrar o “circuito”. Ao mesmo tempo, os públicos são incentivados a apreciar o cinema como forma de arte e a cultivar as suas preferências para lá dos códigos e fórmulas do cinema comercial.

Ora, os festivais, quando se regem primordialmente por uma lógica “autónoma”, afastando-se do polo “heterónomo” ou comercial, alimentam a cinefilia e contribuem para produzir públicos com as competências necessárias ao consumo de um determinado

tipo de bens fílmicos, fornecendo-lhes os quadros de interpretação imprescindíveis para a compreensão de obras periféricas, obscuras e pouco familiares⁶¹.

Uma outra conceção bourdiana central para a presente pesquisa foi, como se disse, a de “campo” (Bourdieu, 1989: 133–136). Interessou-nos especificamente a análise dos festivais de cinema de acordo com o conceito de “campo cultural” e das divisórias pensadas por Bourdieu, em particular o subcampo da “produção restrita” ou de pequena escala — bastante autónomo, vocacionado para nichos, assente no reconhecimento entre pares e em normas estéticas, caso do “cinema de autor” — e o subcampo da “produção de grande escala” — orientado para as massas e para a rentabilidade económica, como a maioria da produção de Hollywood. Os princípios de hierarquização destes subcampos seriam distintos, estabelecidos ora segundo uma classificação interna, com normas e sanções próprias (como o prestígio e o reconhecimento entre pares, no caso do polo autónomo e do subcampo da produção restrita), ora de acordo com uma classificação externa, assente em critérios importados de outros campos, como o económico (o sucesso comercial ou a popularidade junto dos públicos, no caso do polo heterónimo e do subcampo da produção de grande escala) (Bourdieu, 1996: 247–255).

E onde se situam os festivais de cinema nesta tensão? Como tivemos oportunidade de mencionar, a proliferação de festivais de cinema no pós-guerra deu-se também em resposta ao imperialismo americano e à vontade de olhar para o cinema como arte e não apenas como mercadoria. No entanto, se o princípio da “arte pela arte”, de atenção à estética das obras, esteve, efetivamente, na origem do aparecimento dos primeiros festivais de categoria A, o facto de ter existido um elemento de cariz nacionalista a fomentar o seu aparecimento e, sobretudo, a ligação dos festivais à indústria de cinema — o que lhes adiciona uma função de mercado — faz com que a identidade cultural dos festivais de cinema tenda a ser “híbrida”, ora pendendo mais para a esfera autónoma, ora para a heterónoma. Ainda assim, faz sentido afirmar que os festivais de cinema estão tendencialmente ligados à esfera de organização autónoma,

⁶¹ Peranson (2009) propôs uma distinção entre dois tipos-ideais de festival de cinema que, em certa medida, expressa esta tensão entre autonomia e heteronomia. O autor distinguiu entre o “festival de negócios”, mais profissional e com uma forte componente de mercado (os festivais de categoria A, como Cannes, Berlim, Veneza, Toronto e Pusan, entre outros), e o “festival de audiências”, de menores dimensões e com menos elementos afetos à indústria (a maioria dos festivais mundiais). O posicionamento de Peranson é de pessimismo em relação à possibilidade de autonomia nos festivais de cinema (ibid.: 29).

porque as motivações para as exposições são sobretudo culturais e não geram um lucro apreciável (De Valck, 2016b).

A teorização de Bourdieu em torno das diferentes espécies de “capital” ou recursos de poder (económico, social e simbólico) utilizáveis nos diversos campos sociais, permitiu questionar em que medida os festivais de cinema podem ser entendidos como instâncias autónomas, onde o principal recurso em ação é o capital simbólico. Nos festivais que oferecem bem culturais de “nicho”, joga-se sobretudo o capital simbólico, isto é, o prestígio, a honra e o reconhecimento dos autores envolvidos e do próprio festival, que vai funcionar como instância de mediação e legitimação cultural. Do lado dos artistas, o capital simbólico adquirido nos festivais pode vir a converter-se em capital económico, caso o seu prestígio e rótulo de “qualidade” se torne desejável e seja assimilado pela indústria e pelo circuito comercial. Existe, aliás, como se referiu, uma relação de mútuo benefício entre os festivais de cinema e a indústria, o que leva a crer que, em determinadas circunstâncias (como as estreias ou as celebrações), o capital económico também se possa converter em capital simbólico.

Do lado dos públicos, interessou-nos a relação entre o capital económico (os bens e recursos económicos), o capital social (os recursos possuídos pela rede de relacionamentos) e o capital cultural (os conhecimentos e competências formais, as atitudes e os gostos), e o peso relativo do conjunto dos capitais nas escolhas individuais — ou seja, o volume e a estrutura do conjunto de propriedades que os indivíduos detêm e que podem ser empregues como recursos ou poderes naquele contexto específico. Importou-nos, ainda, compreender a lógica de funcionamento da transformação e conversão (recíproca) das diferentes espécies de capital em capital simbólico. 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 mesmo campo (Bourdieu, 1989: 134).

A análise da fruição cultural a partir da lógica das homologias mereceu críticas pela sua excessiva rigidez, circularidade tautológica e imobilismo. Apesar de deixar entrever as possibilidades de “indeterminação”, “abertura” e “incerteza” associadas ao sistema de disposições — uma margem de relativa liberdade —, aspetos como a possibilidade de “incorporação do novo”, a “adaptabilidade” e a adesão “à mudança” não terão sido

justamente avaliados (Casanova, 1995; Crespi, 1997; Lopes, 1998). A tal acresce o facto de Bourdieu se centrar excessivamente nos mecanismos estruturais da fruição cultural e estética, desvalorizando a dimensão sensório-corporal da experiência cultural.

Ora, a falta de maleabilidade não é compatível com a realidade contemporânea. As sociedades atuais, intrincadas, dinâmicas e compósitas, alojam circunstâncias culturais que nem sempre se enquadram na lógica límpida das homologias: como explicar os consumos ecléticos que abrangem largas camadas da estrutura social (mais evidentes após a expansão da cultura de massas) ou a coexistência de gostos e consumos diferentes no interior de uma mesma classe social? É, pois, imprescindível considerar os processos flutuantes e pouco convencionais que se mesclam para formar as legitimidades, hierarquias culturais e gostos — e que têm sido amplamente analisados no âmbito da Sociologia da Cultura (entre outros, Bennett et al., 2009/10; Coulangeon e Duval, 2013; Donnat, 1994, 1998; Donnat e Tolila, 2003; Fabiani, 2003, 2007; Lahire, 2003; Lopes, 1998, 2000a; Peterson, 1992; Peterson e Kern, 1996).

O quadro concetual apresentado por Bourdieu, apesar de nuclear para a compreensão do modo como se estrutura a dimensão da oferta e para situar as posições e tomadas de posição no interior do campo ou subcampo considerado na análise, solicita perspetivas complementares, que atentem nos elementos de natureza propriamente subjetiva e interacional. Quando o objetivo passa pela compreensão dos universos da produção e consumo culturais, entendê-los como sistemas ou como a consequência da objetivação de uma relação de distinção é algo redutor, já que estes universos — ou “mundos”, como se verá em seguida — são constituídos por histórias e códigos específicos.

No nosso programa de pesquisa, os argumentos teóricos esgrimidos por Bourdieu sobre o “campo cultural”, que privilegiam uma visão essencialmente institucionalizada da cultura, determinada pela posição dos atores sociais face às organizações e à economia da oferta, foram complementados pelo pensamento do americano Howard S. Becker. O sociólogo foi o responsável pela teoria dos *art worlds* (2008), de inspiração antropológica, que valorizava o aspeto colaborativo, a experiência e a produção quotidiana de sentido nos “mundos da arte”. Influenciado, entre outras, pela perspetiva de pendor interacionista de Herbert Blumer, Becker foi inovador no modo como propôs que se analisassem as esferas da criação/produção e da difusão — distribuição,

divulgação, legitimação e crítica culturais —, em articulação com as dinâmicas processadas no âmbito da receção/consumo de cultura.

Becker argumenta que os artistas adequam, eles próprios, as suas obras ao sistema. O sistema de distribuição comercial, por exemplo, onde se situam as indústrias culturais, distribui apenas o que consegue fazer circular, levando a que os autores que o sistema não consegue (ou não quer) distribuir se vejam forçados a encontrar outras formas de circulação, para evitar que o seu trabalho tenha uma exposição exígua ou nula. No caso da arte cinematográfica, é neste quadro que podemos enquadrar os festivais de cinema, juntamente com as restantes formas de distribuição alternativa de obras que não correspondem aos cânones do circuito comercial (como os cineclubes ou as cinematecas). A conceptualização de Becker é vantajosa, precisamente, por contribuir para esclarecer a dinâmica do(s) circuito(s) de festivais de cinema e das diversas lógicas de trabalho, agentes, poderes, recursos e interesses em jogo.

A interdependência que Becker atribui à produção, distribuição e consumo das obras de arte, está, aliás, plasmada na afirmação de que, por um lado, as pessoas procuram o que aprenderam a gostar, como resultado da sua experiência (sempre subordinada, claro está, à oferta disponível); e, por outro, a criação de géneros culturais inéditos ou de modalidades organizativas inovadoras depende sempre da constituição prévia de novos públicos (ibid.: 93–130). O consumo/receção das obras seria, ainda, indispensável para criar ou manter a lógica que as sustém, isto é, o argumento estético ou filosófico que racionaliza a resposta apreciativa — emocional ou intelectual — dos públicos (e dos críticos), e que, desse modo, justifica os julgamentos, a criação e manutenção de reputações, e a subsequente subsistência dos artistas, numa relação circular de interdependência.

O pensamento de Becker permite clarificar a existência e o modo de funcionamento de redes de comunicação informais e flexíveis, onde os contactos entre os diferentes agentes culturais são mais densos, e o trabalho solidário, em equipa, com múltiplos intervenientes. Dessa forma, contesta a teoria do “talento” e do “dom” individuais, e retrata a “reputação” como um constructo social. Por outro lado, valoriza elementos como o contentamento e o prazer tanto na prática como na fruição artísticas, refutando a irreduzibilidade das homologias e abrindo a possibilidade a uma vastidão de práticas culturais que não se explicam pela relação linear entre campo social e *habitus*.

A principal crítica apontada à visão do sociólogo americano prende-se com o facto de o mesmo subtrair das suas formulações teóricas a influência das estruturas sociais e de poder nas experiências subjetivas e relacionais. Mas existem outros condicionamentos: qualquer ímpeto realmente inovador enfrenta, nos *art worlds*, múltiplos constrangimentos: se é certo que a existência de uma “gramática” partilhada facilita o momento da criação, acaba por dificultar a incursão por novos caminhos (Lopes, 2000a: 17), penalizando (ou não enquadrando favoravelmente) as visões e os consumos mais audaciosos e vanguardistas.

A proposta teórico-metodológica da presente pesquisa procurou, assim, conjugar os conceitos de “campo cultural” e de “mundo artístico”⁶², os quais, justamente por terem alcances diferentes, foram entendidos como complementares, permitindo-nos a apropriação articulada de diferentes níveis de análise: de uma perspectiva estrutural e estruturante mais ampla, e das micro interações, negociadas e partilhadas, geradoras de comportamentos, atitudes e estilos de vida concretos. Assumindo estes conceitos como sustentáculos principais, considerámos e agregámos, ainda, as atualizações efetuadas por teorizações mais recentes, que procuraram incluir os efeitos de recomposição da contemporaneidade, designadamente, a diversificação e complexificação da oferta e mediação culturais, e a crescente individualização dos consumos.

É o caso da revisitação e atualização do conceito de *art world*, por Diana Crane (1992). A partir de um olhar que contemplava as alterações introduzidas pela globalização nas dinâmicas culturais, a autora sugeriu, em alternativa, a noção de *culture world*. Este conceito visava incorporar na análise as manifestações artísticas híbridas, inovadoras e progressistas, que circulam nos diferentes contextos urbanos e que neles estão inscritas. Os *culture worlds* seriam constituídos pelas diversas dimensões que sustentam as manifestações culturais, numa visão que se pretendia holística e dinâmica. Seriam elas: a esfera composta pelos criadores/produtores culturais e as pessoas que os assistem de diferentes formas; as “convenções” que estabelecem os padrões de avaliação e de apreciação cultural; os *gatekeepers* — críticos, conservadores, editores e divulgadores culturais — que avaliam esses bens culturais; as organizações onde muitas destas

⁶²A articulação entre a teoria dos campos bourdiana e a teorização de Becker sobre os mundos da arte não é original e tem, aliás, servido de desenho teórico para algumas pesquisas desenvolvidas no âmbito da Sociologia da Cultura (e.g., Guerra, 2010).

atividades se desenrolam (onde são exibidas ou representadas); e as audiências, cujas características são essenciais para determinar que tipo de produtos culturais devem ser exibidos, representados ou vendidos numa dada conjuntura urbana (Crane, 1992: 112).

As formas de arte urbana apresentam características distintas consoante os fatores (e os contextos) que marcam a sua produção, segmentando-se de acordo com as estratégias dos produtores, com a sua postura face à inovação e posicionamento em relação à obtenção de lucro. A esfera da difusão cultural incluiria outros modelos institucionais e organizacionais, não tão dependentes da lógica economicista e mercantil, e abrangendo formas de divulgação alternativas — como os festivais —, mais facilmente harmonizáveis com as criações e produções típicas das culturas urbanas. No modo como Crane pensa a relação entre cultura e sociedade, está patente, ainda, uma clara demarcação face à teorização de Bourdieu: a autora salienta a dificuldade que existe, nas sociedades modernas, em se estabelecer uma homologia límpida entre as escolhas culturais e as pertenças classistas, devido à crescente incongruência entre os gostos e a esfera ocupacional ou profissional. Aliás, ao analisarmos os diferentes *culture worlds*, deparamos com “um vasto leque de gostos e de valores artísticos que são consumidos pelos membros de cada uma das classes sociais” (ibid.: 141). Na base desta diversidade estão as clivagens que existem no interior das classes sociais — determinadas pelo sexo, região, etnia, religião, etc. —, acentuadas pelo multiculturalismo das sociedades atuais. A cultura urbana expressa essas diferenças, e a estrutura da oferta cultural — mais complexa — contribui ativamente para a diversidade dos estados recetivos. A teoria da receção subscrita por Crane (2002) pressupõe, aliás, que as referidas diferenças entre audiências (de género, religiosas, étnicas, etc.) afetem a receção dos vários materiais.

Mas há também a questão da mediação. Com a progressiva mercantilização da cultura e a expansão internacional dos circuitos de difusão cultural, criaram-se as condições para o aparecimento de uma “cultura mediática”, caracterizada pelo domínio dos produtos das indústrias culturais e pelo controlo da circulação e promoção dos bens culturais pelas grandes multinacionais, organizadas em monopólios (e oligopólios). Neste contexto, a perceção que se tem das audiências vai influenciar a natureza das mensagens e dos produtos a divulgar. Quando são heterogéneos, transmitem-se conteúdos maioritariamente estereotipados e ideologicamente convencionais, que procurem agradar ao máximo de pessoas; quando, pelo contrário, são minoritários — compostos

por “aficionados” familiarizados com os códigos em causa— é possível difundir material menos ortodoxo, mais “esotérico” (ibid.: 77–108). Os criadores e os mediadores culturais, ao modelarem os conteúdos a transmitir, (re)definem continuamente as suas audiências. A importância de analisar, de forma combinada, dimensões estruturantes — lógicas simbólicas, padrões culturais, estruturas e trajetórias de classes — e dimensões contextuais ou interacionais foi promovida, em Portugal, por António Firmino da Costa, autor do conceito de “quadro de interacção” (Costa, 1984, 1999). Na sequência da análise das configurações da cultura popular em Alfama, Firmino da Costa idealizou o referido conceito como alternativa ao *habitus* bourdiano, sublinhando a imprescindibilidade de analisar as práticas sociais por referência ao contexto em que as mesmas ocorrem. Tais práticas seriam inalienáveis das relações de interação estabelecidas em copresença, mas também das redes de sociabilidade mais vastas e estendidas no tempo. Logo, impunha-se observar o modo como os sistemas sociais se interrelacionam, face ao contexto e às condições de interação específicas, mobilizando regras e recursos, condições e padrões de ação social (Costa, 1999). A presunção da conexão dialética entre as diversas esferas foi colocada pelo autor nos seguintes termos:

[devem considerar-se] 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 (Costa, 1999: 296).

Mais uma vez, enfatiza-se a possibilidade de uma relativa recomposição social e cultural, ativa e participada, privilegiando-se a interação entre indivíduos espacialmente contextualizados. Deveriam avaliar-se múltiplos elementos — “morfológicos”, “relacionais” ou “simbólicos” (ibid.: 297) —, de maneira a conferir inteligibilidade a um conjunto particular de práticas e de representações. Nada obsta, portanto, a que a análise de um evento cultural, com uma dada ambientação histórica, inserido num contexto urbano circunscrito, delimitado no espaço e no tempo, possa ser dissecado como um quadro de interação específico, que, ao mesmo tempo que promove uma determinada oferta cultural, estrutura as práticas culturais e as dimensões relacionais dos seus participantes.

Interessaram-nos, ainda, os efeitos do processo de globalização no desenvolvimento dos sistemas de classificação e de reconhecimento dos géneros

artísticos, tal como os analisou Paul DiMaggio (1987). O autor enunciou que o processo de mudança social teria conduzido a um período de “desclassificação cultural”; ou seja, a um momento em que as classificações artísticas tradicionais se teriam tornado mais diferenciadas, menos hierárquicas, mais fracas e menos rituais, permitindo que os artistas ousassem “assaltar os limites das suas formas” (Monteiro, 1996: 163) DiMaggio analisou os *Artistic Classification Systems* (ou ACS)⁶³ a partir do conceito de género artístico, e as hipóteses que construiu assentavam na assunção de uma equivalência entre produtos culturais e públicos da cultura. Ou seja, a arrumação da arte em “géneros” —entendidos como o “conjunto de trabalhos artísticos classificados na base de similaridades apreensíveis” (1987: 441) — seria, simultaneamente, produto e condição da estruturação do(s) gosto(s). Neste ponto, a proposta de DiMaggio aproxima-se das homologias bourdianas, embora existam diferenças axiomáticas: o autor argumenta que a arte pode ser utilizada como elemento distintivo, mas acrescenta que é possível que essa distinção seja ativa e estrategicamente perseguida, adquirida e alcançada, sobretudo através das relações sociais que as pessoas alimentam. Ou seja, DiMaggio admite que a contemporaneidade trouxe uma “maior circulação das pessoas pelos lugares sociais” e que a relação com as artes é um recurso para fomentar essa circulação (Monteiro, 1996: 224). À semelhança de Bourdieu, DiMaggio defende a existência de uma ligação forte entre as esferas da produção/criação e do consumo/receção, mas “não reconhece isomorfismos entre a estrutura social e os padrões de gosto ou de consumo cultural” (Lopes, 2000a: 36).

O eixo dominante da abordagem de DiMaggio consiste, precisamente, na alegação de que a esfera cultural deveria ser analisada como um sistema relacional de comunicação interativa e de mobilização coletiva. A experiência e fruição artísticas impulsionam a sociabilidade, já que os interesses culturais e a partilha de gostos comuns proporcionam diálogos e estimulam as relações. Assim, a estruturação dos sistemas de classificação artísticos seria inseparável da existência de redes de sociabilidade, que funcionam como contextos exemplares para a circulação da informação a que os atores recorrem no processo de construção social do gosto e nas estratégias de reposicionamento social. O

⁶³ 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 (DiMaggio, 1987).

ato de consumir um bem cultural, ao pôr em jogo um conjunto de disposições, classificações e categorias, e ao implicar escolhas, é um momento singular de troca interacional (1987: 442–443). Os interesses culturais, os gostos e preferências, são temas de conversa que permitem aos atores sociais, em contacto uns com os outros, decidir de quem se sentem mais “próximos”, com quem desejam aprofundar conhecimento e, eventualmente, quem irão integrar nas suas redes amicais. Ora, esta reflexão importou-nos na medida em que auxilia a compreensão do modo como se processam as classificações e o reconhecimento dos géneros e estilos artísticos num universo artístico simultaneamente globalizado, híbrido e segmentado, em articulação com a forma como os públicos dos festivais de cinema se organizam — em função dos seus consumos e preferências — em comunidades de gosto (e o efeito que estas têm nos seus *habitus*).

Não muito distante da “cultura mediática” de Crane encontra-se o conceito de “economia mediático-publicitária”, com que Olivier Donnat (1994) pretendeu ilustrar as novas dinâmicas na circulação e acesso à informação, nascidas com as estruturas mais recentes das sociedades urbanas e que teriam sido responsáveis pela criação de um “universo cultivado moderno”. Esse universo, mais vasto e eclético, teria passado a consagrar outros tipos de consumos culturais e artísticos; os públicos de determinadas manifestações, como os festivais dedicados às artes, o cinema de autor, os concertos de jazz, entre outras formas artísticas de natureza híbrida ou intermédia, veriam, dessa forma, a sua legitimidade cultural reabilitada. A esfera cultural passou a estruturar-se com base em referências que escapam às normatividades clássicas, oficiais, tradicionalmente consagradas através das instâncias formais de ensino. No mosaico sociocultural contemporâneo — que é onde se espraia o “ecletismo cultural, declinação francesa do omnivorismo cultural norte-americano⁶⁴” —, as competências adquiridas por via escolar seriam acopladas às novas referências, onde as redes de amizades desempenhariam um papel fundamental.

Annick Prieur e Mike Savage (2013: 235–237) revelaram como algumas pesquisas recentes vieram ilustrar a possibilidade de existir uma “orientação cultural cosmopolita”

⁶⁴ Esta “nova realidade” detetada por Donnat (1994), na sequência do inquérito de 1990 sobre as práticas culturais dos franceses, levou-o a alertar para a “modificação dos contornos” e para a “subversão das hierarquias” dos mundos da arte e da cultura, onde se observavam formas de imbricação entre conteúdos dotados de grande legitimidade cultural e conteúdos desapossados, sem que se pudessem estabelecer relações de homologia direta entre as pertenças sociais dos indivíduos e os seus *habitus*.

nas classes médias europeias. Tal orientação estaria na base da emergência de um “capital cultural cosmopolita”, caracterizado pela capacidade individual para “sair do seu próprio quadro nacional de referências”. Além de uma maior mobilidade geográfica⁶⁵, alguns europeus teriam uma visão mais abrangente do mundo circundante, o que os levaria a experimentar um desejo pelo “exótico” e, em alguns casos, a adotar um estilo de vida “urbano” ou “mundializado”. O que é considerado cosmopolita ou “refinado”, isto é, a “orientação internacionalista” que comporia o capital cosmopolita, diferiria consoante o país em análise.

Existem vários debates em curso sobre as transformações nas hierarquias simbólicas que resultam dos usos sociais dos objetos culturais. É, por isso mesmo, essencial que a coexistência de diferentes formas culturais e usos da cultura sejam analisados a partir de abordagens que não isolem as esferas da produção e da receção das obras, para que se integre na produção teórica o modo como os próprios agentes sociais experienciam as hierarquias culturais fabricadas pela Sociologia da Cultura (Fabiani, 2003: 13).

A teoria que advoga a omnivorização dos consumos culturais como fórmula explicativa das mudanças sociais ao nível das práticas culturais, veio complexificar os mecanismos de manifestação do gosto e baralhar a suposta linearidade bourdiana (que seria propiciadora do tal *habitus* burguês, pequeno-burguês e popular). Foi Richard Peterson, sociólogo americano, quem apresentou, nos anos 1990 — e na sequência de estudos, com outros colaboradores, sobre o fenómeno de “padronização da cultura” no campo musical —, argumentos a favor da existência de um “omnívoro cultural” (Peterson, 1992; Peterson e Simkus, 1992; Peterson e Kern, 1996). Peterson argumentava que as novas classes médias, altamente escolarizadas, estariam a transformar-se em omnívoras culturais, ao circularem por diferentes formas artísticas e incorporarem elementos tanto da alta cultura como da cultura popular. A metáfora do “omnivorismo” servia para expor uma transfiguração normativa: não só era minoritária a fração de indivíduos das classes superiores que consumiam os géneros culturais mais legítimos, como essas classes superiores não circunscreveriam os seus gostos culturais à esfera do legítimo. Facto

⁶⁵ A mobilidade geográfica não seria o único elemento definidor deste tipo de capital. O mesmo não se deteta, com idêntica facilidade, entre classes sociais mais desapossadas, que, como se sabe, têm um longo histórico de experiências migratórias.

ilustrativo da passagem de uma atitude de “snobismo intelectual” para uma outra postura, mais aberta à apreciação de estéticas diversificadas. Juntamente com Roger Kern, Peterson definiu e sistematizou os fatores que estabelecem a alteração do cânone no que toca à distribuição social do gosto: a passagem do exclusivismo snob para a maior diversificação social do gosto. Os autores operacionalizaram o conceito de “*highbrow culture*” — atribuível aos que declaram um gosto por música clássica e ópera —, reservando para os *snobs* a fruição típica da “*highbrow culture*”. Os *snobs* caracterizar-se-iam por não se relacionarem com quaisquer atividades ou objetos culturais da “*middlebrow*” e “*lowbrow culture*”, sendo exemplares na sua distinção, ascetismo cultural e social. Isto ao contrário do omnívoro cultural, que desfrutaria de um perfil social mais aberto, suscetível a gostar de outros géneros e formas culturais, mormente da “*middlebrow*” e “*lowbrow culture*” (Peterson e Kern, 1996: 901). A oposição entre cultura dominada e dominante, pilar da distinção bourdiana, seria insuficiente para elucidar os gostos e as práticas culturais cruzadas e socialmente miscigenadas.

No terreno, têm sido operacionalizadas duas versões ou entendimentos de “omnivorismo”: a mais comum apoia-se no “volume” das práticas, argumentando que alguns setores identificáveis da população fazem e apreciam mais atividades do que outros; a segunda versão centra-se na “composição” das práticas, ou seja, no estudo da estrutura relativa dos consumos, e nas lógicas que subjazem às redefinições dos consumos e apreciações culturais. A atenção à composição das práticas omnívoras implica aceitar que a maior “tolerância” e “democratização” cultural não equivale a “uma abertura para apreciar tudo”, indistintamente (Bennett et al., 2009/10: 182–183). Ou seja, que não é possível assumir a “randomização do gosto” ou a “aleatoriedade na distribuição de preferências”, uma vez que estão “sempre latentes os limites e hierarquias sociais” (Rodrigues e Leão, 2012: 124). Por outro lado, não significa, também, que os consumidores pratiquem tudo o que declaram praticar ou gostem de tudo o que declaram gostar, “com a mesma intensidade, nas mesmas condições e pelas mesmas ‘razões’” (Lahire, 2006: 218). B. Lahire alertou para a “superinterpretação” e para o “modismo ideológico” que pontuam a teorização em torno da metáfora do omnivorismo cultural, nomeadamente, em resultado da extrapolação de dados quantitativos — “que não dizem nada da relação que os entrevistados mantêm com as suas práticas ou com as suas ‘preferências’” —, para uma escala individual e, em seguida, para uma dimensão grupal e

classista (2006: 218). Segundo Lahire, o caráter omnívoro dos consumos culturais deveria servir para compreender as variações intra-individuais do gosto e não para explicar tendências coletivas. De resto, como sublinham Prieur e Savage (2013: 232), foram vários os excessos suscitados pela aplicação do conceito à teoria sociológica, desde logo, no que toca à apreensão problemática da noção de “tolerância” ou “diversidade” cultural. Os mesmos autores lamentaram que o conceito de omnivorismo cultural não tivesse contribuído para que, no plano operacional, se compreendessem melhor as fronteiras culturais contemporâneas (ibid.: 231).

A complexidade e robustez do quadro de pensamento bourdiano serviu de âncora e inspiração para vários estudos no âmbito da Sociologia da Cultura — e, nomeadamente, das práticas, consumos e gostos culturais. Tais pesquisas foram quase sempre marcadas pela ausência de consenso no que toca à compreensão dos mecanismos contemporâneos da formação dos gostos, legitimidades culturais e motivações para a ação. As atualizações que se fizeram à teoria de Bourdieu procuraram explorar as hibridizações socioculturais, a crescente interpenetração entre campos ou a maior plasticidade na estrutura dos gostos. Apesar disso, é inegável que ainda hoje se mantêm clivagens fundamentais ao nível do género, idade, rendimento económico, escolaridade ou nacionalidade, o que reforça a autoridade do legado bourdiano (Bennett et al., 2009/10; Duval e Coulangeon, 2013).

Revisitação, atualização, “extensão e reelaboração”, “*update* cronológico” ou “prolongamento crítico” do trabalho de Bourdieu (Lopes, 2012) é, no fundo, o que o trabalho de Lahire, cujos contributos muito importaram a esta pesquisa, tem vindo a realizar. O autor assume a herança bourdiana sem embaraço, embora acrescente que “A Cultura dos Indivíduos” (2006) foi também — como está, aliás, patente no próprio título —, pensada em estreita relação com a reflexão de Norbert Elias (1991) a propósito das sociedades altamente diferenciadas e individualizadas (Lahire, 2013: 165).

O quadro de reflexão proposto por Lahire sugere que se analise a realidade social a partir do fenómeno da “ação” humana e instiga à constituição de uma “sociologia à escala individual” (Lahire, 2003a, 2005)⁶⁶. O sociólogo argumenta que o ator social é

⁶⁶ Sem pretender anunciar uma teoria absolutista (um “sistema conceptual”, um “paradigma” ou um “modelo interpretativo ou explicativo”) — por considerar que a sociedade contemporânea não se ajusta a quadros de pensamento fechados e pouco flexíveis —, o autor distancia-se da tendência para a imposição

portador de uma pluralidade de disposições, produzidas pela heterogeneidade das experiências vividas. Sem renunciar às teorias disposicionais, afirma que o indivíduo é permanentemente confrontado com situações que podem provocar uma rutura com o que incorporou inicialmente e que está inscrito no seu *habitus*. O “homem plural” lahiriiano estaria, portanto, sujeito a ajustes sucessivos, a efetuar no presente, entre as experiências passadas (incorporadas) e o contexto com que lida o indivíduo no curso da sua ação. Lahire não aceita as características “sistemáticas” e “unificadoras” do *habitus* bourdiano, geradoras de gostos e de estilos de vida socialmente determinados. Não por achar que nenhum ator corresponda ao modelo definido por Bourdieu, mas por defender que nem todos o fazem (ibid., 22–23). Hoje, os *habitus* incorporados através dos mecanismos de socialização traduzem as forças contrárias que enfrentam. A esfera da socialização primária, por exemplo, é constantemente agitada por influências estranhas ao universo familiar — e que podem não estar em harmonia com o mesmo. Além disso, ao longo da sua existência, os atores sociais vivem, “simultânea e sucessivamente”, em contextos sociais diferenciados, que não são, de todo, equivalentes. O autor nega que “toda a interação social” ou “toda a situação social” estejam apenas afetas a um campo. Pelo contrário, existe um grande número de atores que estão “fora de campo, imersos num grande ‘espaço social’” que não é estruturado exclusivamente com base no capital, cultural e económico, que detêm. Só assim se compreende por que razão atores 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 (...))”, guiados por um estilo de vida altamente heterogéneo e que escapa à lógica redutora de um campo (ibid.: 43–45).

Portanto, se os atores se definem socialmente, é lícito questionar aquilo que se apreende fora da atividade de um campo predeterminado (pela via afetiva ou cultural, por exemplo). Caso tenham sido socializados em condições de exemplar homogeneidade, coerência e unicidade, então, a forma como reagem às novas situações pode ser bastante previsível; mas quando são o produto de uma realidade social heterogénea (ou até mesmo contraditória, conflituosa), maior é a probabilidade de a situação presente poder

de teorias totalitárias e argumenta que cada teoria (cada esquema de pensamento) apenas é válida quando reportada aos fenómenos concretos que descreve. Isto é, existem limites, contextuais e históricos, à legitimidade de cada teoria (Lahire, 2003: 11–12).

reformular parte das experiências incorporadas no passado. Para o autor, é essencial admitir a seguinte hipótese:

[a] incorporação por cada um dos atores de uma multiplicidade de esquemas de ação (esquemas sensoriomotores, 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 (Lahire, 2003: 46–47).

Cada ator social possuiria um “stock de conhecimento” disponível — latente, à espera de ser mobilizado —, ao qual recorreria em função da sua necessidade (da “pertinência contextual” da sua utilização). Assim, os “repertórios culturais dissonantes”, seriam a regra e não a exceção. Ao invés de se tratar de uma característica exclusiva das classes dominantes, seriam transversais a todos os meios sociais. Lahire interessou-se pelas “variações intra-individuais” expressas nos consumos culturais, mais ainda do que pelas variações sociais reveladas pela mesma prática cultural. As disposições para práticas culturais específicas poderiam ser determinadas por fatores tão distintos como a socialização familiar, a socialização escolar, a socialização profissional ou a socialização cultural entre amigos (ibid.: 219–221). O autor sintetizou da seguinte forma a sua proposição:

(...) as variações intra-individuais dos comportamentos individuais são o produto da interação entre, de um lado, a pluralidade de disposições e de competências culturais incorporadas (supondo a pluralidade de experiências socializadoras em matéria cultural), e, de outro, a diversidade de contextos culturais (campo ou subcampo cultural, contextos relacionais ou circunstâncias da prática) nos quais os indivíduos têm de fazer escolhas, onde praticam, consomem, etc. Portanto, a origem e a lógica dessas variações são plenamente sociais (Lahire, 2006: 20).

É ilusório pensar que a proposta lahiriana oblitera as clássicas clivagens sociais. O que o autor faz é aprofundar a dimensão social a partir das expressões de subjetividade dos sujeitos e dos seus trajetos. A sua abordagem foi relevante para a presente investigação por sublinhar a pluralidade de ordens de legitimidade cultural possíveis e evidenciar as diferenças entre indivíduos que, apesar de pertencerem a uma mesma classe social e patentear trajetórias de vida equivalentes, interiorizaram a influência de experiências sociais heterogêneas e potencialmente (re)socializadoras.

Inspirados em Lahire, Armelle Bergé e Fabien Granjon (2005) vão atender precisamente às variações e complexidades individuais na relação com a cultura, numa tentativa de determinarem que conexões se estabelecem entre disposições e repertórios

culturais ecléticos e as redes de sociabilidades mantidas pelos praticantes culturais. E distinguem entre diferentes ideais-tipo de ecletismo — a especialização, a distribuição e a polarização —, demonstrativas de diversos modos de relação com os artefactos culturais, em função do tipo de mobilização das redes sociais⁶⁷.

Ora, a análise dos públicos de práticas culturais exigiu que ponderássemos a sua dimensão social, investindo numa reflexão que não se deixasse dominar em absoluto pelas questões de normatividade da herança ou legitimidade cultural, mas que, pelo contrário, estivesse atenta ao modo como se organizam as relações de sociabilidade que influem nessas práticas. A aproximação lahiriana aos consumos culturais advertiu, precisamente, para as atividades que se desenvolvem sob a influência de terceiros — cônjuges, colegas de profissão ou da escola, amigos, etc. — e que, enquanto experiências, poderiam suprir socializações culturais que não se viveram na infância, colocando o foco na “relação complexa entre as práticas e os gostos, e o problema da eventual formação de gostos por meio das práticas” (Lahire, 2006: 423).

Para Dominique Pasquier (2003), a influência das redes de sociabilidade seria cada vez maior à medida que se descesse na “hierarquia das formas culturais”, uma vez que aí — entre os objetos mais carentes de legitimidade — se tornariam mais evidentes os elementos de uma cultura comum. Por sua vez, Lahire, que preferiu canalizar a sua atenção para os praticantes culturais e fazer extrapolações a partir das conexões individuais, indicou uma fase da vida — o período da juventude, anterior à fase de estabilização da identidade cultural própria da vida adulta — como o mais propício a imposições dissonantes, menos harmoniosas e contraditórias, e, por isso mesmo, a uma maior abertura e diversidade culturais. Os dados trabalhados pelo autor permitiram que concluísse que “são principalmente os jovens (qualquer que seja o seu meio social de origem) que mais se interessam por uma grande parte dos lazeres-diversões pouco legítimos” (Lahire, 2006: 425–432).

Os festivais culturais configuram um contexto de copresença particular que promove — e deriva de — reagrupamentos sociais muito específicos (agentes culturais, meios de comunicação social e públicos), delimitados no espaço e no tempo, que concorrem para a configuração de modalidades de interação específicas. O facto de

⁶⁷ Juntamente com Dominique Cardon, Granjon já explorara as potencialidades do estudo das práticas culturais a partir das redes de sociabilidades (Cardon e Granjon, 2003).

serem espaços excepcionais de encontro e de convivialidade — e o efeito desse fator de distinção no modo como se constituem enquanto públicos — é uma das características mais marcantes deste tipo de eventos, e, também por isso, amiudadamente explorada em estudos sociológicos sobre públicos de festivais e de outros eventos culturais (e.g., Ethis et al., 2001a, 2002, 2008; Gomes et al., 2000; Leão, 2006; Santos e Costa, 1999; Santos e Nunes, 2001; Santos et al., 2006). Os frequentadores dos festivais sabem que, naquele contexto, vão encontrar “espectadores «como eles»” e que os objetos culturais lhes fornecerão “um pretexto para discussões, para entrar em contacto com os outros” (Ethis, 2001a: 160). São, ao mesmo tempo, acontecimentos que promovem a “multiplicação dos encontros informais entre pessoas que não se conhecem” – o que concorre para proporcionar o “ambiente de festa” e a emergência do chamado “visitante colectivo” (Santos e Costa, 1999: 176).

Mas é garantido que, nos festivais (sobretudo nos mais proveitosos), está em jogo a familiaridade, presente em laços conviviais que, muitas vezes, nasceram e/ou se fortaleceram com a participação nos certames. Os espectadores são levados a, num processo de interação com os seus coparticipantes, elaborar uma noção conjunta do evento — a definirem-no — e a situarem-se no mesmo (posicionando-se no acontecimento, através do modo como o consomem). Malgrado as diferenças entre os atores sociais, naturaliza-se a noção de partilha de uma linguagem e de uma prática identitárias comuns, o que produz um sentimento generalizado de pertença, proporcionando momentos de intensa comunhão entre os públicos (Leão, 2006).

A propósito do festival de teatro de Avignon (Ethis et al., 2008) e do mundialmente célebre festival de cinema de Cannes (Ethis, 2001a), um conjunto de pesquisadores franceses concluiu que o “formato festival” não só tenderia a promover a democratização cultural — no sentido em que os seus participantes declaravam uma forte propensão para a valorização intrínseca da “coisa cultural” — como cumpria um papel de mediação que permitia que os seus frequentadores desempenhassem o “papel de futuros prescritores culturais no círculo de sociabilidades respetivo” (Ethis, 2003: 181–194; Ethis et al., 2008: 24–25). Nesse cenário, o formato festival seria muito distinto de um equipamento cultural tradicional, ao possibilitar que os públicos participassem de muito perto na vida cultural, nos debates e reflexões em torno da cultura, fazendo-o com autonomia e capacidade de argumentação, e promovendo a constituição de comunidades de gosto.

As modalidades de relação dos públicos com a cultura ganham nova luz se vistas na pluralidade de combinações de gostos e de escolhas culturais, por um lado, e na combinação entre esses gostos e escolhas e as motivações lúdicas, conviviais e de sociabilidade que modelam as práticas. Porque o formato festival permite, em determinados casos, reavaliar a oposição formal entre legítimo e ilegítimo, entre a cultura erudita, “fria” e séria, adepta da “circunspeção”, da “contemplação” e do “domínio de si”, e a cultura de diversão, “quente” e hedonista, de convívio e informalidade, o “prazer compartilhado” e vivido com “engajamento corporal” (Lahire, 2006: 65–68).

O facto de os festivais de cinema serem acontecimentos culturais com um percurso histórico específico — e uma implantação no país igualmente particular — com uma forte ligação ao território geográfico e às comunidades locais, com uma relação própria com as instâncias de poder locais, nacionais e transnacionais (diferente de caso para caso), estimulou-nos a apreciar o peso destas variáveis na configuração dos eventos e na modelação dos seus participantes. A avaliação do peso regulador da lógica de evento cultural — da regulação normativa e estatal e da relação com o poder autóctone — foi, à semelhança do que já se fizera antes, a propósito da Expo 98 (Ferreira, 2006), outro eixo basilar para a pesquisa.

O percurso analítico que aqui se delineou é revelador da riqueza e complexidade do objeto empírico que nos propusemos avaliar. A perspetiva multiescalar serviu, fundamentalmente, para informar o nosso olhar no momento em que nos dedicámos a esmiuçar os modos de relação dos públicos com os festivais de cinema, desígnio principal do nosso compromisso. Fazendo-o com a convicção de que essa relação carrega, interioriza e exterioriza elementos das diversas dimensões, por intermédio de fluxos de relações interdependentes.

4.3. Receção cinematográfica: os públicos que os filmes (e o contexto) despertam

As teorias da receção cinematográfica foram objeto de um progresso importante nas últimas décadas do século anterior. Durante muito tempo vigorou, nos estudos fílmicos, um posicionamento de inspiração estruturalista que promovia a desvalorização da experiência concreta de se assistir a um filme. Pensavam-se e ordenavam-se cronologicamente os cineastas e os filmes, sem atenção ao significado que os públicos

atribuíam às obras. E procedia-se à análise autónoma dos textos fílmicos, menosprezando o papel ativo dos espectadores no processo comunicacional e relacional que mediava a relação entre a obra e o espectador ou recetor (Gomes, 2005: 1141).

Um momento-chave para os estudos fílmicos consistiu na sua abertura a metodologias de análise provenientes de outros campos disciplinares, como a linguística, a semiótica, a psicanálise ou a antropologia. Com a maior amplitude analítica, o foco deixou de se centrar em exclusivo no filme, tramitando para o universo dos signos e das representações, ou seja, do significado do processo social de fabricação e consumo das obras. Deste modo, os estudos fílmicos aproximam-se dos *Cultural Studies* — que, aliás, viriam a integrar — e as análises do objeto fílmico são enriquecidas por uma visão pluridisciplinar, além de passarem a integrar perspetivas político-ideológicas como o marxismo, o feminismo e o nacionalismo (Turner, 1993: 40–42).

O teórico Robert Stam (2000) (filiado, justamente, nos *Cultural Studies*), discutiu a justaposição entre a evolução das teorias recetivas na literatura e no cinema — duas formas de expressão artística com um longo passado marcado pelo diálogo e intertextualidade —, para explicar esta mutação teórica. No caso da literatura, a inclusão da *experiência* do ato de receção como elemento a valorizar aflorou com a estética da receção e a semiótica da interpretação postuladas por Hans-Robert Jauss, Wolfgang Iser e Umberto Eco, respetivamente. Estes autores reivindicaram a agência do leitor no processo de receção, ao enaltecerem a relação dinâmica entre autor, obra e leitor. E a correspondência entre a dimensão literária e a cinematográfica será evidente, apesar da revolução prevista por Roland Barthes para a esfera da literatura, na década de 60 — a “morte do autor” em prol do “nascimento do leitor” —, ser excessiva e não inteiramente aplicável ao caso do cinema. Os estudos fílmicos jamais desdenharam o espectador, pelo que não faria sentido falar no seu súbito “nascimento” (Stam, 2000). Houve, isso sim, um momento de viragem: as décadas de 80 e 90 corresponderam, nos estudos fílmicos, a um período de maior interesse pelas formas socialmente diferenciadas de receção, ou seja, pela sua divisão segundo variáveis como a nacionalidade, o sexo, a etnia ou o lugar de classe, na linha dos *Cultural Studies* (Gomes, 2005: 1141–1142). O espectador libertou-se das amarras da “inscrição textual” e as conceções sobre si diversificaram-se, ganharam contexto histórico e “extratextual”. No prisma teórico-metodológico, passou a salientar-

se o seu aspeto ativo, relevando-se os “usos e prazeres” do consumo cinematográfico (Mascarello, 2004: 93)

Terá sido nessa fase que os estudos fílmicos se inspiraram na teoria que fora produzida no âmbito da literatura. A sua apropriação pelos analistas do texto fílmico significou o reconhecimento de aspetos como a relação interativa, assente num processo comunicacional, entre espectador e obra. Translação que possibilitou a criação de espaço para uma poética interpretativa situada historicamente e que valorizava o papel do contexto na relação interativa entre os espectadores e as obras fílmicas (Stam, 2000).

Jauss foi o precursor de uma nova perspectiva sobre a interpretação da obra de arte, ao entender o ato recetivo como um fator constitutivo da definição da própria obra. Jauss chamou a atenção para a dimensão histórica das interpretações e rejeitou a ideia do consumidor (leitor, ouvinte, espectador) contemplativo, em benefício de um consumidor que seria simultaneamente “recetor”, “discriminador” e ainda, por vezes, “produtor”, ao reproduzir ou reinterpretar a obra original (Jauss, 1978: 11). O fruidor teria, então, a liberdade de aceitar, criticar ou até de rejeitar a obra que lhe era apresentada, podendo, adicionalmente, produzir uma nova obra, fruto da sua própria interpretação e liberdade, da sua “participação ativa” (ibid.: 45).

A agência que Jauss atribui ao consumidor das obras culturais está muito evidente no conceito de “horizonte de expectativa”, que nos interessou particularmente. Segundo esta conceção, cada obra rececionada no presente convocaria, durante o ato recetivo, as obras anteriores, com elas estabelecendo um conjunto de comparações. No decurso do labor de receção, outras dimensões — como as experiências quotidianas, pragmáticas e sensíveis do recetor — seriam integradas, pelo que a apropriação de uma nova obra jamais seria realmente “nova”. Essa apropriação, ao remeter para uma história e experiências vividas, produziria um “horizonte de expectativa” que poderia ser confirmado ou infirmado durante o trabalho recetivo, sendo o “desvio estético” o conceito que expressa a longitude entre o horizonte de expectativa preexistente e a incorporação do novo, cuja receção poderia promover uma “mudança de horizonte” (ibid.: 49–51). Como alertou J. T. Lopes, a proposta de Jauss peca pelo seu carácter “implicitamente elitista” (apenas a “verdadeira arte” seria passível de alargar o horizonte de expectativas e desencadear novas experiências estéticas), além de ignorar alguns dos fundamentos básicos para uma “receção competente”, como a

imprescindibilidade de um limiar de familiaridade com os conteúdos, as mensagens e os códigos estéticos (Lopes, 2000a: 56–57). Contudo, o assinalar da eventualidade de incorporação do novo — apesar de muito condicionada, na perspetiva jaussiana, pela reprodução de uma visão rígida e estratificada da cultura — mantém-se um contributo determinante para pensar a receção na (pós)modernidade, prelúdio para a margem de relativa liberdade para a transformação e atualização do *habitus* bourdiano, ou para a possibilidade de integração de múltiplos hábitos ou esquemas de ação, tal como veio a propor Lahire.

A ideia de consciência de Husserl vai ser extremada por Wolfgang Iser (1995) quando este se refere ao “ato de ler”. Para o autor, a obra não seria mais do que uma estrutura *potencial* que o espectador viria a tornar concreta, à medida que a relacionava com as normas, com os valores culturais e sociais, através dos quais atribuiria sentido à experiência estética.

Já o contributo de Umberto Eco primou (contrariamente a Jauss) pela crítica ao excessivo centramento das teorias da receção no próprio recetor, desvalorizando a importância do *sentido* da obra e da *intenção* do autor. Eco defendia o carácter incompleto, indeterminado e aberto das obras culturais — as “obras abertas” —, sugerindo uma nova dialética entre obra e recetor. O autor produziria “uma forma acabada em si”, desejando que a mesma fosse “compreendida e fruída tal como a produziu”; contudo, no “acto de reacção à teia dos estímulos”, cada fruidor acarretaria uma “situação existencial concreta, uma sensibilidade particularmente condicionada, uma determinada cultura, gostos, tendências, preconceitos pessoais”, resultando em que a compreensão da forma original da obra se realizasse “segundo uma determinada perspectiva individual”. O ato de fruição seria, assim, “uma *interpretação* e uma *execução*” que não anularia a perspetiva original e as mensagens das obras culturais plurívocas e passíveis de múltiplas interpretações. Donde, o objeto cultural, em qualquer uma das suas modalidades — artes visuais, cinema, dança, teatro, música ou literatura — seria sempre mais instável e polémico do que previsto, uma vez que nele se intersejam múltiplas perceções: a do criador sobre a sua obra, a dos pares e críticos, e a perceção dos públicos (Eco, 2008: 40).

Estas perspetivas tiveram ressonância na teoria do cinema, em especial, nas teorias da receção cinematográfica, sendo possível assinalar vários autores que as

materializaram, com especial enfoque para a produção anglo-americana — o caso de Robert Stam, Janet Steiger, Barbara Klinger, entre outros (Mascarello, 2004; Gomes, 2005). Os estudos de receção que privilegiavam as questões do contexto, motivados por uma visão empirista que perseguia as “audiências reais” — não raro aplicada às audiências televisivas, uma forma menor ou menos legítima de receção —, não gozaram de consenso na esfera dos estudos do cinema. Pelo contrário, tenderam a ocupar um espaço marginal, pouco sistemático e carente do reconhecimento dos pares, que relutavam em conferir substância física e contextual ao domínio da estética (Mascarello, 2004).

O paradigma pós-estruturalista promoveu, ainda, o desenvolvimento de uma visão semiológica firmada na possibilidade de abertura do texto fílmico à envolvência contextual. Um dos pioneiros dos estudos fílmicos em França, Roger Odin, analisou, precisamente, a relação entre o texto fílmico e a plurivocidade da receção cinematográfica. Odin inaugurou um modelo teórico inovador, uma aproximação à obra cinematográfica que nomeou de “semio-pragmática” e que definiu nos seguintes moldes:

A semio-pragmática é um modelo de (não-)comunicação que considera que nunca há a transmissão de um texto de um emissor para um recetor, mas sim um duplo processo de produção textual: um no espaço da realização e o outro no espaço da partilha (Odin, 2000: 10).

Odin introduz na análise *o espaço de comunicação* que permeia as dimensões da produção e da receção da obra, elemento que seria determinante para os efeitos recetivos que se obtêm. Examinando a relação entre o filme e os contextos de leitura das obras, Odin giza um conjunto de produções de sentido (possíveis), imbricadas em diversos modos de leitura (prováveis). A propósito do modelo teórico de Odin, Julien Péquignot alega que se trata de uma “inversão radical da experiência comum e da maioria das abordagens académicas que trabalham sobre textos, públicos e produções de sentido”, em especial para as produções cinematográficas e audiovisuais. Partindo do nexo de complementaridade entre semiologia e semiótica, o princípio que o autor avança é o de que um mesmo texto fílmico pode ser percecionado de forma distinta consoante o seu contexto de uso e de leitura, ainda que admitindo que a definição de “contexto” é sempre tendencialmente simplificadora e abordada segundo um “eixo de relevância” limitado (Odin e Péquignot, 2017: 122–127).

Odin nomeia e discorre sobre um conjunto de modalidades de leitura das obras que revelam diferentes formas de relacionamento com o texto e o contexto: a saber, a leitura “espetacular”, “ficcional”, “efabulizante”, “documentarizante”, “argumentativa/persuasiva”, “artística”, “estética”, “energizante” ou “privada”. Os distintos tipos de leitura que identifica são tacitamente conhecidos e operacionalizados, quer pelos autores, quer pelos espectadores. E não são excludentes: pelo contrário, podem ser mobilizados em simultâneo e em diferentes níveis ou patamares (Odin, 2000). No caso específico do cinema, e visto que, para Odin, os sentidos dos filmes se constroem em contextos sociais definidos, podemos diferenciá-los consoante o seu lugar institucional. A “instituição” corresponderia ao espaço social no qual se ditam as regras de comportamento, isto é, onde se diz “quais são os procedimentos a aplicar e quais os sentidos a dar ao filme”. Por exemplo, a instituição “cinema comercial” tenderia a envolver os modos de leitura espetacular, ficcional e enérgico, a instituição “pesquisa” favoreceria os modos de leitura artístico e estético, a instituição “família” o modo de leitura privado e a instituição “didática” os modos de leitura documentarizante e argumentativo/persuasivo (Cassetti e Di Chio, 2004: 281–282)⁶⁸. A proposta de Odin, como evidenciado por M. Bamba, matiza o “imanentismo da semio-linguística do cinema com uma dose de pragmática”, contribuindo para extinguir a relação de “causa-efeito” ou de “homologia direta entre as determinações textuais e as contextuais”: a semio-pragmática defende um recetor atuante, tão atuante quanto o autor da obra (Bamba, 2013: 33–36).

A sociologia desenvolveu a sua própria aproximação ao ofício de recetor e ao processo de receção das obras culturais. O paradigma sociológico nos estudos de receção cinematográfica tem tendido a privilegiar a análise dos *elementos constitutivos* do *público cinematográfico*, isto é, dos fatores e circunstâncias que definem o que significa ser público de cinema, em relação com um espaço e um tempo determinados.

Do conjunto das atividades culturais, o cinema é uma das mais universais. A constância da presença do cinema e da “imagética cinematográfica” nas vidas das populações não é apenas um produto da atração estética, mas é inseparável da dimensão

⁶⁸ A importância simbólica dos espaços de receção cultural ou da “moldura institucional” dos lugares onde se consome cultura (Conde, 1997) tem sido destacada em estudos sobre práticas culturais e públicos da cultura que se debruçaram sobre essa dimensão (e.g., Leão, 2006; Lopes, 2000a; Guerra, 2010).

social e do processo de apresentação e desenvolvimento do “eu cultural” (Ethis, 2005: 115–116). A função de um filme transcende o ato de exibição da obra de arte, já que o filme é também uma prática eminentemente social. O prazer gerado pelo consumo de cinema pode assumir diferentes formas: ser principalmente lúdico, estar muito vinculado à forma/conteúdo da obra ou ainda unido a ambas as dimensões (Turner, 1993). A propósito da componente de prazer intrínseca ao cinema, Ethis recupera o conceito de “consciência estética” de Charles Lalo: segundo o mesmo, a arte permite que nos relacionemos com a memória e que organizemos reflexivamente a vida, reconstituindo ações concretas, vividas, a partir de abstrações (Lalo, 1934 *apud* Ethis 2015: 11). A experiência do cinema transporta-se, assim, para a vida, através da forma como nos permite idealizar modelos de comportamento, empatizar com o distante e o estranho, ou como exerce um efeito de galvanização moral, emocional e até física, lançando as bases da relação com o mundo objetivo (Ethis, 2015: 9–15).

Tópicos como quando, onde e de que forma se vê cinema têm sido, tradicionalmente, as principais linhas de investigação na sociologia dos públicos do cinema. Em 1912, não muito tempo volvido desde o nascimento do cinema, a investigadora Emilie Altenloh apresentou aquele que é considerado o primeiro trabalho de pesquisa, de cariz sociológico, sobre cinema — *“Zur Soziologie des Kino: die Kino-Unternehmung und die sozialen Schichten ihrer Besucher”* —, publicado parcialmente em 2001 na revista *Screen*, com o título *“A Sociology of the Cinema: The Audience”*. Neste estudo fundador, a autora procurou analisar as práticas de frequência de cinema de crianças e jovens residentes na cidade alemã de Mannheim, urbe moderna e intensamente industrializada. A atualidade do pensamento de Altenloh surpreende pelo facto de alguns dos elementos que escolheu inquirir no início do século XX estarem muito próximos das linhas convencionais de investigação de estudos de públicos contemporâneos: a frequência das visitas ao cinema, as preferências de acompanhamento na ida ao cinema (só ou acompanhado/a), as motivações para a participação, os géneros cinematográficos eleitos, a posição do cinema entre as demais atividades culturais e de lazer, entre outras questões, inquietavam a autora já naquele período, estando a arte cinematográfica a ensaiar os seus primeiros passos. Altenloh procurou ainda compreender o tipo de receção propriamente estética que se gerava — interrogando os elementos da sua amostra sobre se o cinema lhes deixava uma

“impressão duradoura” ou se oferecia uma “perspetiva artística” do mundo circundante—, tendo como pano de fundo as características socioeconómicas dos públicos e os efeitos da envolvência da cidade e da vivência citadina “moderna”. Em 1912 e na cidade objeto de estudo, o quotidiano estava marcado pelas “divisões sociais” que tinham despontado com a nova organização da vida económica, que ditava o condicionamento das vidas pelo tempo de trabalho. A questão da temporalidade é igualmente vincada por Altenloh, que distingue entre o tempo de trabalho e o tempo de lazer quando se detém, por exemplo, no dia da semana e na altura do dia que os públicos elegem para ir ao cinema (2001, 249–251).

Presentemente, ao se questionarem os hábitos cinematográficos dos públicos e dos significados das suas escolhas com vista a traçar o seu perfil enquanto espectadores, procuram-se, por um lado, perfis semelhantes de consumos e de consumidores e, por outro lado, a análise das diferentes decisões subjacentes às escolhas (a observação das dinâmicas do processo de decisão), que podem ser de ordem racional ou “extra-racional”, isto é, relacional, negociada ou afetiva (Ethis, 2005: 91–95). Impõe-se, ainda, distinguir entre os consumos que ocorrem na esfera exo-domiciliar (salas de cinema independentes, complexos *multiplex*, eventos cinematográficos, cineclubes, associações culturais, entre outros espaços possíveis) ou na esfera privada, ou entre o tipo de dispositivos utilizados na prática privada (televisão, computador ou outros) e de suportes (*DVD*, *Blu-ray*, *streaming*, entre outros). As tomadas de decisão dos espectadores, as suas atitudes, valores e comportamentos — o modo como estes se relacionam com o objeto cinematográfico — tem colonizado os estudos de públicos na esfera do cinema, independentemente dos enfoques ou contextos institucionais privilegiados (e.g., Ethis, 2001a; Ethis, 2006; Guy, 2000, Leão, 2006).

Ligar o estudo das obras de cinema às suas funções de socialização, por exemplo, seria o postulado definidor de uma “sociologia da receção das obras”, mais empenhada em “decifrar a lógica inerente à dispersão” (dos comportamentos de consumo, dos julgamentos de valor), do que em desvendar o “invisível”, o “impercetível”. O objetivo central de uma sociologia da receção das obras seria a redução do espaço entre as abordagens centradas nas frequências e hábitos de consumo, nos estudos sobre os aspetos simbólicos incorporados nas obras (o “processo *stricto sensu* de criação artística”)

e nas condutas sociais, as quais comportam, necessariamente, uma dimensão de conhecimento e de interpretação das obras (ibid.: 56–58).

A aproximação sociológica à receção cinematográfica convoca, necessariamente a questão do “gosto” e da sua legitimidade. É frequente, à saída de uma sessão de cinema, sentirmos um impulso no sentido de gostarmos ou de detestarmos um filme. Esse impulso é, muitas vezes, corrigido pela “instância social” — externa e normativa —, que nos submete à imposição social do “bom gosto” (Ethis, 2005: 96). A competência do ‘conhecedor’ resultaria da lenta familiarização com as obras, de uma aprendizagem paulatina, “de um contacto repetido com as obras culturais e com pessoas cultivadas” (Bourdieu, 1979a: 71–73). Bourdieu defendia uma perceção legitimista do cinéfilo que desvalorizava a *experiência* de consumir cinema (Jullier e Leveratto, 2015: 144).

O posicionamento de Bourdieu tem alguns pontos de contacto com uma célebre declaração de Henri Langlois, icónico cofundador da Cinemateca Francesa e figura influente da história do cinema: nessa afirmação — que é, ainda hoje, rememorada por críticos de cinema e amantes da sétima arte —, Langlois distingue entre *cinéfilos* (*cinéphiles*) e *cinéfagos* (*cinéphages*)⁶⁹. Mas Langlois não faz depender a cinefilia da esfera da educação formal (pelo menos, não explicitamente), associando-a antes à dimensão do amor pelo cinema enquanto arte que representa a vida, ou seja, do “prazer” que o cinema proporciona, na linha do que defendeu Ethis (2015):

Existem cinéfilos e *cinéfagos* [sic]. Truffaut é um cinéfilo. Um *cinéfago* — um *nerd* do cinema — senta-se na primeira fila e anota os créditos finais. Se lhe perguntar se o filme é bom, ele dirá algo perspicaz. Mas não é esse o objetivo dos filmes: amar o cinema é amar a vida, olhar realmente para essa janela para o universo. É incompatível com anotações!” Henri Langlois, s/d.⁷⁰

Jean-Michel Guy dirigiu uma pesquisa sobre a cultura cinematográfica dos franceses, na qual procurou controverter a crença generalizada numa cultura “una e indivisível”, no que se refere ao cinema. Ou seja, pretendeu questionar e rever a definição cristalizada, “legítima e intocável” do que seria a cultura cinematográfica de um país, crendo-a excessivamente confinada a preceitos de erudição. Desse modo, procurou situar a relação dos inquiridos com o cinema, nomeadamente as suas referências

⁶⁹ Etimologicamente, o sufixo “-filia” exprime a ideia de afeição, gosto ou preferência, ao passo que o sufixo “-fagia” exprime a noção de ingestão ou hábito alimentar. Um *cinéfago* (no original, *cinéphage*) alimentaria-se do cinema numa relação bulímica e exclusivamente material, pouco consequente numa perspetiva de fruição estética e sensível das obras.

⁷⁰ Fonte: <https://mubi.com/pt/cast/henri-langlois>.

cinematográficas e sistemas de referenciação — a competência para (re)conhecer rostos de atores/atrizes e de realizadores/as, os seus nomes e determinados filmes. Os resultados que obteve permitiram-lhe *relativizar o papel do gosto* na construção de uma dada cultura cinematográfica: ou seja, embora o gosto se conserve um elemento importante na expressão de uma determinada pertença social, existe espaço para a expressão de gostos singulares. Ao mesmo tempo que o cinema transmite símbolos, valores e representações comuns (sendo mesmo possível identificar uma cultura cinematográfica “geracional”), não inviabiliza a disparidade de gostos (Guy, 2000: 18–21). Na referida pesquisa, Guy debruçou-se sobre a conceção de cinefilia, tendo verificado a existência de indivíduos muito “competentes” em matéria de cinema, que criam que ser cinéfilo implicaria fazer prova dessa mesma competência; simultaneamente, deparou-se com indivíduos apaixonados pelo cinema, carentes de um capital assinalável de referências cinematográficas, que também se autoavaliavam como muito cinéfilos. E o autor salientou o seguinte paradoxo: “os mais competentes, que se dizem também muito cinéfilos, são os primeiros a considerar que ser cinéfilo é amar muito o cinema e não saber muito a seu respeito” (ibid.: 199). Logo, quando o conceito de cinefilia é o produto de uma inquirição aos públicos, sem estar sujeito à norma social que impõe a associação entre cinefilia e erudição, pode registar-se uma notável diversidade na relação percecionada entre aqueles e o cinema.

Novamente Jullier, ao refletir sobre o que definiria “um *bom* filme”, sustenta que, numa época em que a reflexão sobre a avaliação dos filmes não está tão refém da crítica e das convenções como no período em que Bourdieu formulou o seu trilha teórico sobre o “gosto”, há critérios que faz sentido *descartar* no momento da avaliação da arte cinematográfica — como a “instituição” (neste caso, a definição institucionalizada de arte), o “sucesso de bilheteira” (subjeto e gerador dos maiores equívocos), os “aspectos técnicos” (o virtuosismo e as acrobacias técnicas), ou a “intenção do autor” (pouco interessante para uma estética da receção) — e outros critérios, que, pelo contrário, convém *privilegiar* numa época de (pós)modernidade: a dimensão cognitiva do filme, a sua originalidade, coerência e aspeto edificante (edificante, mais do que didático ou pedagógico....), e o seu lado afetivo, ou seja, a capacidade de gerar emoções (2000: 10–20).

Partindo do princípio de que “o cinema é uma arte do tempo”, Emmanuel Ethis (2005, 2006) vai explorar a ideia de “tempo” ou de “temporalidade” subjacente ao ato de receção. O autor começou por se questionar sobre qual seria o tempo que os espectadores atribuem às obras, isto é, as “pertinências temporais” aliadas ao processo de receção. E propôs-se analisar as tensões entre o tempo fílmico (o tempo da exibição no ecrã e o tempo narrativo) e o tempo espectadorial (o tempo da receção ou o tempo *percebido* pelo espectador). Constatou que, enquanto alguns espectadores sobreavaliavam a duração real do tempo fílmico, outros subavaliavam-na. E que essas tendências avaliativas, independentes de quaisquer julgamentos de valor sobre o filme, repetiam-se. A receção seria assim um lugar de “mediações temporais”, onde se cruzam os “horizontes de atenção” dos espectadores e as qualidades intrínsecas das obras visionadas. Ethis concluiu que as diferentes temporalidades espectadoriais são, elas próprias, marcadas por diferenças nas temporalidades socioculturais — que a consciência íntima, pessoal, encontra ressonância na percepção da variabilidade do tempo e da narração fílmica.

É possível distinguir entre as teorias da receção cinematográfica (vinculadas às modalidades de receção das obras) e as teorias da espectadorialidade fílmica (que versam sobre os factos spectatoriais), embora qualquer tentativa de impor uma cisão entre ambas seja artificial, já que se tratam de preocupações teóricas que pertencem ou contribuem para um mesmo corpo de conhecimentos. Apesar do que as distingue, estas diferentes teorias aproximam-se pelo facto de ambas refutarem uma análise exclusivamente assente no texto fílmico e procurarem explorar os processos recetivos com base nos espectadores e no investimento que estes fazem do ponto de vista semântico, cognitivo, afetivo, sociológico e cultural, face a um dado objeto fílmico. Ou seja, os modos de consumo e de leitura ou apropriação das obras cinematográficas são, analiticamente, tão interessantes como os próprios dados textuais (Bamba, 2013).

Sendo verdade que a noção de público é uma construção, basta sentirmos o pulso a diferentes assistências para reconhecer que, se, por um lado, há aquelas mais próximas de uma “simples agregação de átomos individuais”, outras há, como as dos festivais, que apresentam características únicas, permitindo que se fale numa “dinâmica própria das audiências” ou de um “clima” específico de cada uma delas. (Fabiani e Ethis, 2003: 15), embora os efeitos dessa sinergia sejam difíceis de objetivar. Assim, um estudo que vise captar a essência da experiência fílmica num evento cultural segundo um programa de

análise sociológica, não pode deixar de ser, também, uma pesquisa sobre os modos e as lógicas que enformam um determinado tipo de espetatorialidade.

Há muito que se alerta para o “caráter plurifacetado da receção cultural”, em consequência do “declínio da importância do conceito de legitimidade cultural” e da intrusão do simbólico, do banal e do sensório-corporal em várias áreas da vida, nomeadamente a estética (Lopes, 2000a: 63–66). Num festival, o modo de relação com as obras cinematográficas assume contornos muito particulares, já que as manifestações do “gosto” passam a englobar não só fatores intelectuais, mas também elementos afetivos, de identidade, estilos de vida e de partilha de valores comuns entre os diversos agentes que circulam no espaço do festival. Desse modo, move-nos a possibilidade de, num tal contexto, os afetos e as trocas simbólicas e informais poderem servir para aprofundar, sedimentar ou cruzar as permutas de cariz artístico, formal e intelectual, confirmando ou baralhando horizontes de expectativas.

4.4. A participação cultural em Portugal e o caso específico do cinema

A atividade cultural aparece, geralmente, associada aos conceitos de lazer e de tempo livre. Ocorre, por definição, num tempo sem constrangimentos, dependente de opções individuais. Por ser um “*budget-temps*” limitadamente elástico, como referira Idalina Conde (1996), o uso do tempo de lazer resulta de decisões onde se manifestam gostos e preferências culturais. A participação cultural em contexto nacional conheceu diferentes fases, que, por razões de economia analítica, sistematizaremos em duas principais: um primeiro período, que vai desde a revolução de 1974 até à década de 1990; e um segundo momento, compreendido entre os anos 90 do século anterior e a atualidade.

O primeiro momento caracterizou-se pela inversão das tendências verificadas no período da ditadura, em que o fim da censura, o investimento na democratização do ensino e o acréscimo da oferta cultural, conduziram ao despertar da apetência pelos consumos culturais por parte da população portuguesa (Santos, 1998a). Apesar dessa progressão, não só se constatou que o crescimento da oferta não foi simétrico do ponto de vista territorial — tendendo a favorecer os principais polos urbanos do país, Lisboa e Porto —, como se concluiu que o aumento das qualificações escolares não teve

correspondência no acréscimo dos consumos culturais (em particular, dos de natureza clássica ou erudita). Ou seja, nessa época, a população portuguesa não apresentava, ainda, consumos culturais sedimentados (Conde, 1992, 1996; Lopes, 2000a; Pais, 1994, entre outros)⁷¹.

Na segunda fase, em curso até aos dias de hoje, verificou-se um crescimento progressivo da frequência de equipamentos culturais em território nacional, que incidia nas diversas áreas ou domínios culturais. Tal crescimento, apesar de lento e de ter sido interrompido a partir de 2008 — devido à crise económica e à consequente perda de poder de compra dos portugueses —, não chegou a regredir para valores do século transato. Pelo contrário, anos mais recentes conheceram uma consolidação da cultura de saídas — idas a museus, exposições, teatro e espetáculos ao vivo (o cinema, como veremos adiante, seria a exceção) — a par do aumento dos consumos culturais realizados na esfera doméstica (Garcia et al., 2014). A diferença essencial em relação ao período anterior consistiria no facto de, na primeira fase, os consumos privados terem sido dominados pela rádio ou televisão (Conde, 1996), ao passo que, no segundo momento, eclodia a cultura digital, com as tecnologias facilitadoras — como a internet de banda larga —, e os novos media ou suportes tecnológicos, portáteis e personalizados, a revolucionarem os consumos domésticos (Espanha, 2007, 2009; Garcia et al., 2014.). Uma outra característica da segunda fase foi o aparecimento, em Portugal, das chamadas “novas culturas urbanas”, cujos protagonistas revelavam consumos culturais mais frequentes e ecléticos. Os consumos culturais urbanos e contemporâneos seriam favorecidos por fatores como o superior acesso a equipamentos culturais por parte da população, a sua maior disponibilidade (própria de determinadas fases da vida, como a juventude), e a crescente relevância de um outro tipo de capital — o capital informacional —, adquirido pela via escolar, e sedimentado em contexto familiar e por intermédio das relações entre pares (Fortuna e Silva, 2002).

Nos últimos anos, foram disponibilizados estudos de síntese sobre as problemáticas da oferta cultural e dos públicos da cultura em território nacional (Garcia et al., 2014; AAVV, 2004), onde, além dos fenómenos supramencionados, se fizeram notar

⁷¹ Para este ponto, ressalva-se a importância dos diversos estudos desenvolvidos pela equipa do Observatório das Atividades Culturais com o propósito de retratar e ilustrar diferentes (sub)setores e problemáticas da realidade sociocultural portuguesa.

questões como, por exemplo: o aumento do protagonismo do poder local nas questões culturais; a importância crescente dos serviços educativos dos equipamentos culturais (em particular, para a comunidade escolar); a manutenção do peso do associativismo cultural (que passa a combinar práticas expressivas tradicionais, como o folclore, com novas formas de associativismo e novos focos de interesse cultural); e a reconfiguração dos modos de receção cultural, como resultado dos novos suportes tecnológicos, a que já aludimos. Todavia, apesar das recomposições contemporâneas verificadas em território nacional, a frequência da participação cultural e a realização de práticas expressivas tendem a manter-se aquém da média europeia. E, embora, em Portugal, o fator de dupla seletividade das práticas culturais — o efeito geracional e o peso das qualificações escolares — tenha vindo a esmorecer, a importância dos elementos estruturais permanece inequívoca (Costa, 2004; Fortuna e Silva, 2001; Garcia et al., 2014).

É, pois, sobre este conjunto de condições favorecedoras das práticas culturais — sobre a sua fragilidade — que é importante que nos debrucemos, ao analisarmos populações consumidoras de um tipo específico de atividade cultural (“média”) em contextos urbanos e de festival (que pouco têm de “mediano”). De resto, dentre a esfera, 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 tem sofrido várias reconfigurações, profundamente imbricadas na evolução dos modos de distribuir e de exhibir este bem cultural. Sucintamente, e com base nas estatísticas oficiais disponíveis, é possível agrupar a evolução desta prática, entre 1960 e 2014, em quatro períodos fundamentais⁷²: (i) uma fase de aumento destacado do consumo, até meados da década de 1970, explicada pela crescente popularização do cinema-entretenimento e da socialização em torno do ato de ir ao cinema, ocorrida no período imediatamente anterior ao 25 de abril de 1974, e que atingiu o seu apogeu imediatamente a seguir à Revolução dos Cravos; (ii) a quebra do consumo, também acentuada e imediatamente a seguir a esse momento marcante da história nacional, durante cerca de duas décadas, motivada pelo contexto de depressão económica e pela concorrência da televisão; (iii) a recuperação de espectadores em sala, ocorrida a partir de 1995, que correspondeu à entrada em

⁷² Fontes: INE, até 2003; ICA, a partir de 2004. Disponível no Pordata.

funcionamento do conceito dos *multiplex* nas grandes superfícies comerciais; (iv) e, de novo, uma quebra, desta vez paulatina, a partir do início do século XXI, que acompanha as transformações do mercado cinematográfico, como a concentração da distribuição e exibição de cinema num núcleo limitadíssimo de empresas, a introdução de novos formatos e de novas plataformas de visualização de cinema e um novo período de recessão económica, que, no seu conjunto, remetem, ainda mais, o consumo de cinema para a esfera doméstica.

É 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 (Lopes, 2000a: 99). Adicionalmente, o consumo do cinema-indústria tende, há muito, a ser próprio de públicos que se situam em frações socioeconómicas médias e com competências escolares igualmente medianas, adquiridas em contexto de expansão e de democratização do sistema escolar. Públicos com um capital cultural intermédio, que se situam numa zona neutra entre “desapossados” e “cultivados”. A própria arte cinematográfica, assim considerada, configura-se como uma prática cultural média (Silva e Santos, 1995; Santos, 2010); ou seja, é uma arte média ou forma de cultura média porque ocupa uma posição intermédia nas hierarquias de legitimação cultural e vai, por conseguinte, ser definida “por e para um público médio, socialmente heterogéneo” (Azevedo, 1997: 164).

Enquanto prática cultural mais próxima da cultura de massas, o cinema pode ser alvo de uma leitura que exponha a 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 linha de conta que o sistema de produção industrial é sempre, em última instância, desafiado por impulsos contrários, distintivos. O que, neste caso particular, significa que as práticas de oferta e de consumo de cinema acabam por segmentar-se (ibid.).

Alguns estudos sobre a prática cinéfila e distintiva em Portugal (Azevedo, 1997; Leão, 2006; Neves, 1998, 2000; Pereira, 2010), revelaram que o cinema, quanto rececionado em contextos distintivos, pode ser uma atividade cultural com contornos singulares. Nestes casos, os públicos tendem a ser seletivos (e não vastos e

indiferenciados), compostos por representantes de categorias mais escolarizadas, e mesmo cultivadas, da sociedade. É raro, porém, que deixe de ser um público sobretudo jovem, mais disponível, atento e sensível à novidade.

Recentemente, a proliferação dos formatos e das plataformas de distribuição e exibição de cinema favorecedores do consumo doméstico, tem conduzido à sua crescente privatização e contribuído para a diminuição do número de espectadores em sala. A digitalização dos conteúdos, a diversificação dos suportes e dos equipamentos tecnológicos que permitem o acesso ao cinema, a sua portabilidade e a possibilidade de concentração na esfera doméstica, têm sido os principais responsáveis pela mudança.

A tradicional ida à sala de cinema tem-se ressentido da crescente penetração das novas tecnologias e das vantagens que as mesmas representam: (i) a maior flexibilidade e a possibilidade de autogestão do consumo de cinema, que deixa de exigir a deslocação para um dado local, num horário específico; (ii) a diversificação dos conteúdos cinematográficos tornados disponíveis; (iii) e a possibilidade de, em determinados casos, se proceder ao consumo num ambiente de conforto e de qualidade tecnológica equiparáveis à sala de cinema tradicional (Espanha, 2007).

As novas tecnologias têm contribuído para transformar o estatuto do consumidor de cinema. Este deixa de ser um mero “espectador passivo” para passar a ser um “utilizador”, ao qual é permitido selecionar os consumos a visionar, sem estar tão condicionado pelas lógicas tradicionais de circulação dos filmes. Além do mais, a ineficácia dos canais de distribuição de cinema ditos tradicionais na disponibilização de conteúdos que remetem para *nichos* da oferta cinematográfica, tem beneficiado os sistemas alternativos de distribuição. A internet surge, assim, como uma opção eficaz de consumo e de distribuição, já que é o próprio consumidor ou utilizador quem filtra e partilha os conteúdos (Cardoso e Espanha, 2009).

Por enquanto, mantêm-se obstáculos e limitações a este tipo de consumo. É o caso do acesso aos equipamentos tecnológicos físicos (como os computadores, telemóveis ou outros) ou do acesso às chamadas “tecnologias facilitadoras” (a taxa de penetração da banda larga ou a disponibilização de conteúdos nas diversas plataformas existentes). Não é, por isso, possível pensar-se numa democratização absoluta, já que a penetração destas tecnologias nas casas, escolas ou espaços públicos nacionais, continua

a ser desigual. Além disso, as lacunas na literacia tecnológica e digital da população portuguesa são, ainda, significativas, em particular entre os mais velhos — embora a tendência seja, num e noutro caso, de um progressivo esbatimento.

A privatização do consumo de cinema não significa que se veja menos cinema, apenas que se está a passar de um paradigma mais convencional dos modos de o consumir, para um outro, cujo principal traço distintivo é a possibilidade de combinar diferentes modalidades de consumo, exo e endodomiciliares, numa prática que tende a ser cumulativa e que compreende múltiplos ecrãs (salas de cinema, televisão, computador ou outros) e diferentes formatos (cinema tradicional, cinema na televisão pública, em operadoras privadas de televisão, em DVD, Blu-Ray, *streaming*, descarregado da internet, etc.). O novo paradigma possibilita, ainda, uma maior “interatividade” e a “personalização” dos consumos (Espanha, 2007).

Uma vez que o circuito de distribuição e exibição de cinema nas salas e na televisão está dominado pelas produções norte-americanas, a principal forma de consumir cinematografias alternativas está cada vez mais associada à partilha e ao consumo de ficheiros na internet, que não para de aumentar. É verdade que a tendência para as escolhas que espelham a americanização do consumo cultural se mantém, mesmo no mundo virtual; no entanto, perdem alguma expressão (Cardoso e Espanha, 2009; Cardoso e Mendonça, 2017).

Com a progressiva digitalização dos conteúdos e a multiplicação da oferta das propostas de cinema e audiovisual em diferentes plataformas, é natural — e até expectável — que a relação dos consumidores ou dos utilizadores com esses produtos seja cada vez mais diversificada e gerida autonomamente, permitindo consumos cumulativos, flexíveis, ecléticos e singulares. Entretanto, parece evidente que, contrariamente ao que se vê tantas vezes anunciado, nem o cinema, nem a cinefilia, estão desaparecidos ou em vias de extinção. Longe disso, a prática de consumo de cinema continua a ser apelativa. Verifica-se, isso sim, uma alteração profunda, e veloz, das plataformas de exibição de cinema e, conseqüentemente, das correspondentes práticas de consumo.

CAPÍTULO 5: A CONSTRUÇÃO DE UMA ESTRATÉGIA DE PESQUISA – UMA ANÁLISE DE DOIS FESTIVAIS REFERENCIAIS NO CONTEXTO PORTUGUÊS

5.1. Delimitação do objeto, problemática de partida e objetivos da investigação

Quando se deu início à investigação apresentada nestas páginas, o nosso objeto de estudo encontrava-se já consideravelmente estabilizado. Propúnhamo-nos analisar públicos de dois festivais de cinema portugueses, os seus perfis sociográficos, hábitos culturais e de lazer (intra e extrafestivais), e os efeitos que poderiam ter, nas práticas observadas, as relações de sociabilidade mantidas em contextos e cenários diferenciados de interação. A opção recairia em dar prevalência ao cinema, domínio das indústrias culturais em permanente transformação, porquanto excecionalmente permeável às transfigurações económicas globais. Sabia-se que o cinema primava por ser uma forma cultural relativamente pouco estudada no país: os estudos existentes têm-se centrado, quase em exclusivo, na dimensão da produção de cinema nacional, e bastante menos nas esferas da distribuição, exibição e consumo deste bem cultural, pelo que o conhecimento disponível tende a ser lacunar e fragmentado. Admitia-se, ainda, tanto pela experiência de investigação acumulada em contexto semelhante (Leão, 2006), como pelo leque diversificado de estudos sobre festivais de cinema, recém-realizados noutros pontos do globo (os *Film Festival Studies*, que nos serviram de base de reflexão), que a oferta de cinema, quando justaposta ao formato festival, seria afetada por vários estádios e agentes de mediação, pelo que o seu consumo espelharia esse processo multimodal – que oferece, a quem o estuda, vários patamares possíveis de análise.

Ambicionava-se realizar um estudo de públicos, porém não no sentido estrito do termo. Cedo se compreendeu a importância de se analisarem as dinâmicas responsáveis por fazer com que o elemento de pesquisa que se privilegiou assumisse aqueles contornos e não outros. Interessaram-nos, por isso mesmo, as múltiplas mediações — estéticas, económicas, políticas, organizacionais, territoriais, relacionais ou simbólicas — que convergiram para moldar a procura. Ao contemplá-las na análise, pretendeu-se evitar que a pesquisa ficasse circunscrita a um paradigma analítico-metodológico esquemático ou demasiado cristalizada numa única dimensão.

Não se visava, portanto, desenvolver uma análise isolada e descontextualizada da experiência estética. Embora o fosse também, obviamente, pretendeu-se que a pesquisa transcendesse o domínio do consumo/receção. Para tal, focámo-nos no *significado da experiência de ser público* nos contextos seleccionados, incluindo todas as dimensões que a prática, concreta e situada, necessariamente convoca, como os processos de mediação dialética e os mecanismos de valorização do simbólico.

Tarefa complexa, pois, como avisou Costa a propósito das implicações do estudo dos *modos de relação* com a cultura (2004: 134), englobar um conjunto tão amplo de vertentes analíticas exige a articulação entre procedimentos extensivos e intensivos, o que pode ser “mais fácil dizer do que fazer”. Efetivamente, a conciliação entre níveis de análise “macro”, “meso” e “micro”, central para a pesquisa, pode ser difícil de operacionalizar. Aceitou-se, todavia, o desafio, e procurou-se elaborar o desenho teórico-metodológico a partir dessa visão de conjunto. E, muito embora nem toda a informação recolhida e tratada tenha sido incluída no presente relatório – por impraticabilidade de espaço –, a mesma serviu para orientar e informar, nos diversos momentos, os resultados alcançados.

As opções que nortearam o estudo procuraram incorporar os contributos de pesquisas recentes sobre cultura, participação cultural e públicos da cultura em território nacional (Garcia et al., 2014; Santos e Pais, 2010; AAVV, 2004). A circunstância de já existir um acervo substantivo de investigações nesta área estabelecia uma base de trabalho sólida que nos permitiria avançar com segurança no conhecimento (Costa, 2004; Pinto, 2004) e investir, com algum conforto, em estratégias de pesquisa que visassem aprofundar a heterogeneidade do conceito de público(s) (Costa, 2004; Pinto, 2004), a sua essência “labiríntica” (Santos, 2004) e “plurifacetada” (Gomes, 2004).

Após isolarmos os elementos centrais em debate nos vários contributos que nos inspiraram, pareceu-nos que a análise integrada dos modos de relação dos públicos com os festivais de cinema nacionais careceria de ter sempre em perspectiva, ainda que em segunda linha, as seguintes dimensões:

- (i) as dinâmicas de funcionamento das diferentes fases (sequenciais e interdependentes) em que podemos subdividir os mundos artísticos, sendo uma delas o consumo/receção, que existe em relação com as esferas da criação/produção, difusão/circulação e regulação;

- (ii) a relação das várias dimensões com o território e o espaço, e a tendência para a segmentação das práticas culturais inscritas no território;
- (iii) a lógica singular do “formato festival”, com impacto nos diversos domínios analisados, em particular na esfera da difusão/circulação, mas, também, na do consumo/receção;
- (iv) a posição ocupada pelo cinema no mercado, e, ainda, na hierarquia de funcionamento das diferentes formas de participação cultural, do ponto de vista da legitimidade e da distinção social;
- (v) o papel determinante dos instrumentos de regulação presentes nestes contextos, como é o caso da intervenção normativa estatal ou das múltiplas instâncias de consagração envolvidas (as esferas do poder e o círculo mediático);
- (vi) o facto de as atividades de consumo cultural só poderem ser entendidas enquanto produto de uma ação coletiva, onde as redes relacionais, formais e informais, condicionam e enquadram as atuações individuais;
- (vii) e, por fim, os mecanismos de promoção, divulgação e criação de uma imagem de marca, assim como os respetivos efeitos junto do público-alvo.

A esquematização teórico-metodológica por nós elaborada procurou incorporar todas estas dimensões, por considerarmos que as mesmas enformam possibilidades, racionalidades e motivações distintas de atuação e, consequentemente, modos específicos de consumo/receção⁷³.

A pergunta de partida (ou o objetivo geral) que orientou a pesquisa foi a seguinte: *que modos de relação podemos encontrar entre os públicos dos festivais de cinema analisados e a oferta ali disponibilizada?*

A resposta a esta questão deveria atender à multiplicidade de fatores que concorrem para definir o carácter peculiar da oferta, mas também aos condicionamentos impostos pelo formato festival à circulação e exibição de cinema. Como hipótese de fundo, avançou-se com a possibilidade de o formato festival – que tem vindo a firmar-se como um veículo de divulgação cultural de grande relevo nas sociedades contemporâneas – ser especialmente apelativo para determinados segmentos da população urbana.

⁷³ Ver Esquema Analítico e Esquema Metodológico, Anexo 1.

Procurou-se, assim, analisar os certames enquanto espaços de formação de identidades, estilos de vida e sociabilidades, e, ainda, como incubadores de *modos de relação* particulares com a esfera da cultura e com o cinema. Com esse fim, empenhámo-nos em compreender:

- (i) o modo como o contexto de festival (de celebração, ritual, propício ao aparecimento de ligações sociais e/ou profissionais) pode contribuir para a formação de identidades culturais particulares e para a redefinição de estilos de vida (e de consumo) urbanos — e em que medida essa redefinição aparentaria, ou não, ser duradoura para os públicos, isto é, se poderíamos falar em momentos de “rutura” ou de “transição”, tal como os entendeu Lahire (2006);
- (ii) de que forma os festivais em análise influem na construção social do gosto, na definição de um determinado *modo de relação* com a cultura e com o cinema, e, eventualmente, na promoção de uma mudança no “horizonte de expectativas” em alguns dos participantes (Jauss, 1978), contribuindo para a produção de um gosto cultural particular e tipicamente urbano;
- (iii) e, por fim, em que medida os públicos espelham ou não nos seus discursos a existência de um espírito de lugar (Fortuna, 2001) associado à envolvência e ambiente do festival.

Resumidamente, pretendeu-se conhecer os públicos e o modo como os mesmos se relacionam com os eventos culturais selecionados, através da análise comparativa das dinâmicas que acompanham as sucessivas etapas que vão da criação à fruição dos bens culturais, e fazê-lo a partir do contexto espaço-temporal que enquadra a celebração.

Em vista deste objetivo geral, houve um conjunto de objetivos empíricos que a pesquisa procurou cumprir. Foram eles:

- (i) caracterizar extensivamente o consumo de cinema em Portugal e analisar as principais reconfigurações desta prática, procurando enquadrar os comportamentos dos públicos dos festivais nesse panorama mais amplo; complementar esta caracterização com a análise dos diplomas legais que, no país, têm regido a intervenção estatal no setor do cinema e do audiovisual⁷⁴;

⁷⁴ Este trabalho de caracterização não pôde, por motivos de racionamento de espaço, ser contemplado na tese. Embora parte dessa informação tenha sido articulada com o texto e os resultados da pesquisa, o seu produto final dará origem a uma publicação autónoma.

- (ii) focar o campo da investigação através da seleção de dois estudos de caso, desenvolvendo uma análise cruzada (individualizada e comparativa) que, considerando os universos de produção, circulação / difusão, consumo / receção e regulação de bens filmicos, incida em particular nas *práticas, experiências e percepções* dos públicos, e no *ambiente* dos festivais como contextos de agregação de grupos heterogéneos de praticantes e profissionais da cultura e do cinema;
- (iii) definir um programa flexível de recolha de informação empírica recorrendo a métodos e técnicas complementares, de ordem extensiva e intensiva. Valorizar a imersão socioetnográfica, com vista a garantir uma melhor compreensão das dimensões simbólica, convivial e informal dos festivais;
- (iv) no domínio da oferta, perceber, com base na análise individual e transversal dos eventos selecionados, lógicas organizacionais e institucionais (dis)semelhantes, no que concerne à formação, captação e/ou fidelização de públicos;
- (v) no domínio da procura, realizar — partindo da mesma técnica analítica, cruzada —, um levantamento das principais características sociográficas dos públicos, estudando as suas motivações, questionando-os sobre uma eventual dupla condição de públicos de festivais/públicos de cinema, e situando-os como praticantes culturais em sentido lato;
- (vi) delinear tipologias que permitam enriquecer a leitura final da informação recolhida e acentuar o eventual carácter plural dos públicos;
- (vii) investigar os festivais de cinema na qualidade de eventos culturais urbanos, indissociáveis de uma envolvência espacial concreta e com um papel de destaque em diferentes níveis: a) nas estratégias de gestão, planeamento e marketing urbano; b) como elementos integrantes de uma rede alternativa, mais vasta, de distribuição, exibição e divulgação de cinema; e c) enquanto contextos de expressão de identidades sociais, estilos de vida e culturas urbanas.
- (viii) e, finalmente, realçar a pertinência — no domínio da Sociologia da Cultura e da Sociologia dos Públicos — da análise de eventos culturais como os festivais temáticos, fenómenos responsáveis pela criação, difusão e celebração de determinados (sub)géneros artísticos; e sublinhar, ainda, a importância de os analisar além da sua dimensão estritamente artística/cultural, segundo o carácter compósito e plural das práticas que neles se expressam.

Face aos nossos objetivos, procurou-se, na prática, evitar quer a sistematização excessiva, quer a submissão absoluta a um cânone interpretativo, por se considerar que a complexidade do objeto de estudo exigiria o recurso a uma multitude de olhares e de técnicas de aproximação ao terreno. Investiu-se, por isso, num modelo de pesquisa combinado, num programa de investigação que combinasse intensividade e extensividade na recolha e análise do material. Uma parcela significativa da informação coletada e tratada — ainda que, como se disse, não constando destas páginas —, serviu para informar a pesquisa e enquadrar os resultados finais⁷⁵.

Após o diagnóstico possível dos festivais de cinema no ativo em território nacional e atendendo aos recursos disponíveis para o seu estudo, a seleção de dois casos afigurou-se-nos a melhor hipótese. A escolha dos casos foi concretizada através de elementos de comparação inspirados no “método de diferenças” (Truzzi, 2005). Ou seja, propusemo-nos avaliar que efeitos seriam observáveis no *modo de relação* dos públicos com os festivais de cinema, quando os eventos em análise são moldados por conjuntos de circunstâncias e de variáveis distintas. Os elementos de comparação considerados foram os seguintes:

- (i) o género dos festivais (a perceção sobre a natureza da oferta programática, sobre as suas especificidades);
- (ii) os objetivos enunciados pelos festivais (o discurso institucional a respeito da missão dos eventos, tornado público nas respetivas páginas oficiais na internet);
- (iii) a sagração institucional e mediática dos certames (a perceção sobre o apoio recolhido junto das instituições públicas/privadas e sobre o grau de atenção concedido pelos meios de comunicação social);
- (iv) o público-alvo (a perceção sobre a capacidade de atração de público, fosse ele composto por público em geral, público profissional, parceiros institucionais, financiadores, mecenas, representantes políticos ou convidados);
- (v) e, por fim, a inserção territorial dos certames (a maior ou menor centralidade das cidades que acolhem os festivais, no conjunto do país).

As principais diligências levadas a cabo com o intuito de *selecionar* os casos a integrar na pesquisa encontram-se resumidas no itinerário metodológico,

⁷⁵ Para uma visão de conjunto dos métodos e técnicas selecionados e operacionalizados para se cumprir com os objetivos empíricos da pesquisa, ver o Itinerário Metodológico no Anexo 2.

compreendendo desde visitas exploratórias a festivais até conversas com informantes privilegiados⁷⁶. Uma vez estabilizadas as nossas escolhas, estabeleceu-se uma *comparação multicase* (Lessard-Hébert et al., 2008): cada festival foi estudado em profundidade para, em seguida, se proceder à comparação entre ambos, com vista ao esclarecimento de eventuais convergências e divergências entre os projetos.

Numa primeira fase, que foi de aproximação à dimensão da *oferta* – ou, melhor dizendo, aos casos entretanto selecionados –, recolheu-se informação junto dos diretores de ambos os festivais, aos quais se realizaram entrevistas semiestruturadas. Nas conversas com os responsáveis máximos de cada um dos certames, questionámo-los sobre as condições em que nasceram os projetos culturais e as suas principais diretrizes: objetivos/missão, opções de programação, esquemas de alargamento, fidelização e formação de públicos, mas, também, sobre as estratégias de marketing cultural. Por outro lado, o trabalho de caracterização extensiva e de enquadramento legal do setor do cinema em Portugal realizado até então foi complementado por informação estatística interna, isto é, por dados produzidos pelas próprias estruturas organizativas dos festivais. Numa segunda fase, de aproximação à dimensão da *procura*, adequaram-se as ferramentas de pesquisa à natureza peculiar dos eventos em análise. Convirá ter presente que os festivais são momentos excecionais, efémeros, mas que, por serem cíclicos, se transformam e adaptam a novas realidades e desafios, a cada edição. Num esforço de aligeirar os condicionamentos que a transitoriedade dos festivais impõe a quem os investiga, realizou-se um levantamento extensivo de algumas das principais características dos frequentadores dos certames, com o auxílio da técnica do inquérito por questionário. O recurso a este instrumento possibilitou, igualmente, avaliar o lugar dos participantes face aos modos distintos de relação com os festivais — distinguindo, por exemplo, entre “*festivaliers*” e “*festifs-alliés*” (Ethis, 2001b), isto é, entre os meros visitantes circunstanciais, os “cinéfilos” ou entusiastas da Sétima Arte, os *habitués* e os públicos profissionais, entre várias outras possibilidades — e aos *modos de relação* com a esfera cultural ampla. Mais concretamente, os inquéritos incidiram em questões como: a caracterização socioeconómica dos públicos inquiridos; o grau de antiguidade, assiduidade e fidelização aos festivais; a familiaridade com os festivais; as

⁷⁶ A componente metodológica – os passos que conduziram à seleção dos casos, e os métodos e técnicas utilizados para a recolha e tratamento dos dados –, encontra-se aprofundada no Anexo 2.

motivações para frequência e o tipo de frequência dos mesmos; a informação prévia sobre a oferta programática dos festivais; as sociabilidades dentro e fora dos festivais; os hábitos de frequência de festivais de cinema e de festivais culturais; os *modos de relação* com o cinema — práticas, preferências e avaliação da importância desta forma artística — fora do contexto dos festivais; e os *modos de relação* com a cultura em geral.

As dimensões afluídas no inquérito por questionário foram posteriormente aprofundadas, através da realização de mais de três dezenas de entrevistas semiestruturadas efetuadas a elementos dos públicos dos dois festivais — sem nunca se perder de vista o intuito comparativo. As referidas entrevistas foram objeto de uma análise de conteúdo qualitativa temática.

Houve ainda um terceiro eixo ou estratégia de abordagem, transversal às duas fases anteriores, e que consistiu numa imersão socioetnográfica. A partir do recurso à observação participante, ao diário de campo e à fotografia social, pretendeu-se observar/registar os locais, os objetos e os símbolos, as pessoas, as atividades, os comportamentos, as interações verbais, as maneiras de fazer, de estar e de dizer, as situações, os ritmos, os acontecimentos ou as modalidades de ocupação do espaço. Isto é, realizaram-se observações de primeiro grau que nos auxiliassem a destrinçar as lógicas informais de funcionamento naqueles campos específicos.

Nos subpontos seguintes, apresentam-se, resumidamente, os festivais, e algumas das principais conclusões dos registos das conversas com os diretores dos certames, com o objetivo de retratar os casos e de situar cada um deles no quadro dos festivais (inter)nacionais e na literatura sobre o fenómeno. Trata-se já, por isso mesmo, de informação original e substantiva sobre cada um dos casos selecionados.

5.2. Dois festivais de cinema exemplares no panorama nacional

Perceber em que medida os participantes de dois projetos culturais vocacionados para o cinema — dois festivais de referência para o país, mas com diferenças fundamentais num conjunto de dimensões-chave — podem revelar *modos de relação* singulares com os certames, com o cinema, com a cultura e, até, com as cidades, foi aquilo que moveu a pesquisa. Do total de eventos possíveis, interessavam-nos festivais de comprovado relevo nacional, que fossem distintos num conjunto de domínios que elegemos.

A sua identificação resultou do conhecimento prévio que a investigadora possuía do meio, de uma aturada pesquisa documental e da auscultação de informantes privilegiados. Um dos principais perigos a evitar seria o término do festival antes mesmo do desfecho do trabalho de campo — um risco plausível neste domínio, onde são frequentes os projetos com fim à vista, marcado que está pela volatilidade. À partida, tal risco não existiria com o Curtas Vila do Conde ou com o IndieLisboa, ambos festivais com uma reputação sólida no meio cinematográfico nacional. Esse seria, aliás, um elemento comum aos nossos casos, que possibilitaria estabilizar a pesquisa; a partir daí, procurou-se que aqueles fossem exemplares na sua *diferença*.

Uma das dimensões contempladas na comparação foi a do “género”, ou seja, o tipo de cinema divulgado pelos festivais. A esta dimensão aliava-se um outro elemento, o da “antiguidade” dos festivais. O Curtas Vila do Conde destacou-se por ser bastante mais antigo, datando do início dos anos 90 do século XX, ou seja, anterior ao período de reconhecimento institucional dos festivais de cinema em Portugal. Era, ainda, e desde a sua origem, um festival especializado no formato da curta-metragem. Já o IndieLisboa foi selecionado por ser um festival representativo da nova geração de festivais de cinema portugueses. Nascido na capital, no início do atual século, a sua fundação foi possibilitada pelo surgimento de subprogramas de apoio do ICA, específicos para festivais de cinema. E embora o seu enfoque principal recaísse no cinema independente ou de autor, foi sempre um projeto menos especializado ou vocacionado para nichos de públicos, como o anterior.

A “missão” dos festivais, isto é, os objetivos que os mesmos transmitem oficialmente, através dos suportes de comunicação a que recorrem — sendo que o que tem mais visibilidade é a página oficial na internet — são também diferenciados. No caso do Curtas Vila do Conde, o caderno de encargos oficial é menos abrangente: o festival propõe-se divulgar o cinema contemporâneo mais vanguardista, numa perspetiva multidisciplinar, mas sem nunca deixar de distinguir o formato da curta-metragem. O IndieLisboa, por sua vez, apresenta-se como um festival de cinema internacional e generalista, que se propõe incentivar a exibição pública de cinema português e estrangeiro, em diferentes formatos, desde que os mesmos não sejam distribuídos ou exibidos no circuito comercial. Apresenta-se, portanto, como um festival menos especializado e não tão vocacionado para um nicho como o anterior.

A dimensão seguinte resultou da avaliação genérica dos levantamentos que fomos fazendo de material de divulgação de ambos os certames, desde materiais oficiais (produzidos pelas próprias organizações) a informação recolhida nos meios de comunicação social. Estes dados permitiram-nos uma impressão prévia do peso de ambos os projetos do ponto de vista do seu reconhecimento institucional (por exemplo, a quantidade de parceiros — altos patrocínios, apoios institucionais e patrocínios privados), e de referências nos meios de comunicação social, tendo-se apurado que a relevância do festival nortenho era, nessa dimensão, inferior da do lisboeta.

As mesmas ferramentas que possibilitaram a pré-avaliação ou o diagnóstico antecipado da dimensão anterior permitiram que se estimassem os “públicos-alvo” dos eventos. Ou seja, em virtude das respetivas missões oficiais, opções programáticas e, claro está, da localização territorial, presumiu-se que, no caso do Curtas Vila do Conde, os territórios de referência e de projeção seriam mais modestos, ao contrário do IndieLisboa, com um potencial superior para apelar a participantes, convidados nacionais e estrangeiros, parceiros institucionais e artísticos, financiadores, mecenas, políticos e notáveis locais.

As duas dimensões supramencionadas são afetadas por aquele que é, talvez, o principal eixo de diferenciação entre os casos selecionados: a sua localização geográfica. O carácter periurbano do Curtas Vila do Conde, o facto de se inserir numa cidade a braços com uma herança piscatória e localizada num concelho marcadamente rural, contrasta de forma viva com o IndieLisboa, um festival urbano, que tem lugar na capital do país, centro de todas as decisões, e com a mais assinalável massa crítica de participantes culturais do país.

Foi a forma como os casos selecionados se posicionaram nos eixos ou dimensões aqui elencados, a par da sua reconhecida relevância no panorama dos festivais de cinema nacionais, a sustentar a nossa escolha. Nos subpontos seguintes, analisaremos a informação recolhida, na forma de entrevista, junto da totalidade dos diretores/fundadores dos certames, complementando-a com dados fornecidos pelas organizações de cada um dos projetos, que foram trabalhados estatisticamente.

5.2.1. Curtas Vila do Conde

O Cineclube de Vila do Conde

Os cinco elementos fundadores do Curtas Vila do Conde foram Dario Oliveira, Mário Micaelo, Nuno Rodrigues, Miguel Dias e Rui Maia⁷⁷. Quando deram os primeiros passos no sentido de se organizarem para criar uma associação cultural, os mentores do festival nortenho eram jovens recém-licenciados: três deles formados em Artes Plásticas (Pintura), um em Design de Comunicação e, um outro, em Relações Internacionais. Quase todos naturais de Vila do Conde, foi no município onde residiram durante a maior parte das suas vidas que escolheram produzir o festival.

A história do Curtas é indestrinçável da importância que teve (e tem), para Vila do Conde, o movimento cineclubista. O jovem grupo que criou o Curtas⁷⁸ esteve ligado à criação do Cineclube de Vila do Conde ainda antes de materializar o festival. A sua ideia original consistia em reativar o cineclube que, em tempos, existira na cidade e que funcionara integrado no antigo Clube Fluvial Vila-condense. O antigo cineclube fora criado em 1959, com a participação dos pais de alguns dos elementos do núcleo fundador, no que parece ser um legado geracional. Face à impossibilidade de procederem à sua reativação, o grupo optou por abraçar o projeto de criação de um novo organismo, que foi legalizado em 1989 e conheceu as primeiras sessões em 1990.

A adesão imediata da população local às atividades do cineclube ultrapassou todas as expectativas. Os elementos entrevistados identificaram três razões principais para este sucesso: (i) o facto de o único cinema local (o Cineteatro Neiva) ter concluído a sua atividade pouco tempo antes; (ii) a curiosidade da população em conhecer o Auditório

⁷⁷ Rui Maia foi o primeiro elemento a abandonar a direção do festival, por manifesta incapacidade em compatibilizar o projeto com a vida profissional. Saiu após a edição de 1999, embora se mantivesse como elemento do comité de seleção dos filmes em competição. Outro elemento importante para a história do festival foi o atual produtor de cinema Luís Urbano (da produtora O Som e a Fúria), que viveu durante a infância e adolescência em Vila do Conde e colaborou com o festival praticamente desde o seu início — era a “antena do festival” em Lisboa, cidade para onde foi estudar economia. Em 1999, tornou-se responsável pelo funcionamento da Agência da Curta-Metragem, passando a fazer parte da direção, para compensar a saída de Rui Maia. Mas Luís Urbano também viria a deixar a equipa, após a edição de 2005. Mais tarde, já depois da edição de 2013, Dario Oliveira faria o mesmo para vir a criar o festival Porto/Post/Doc, no Porto. Nenhum deles foi oficialmente substituído.

⁷⁸ Quando o festival nasceu estavam na casa dos vinte anos. A maioria (os que se mantiveram na estrutura por mais tempo), encontrava-se a dar os primeiros na carreira de docente do ensino secundário, profissão que viriam a manter durante todo o período de existência do festival.

Municipal, que tinha sido requalificado e que viria a acolher o Cineclube; (iii) e a diminuição do fulgor do movimento cineclubista no início da década de 90 do século passado, o que levava ao encerramento de alguns dos principais cineclubes da região. Também por essa razão, além de público local, o Cineclube de Vila do Conde começou a atrair público residente no Porto e noutras regiões próximas — “pessoas interessadas em cinema”, “duas ou três figuras típicas”, habitués de cineclubes que os fundadores também frequentavam —, cativado pela “imagem gráfica do cineclube” e pela riqueza informativa das publicações deste organismo. Já nessa altura, o grupo tinha um cuidado redobrado com os conteúdos que divulgava e com a identidade gráfica do cineclube, atitude que consideram ter sido imprescindível para que viessem a construir a “identidade forte” que se manteve ao longo dos anos.

O cineclube foi um sucesso, inclusivamente, do ponto de vista financeiro, e o grupo, que cedo percebeu que queria (e podia) fazer mais, começou a equacionar organizar um festival de cinema. A opção pelo cinema não foi, como é óbvio, fortuita. Escolheram-no por ser “o território que unia o grupo”, isto é, um interesse perfeitamente partilhado por todos. Havia, de facto, uma “herança de paixão pelo cinema” e uma ligação bastante estreita com o movimento cineclubista⁷⁹. Já a escolha do formato ‘festival’ resultou da relativa familiaridade com o mesmo, na sequência da sua entusiástica participação no Festival Internacional de Cinema da Figueira da Foz.

Os primeiros anos do Curtas Vila do Conde

A primeira edição do festival decorreu em junho de 1993, a título experimental⁸⁰. O apoio da Câmara Municipal de Vila do Conde à realização do certame foi imediato e constituiu a “primeira alavanca” para a sua concretização. Por essa altura, o grupo iniciou contactos com várias instituições e individualidades locais e viajou para o estrangeiro, para ver como funcionava “um bom festival de curtas-metragens” (já que, garantem, não

⁷⁹ Além do Cineclube de Vila do Conde, um dos promotores iniciais do Curtas tinha fundado um cineclube em Braga, durante os seus estudos universitários e, um outro, estivera ligado à reativação do Cineclube Octopus, na Póvoa de Varzim.

⁸⁰ Quando se estrearam a organizar o festival ainda funcionavam como uma associação juvenil. Se, hoje, tal não seria possível, na época era, porque existiam num certo vazio legal, correspondente ao baixo grau de profissionalização deste tipo de instituições.

conheciam nenhum “modelo exemplar” em Portugal). Foram aos festivais de Oberhausen, Clermont-Ferrand, Tampere ou São Paulo, certames que simpatizaram com o projeto português e se tornaram seus “aliados”. Referem que os festivais mais pequenos teriam, ao contrário de “gigantes” como Cannes ou Veneza, essa peculiaridade: a de serem mais acessíveis e didáticos. Desta forma, depressa criaram uma “*network* internacional de contactos” e aprenderam as etapas essenciais para a realização de um festival.

A edição inicial aconteceu de forma completamente “desprotegida”, “naïve”, quase sem apoios e com muita “carolice”. O grupo procurou fazer uma divulgação massiva na comunicação social e ter convidados de peso logo nessa fase⁸¹, opção que acabou por conferir “um ar sério ao festival” e permitiu esbater algumas das (naturais) barreiras iniciais. Do ponto de vista da programação, empenhou-se em mostrar a importância do formato curta-metragem para determinados períodos da história do cinema, tanto para autores consagrados (como Manoel de Oliveira, Jean Rouch ou Jacques Tati) como para realizadores, na altura, emergentes (o caso de Jane Campion ou Hal Hartley).

O ano de estreia do festival foi assinalado por um acontecimento marcante: dias antes do seu início, saiu um artigo sobre o primeiro festival de Vila do Conde, intitulado “Curta-metragem, grande cinema”, escrito para o jornal Público pelo crítico de cinema Augusto M. Seabra: artigo que, na opinião dos mentores do festival, teve um papel determinante para o sucesso da primeira edição. O influente crítico e sociólogo português, ao dedicar palavras elogiosas à programação alinhavada para a edição inaugural, concedeu-lhe uma projeção súbita e inusitada, e, desse modo, suscitou o interesse de outros elementos da comunicação social. Na sequência da leitura do artigo, vários jornalistas da capital compareceram em Vila do Conde, com o propósito de conhecer o festival e de percorrer as suas diversas propostas. Algo que, garante a direção, teria sido impensável sem a publicidade involuntária de Augusto M. Seabra.

Quando situam os primeiros anos do festival, os seus fundadores expressam uma visão crítica dos certames nacionais que preexistiram ao Curtas Vila do Conde. Argumentavam que os festivais de cinema portugueses dos anos 1980 e 1990 eram

⁸¹ Por exemplo, Timothy Burril, produtor de cinema inglês que trabalhou com Roman Polanski ou Peter Greenaway, fez parte do primeiro júri do Curtas Vila do Conde.

olhados pelos seus congéneres estrangeiros como pouco honestos, pouco profissionais, com filiações políticas explícitas e pouco atentos às novas tendências cinematográficas. O Curtas apareceu para preencher a lacuna, em Portugal, de um festival exclusivamente dedicado à curta-metragem, que promovesse o formato junto dos públicos e dos profissionais do setor, e que o fizesse de forma profissional, introduzindo boas práticas que já eram correntes em festivais internacionais. Segundo um dos fundadores entrevistados, o festival vila-condense representou um ponto de viragem no panorama dos festivais portugueses:

Eu acho que o nosso festival foi o primeiro de uma nova geração. Hoje em dia há outros festivais. Vou destacar só dois, porque são, de facto, bons festivais e têm um público fantástico. Com grande pena minha são os dois em Lisboa, que é o DocLisboa e o IndieLisboa. Esses dois festivais cumprem tudo aquilo que eu digo que há dezoito anos os festivais precisavam de cumprir. Os outros, a um nível bastante menor (Entrevista a DO).

O festival da Figueira da Foz é por todos mencionado como o evento cinematográfico que mais contribuiu para que o grupo despertasse para o universo do cinema. O certame “fez escola” entre os elementos do grupo, dizem, porque era o evento cinematográfico com a melhor e mais interessante programação do país. Apesar de o descreverem como “completamente anárquico” e “desorganizado”, funcionava bem e era “influyente” no circuito cultural, e, portanto, um marco no calendário do grupo. Foi ali, num ambiente pontuado pela informalidade e pelo fácil acesso aos profissionais do setor, que se iniciou a ligação do grupo ao setor do cinema em Portugal.

Escolheram especializar-se no formato da curta-metragem por se quererem posicionar com uma ideia original que fosse, igualmente, um “espaço de liberdade”. Ambicionavam instituir um projeto inovador, com “chama”, que correspondesse à sua formação em Belas Artes, e identificaram um nicho por explorar entre os festivais de cinema nacionais. Havia ainda a questão geracional, já que as curtas-metragens eram realizadas, sobretudo, por pessoas da sua geração e tinham, por isso mesmo, um cunho de irreverência e de jovialidade, no qual se reviam.

Tiveram o primeiro contacto com o formato, novamente, no festival da Figueira da Foz, e foram conquistados pela sua independência do ponto de vista estético, formal e narrativo. Se, atualmente, a circulação de curtas-metragens está mais banalizada e tem mais alguma visibilidade, no início da década de 1990 o desconhecimento do grande público em relação ao formato era enorme, muito embora este exista desde os primórdios

do cinema: as primeiras entrevistas que concederam focavam-se maioritariamente na explicação sobre “o que era” uma curta-metragem. Por outro lado, acreditavam que seria mais fácil mostrarem obras esteticamente relevantes, porque estariam menos dependentes dos intermediários típicos da indústria (distribuidores, agentes de vendas), que podem dificultar a programação de um festival desconhecido.

No momento do seu nascimento, a missão do festival assentava em quatro pilares principais: (i) divulgar cinema que fosse uma alternativa à exibição comercial, promovendo mais cinema independente e menos “cinema-entretenimento”; (ii) contribuir para desenvolver a qualidade e a quantidade das curtas-metragens portuguesas — pretensão “mais ou menos romântica ou ingénua” —, difundindo jovens cineastas portugueses (Miguel Gomes é o exemplo clássico de um realizador nacional que apresentou as suas primeiras curtas-metragens em Vila do Conde); (iii) contribuir para moldar a cultura cinematográfica dos públicos mais jovens, do público em geral e dos (futuros) profissionais de cinema; (iv) e dinamizar a cidade, através da materialização do forte vínculo que os fundadores tinham com Vila do Conde, e que, em certa medida, contribuiu para a longevidade do festival. Entretanto, como veremos, com o passar dos anos o certame foi evoluindo e foi-se reajustando.

Avaliação do crescimento do Curtas Vila do Conde

Quando se lançaram neste projeto, nenhum dos fundadores previa a sua longevidade. Admitem não o ter abraçado com objetivos muitos definidos; pelo contrário, agiram por impulso, num entusiasmo momentâneo, e não projetaram a evolução do certame. De edição para edição, e à medida que o festival crescia e se consolidava, foram experimentando, introduzindo novidades, já que não queriam estar a apresentar aos públicos sempre a “mesma proposta”.

Os fundadores do festival consideram ter tido um papel fundamental no aumento da quantidade e da qualidade da produção de curtas-metragens nacionais a partir da década de 1990. Tal pioneirismo foi, aliás, reconhecido por vários outros protagonistas. O primeiro a fazê-lo foi, novamente, Augusto M. Seabra, que, em 1999, escreveu no jornal Público um artigo intitulado “Saudação às ‘gerações curtas’”. Nele, atribuía ao festival nortenho o estatuto de “plataforma de lançamento” de uma eventual nova “geração” de

autores nacionais, mais “cosmopolita” e sem “nenhum particular espírito de missão em reproduzir uma qualquer imagem dominante do “cinema português”, o que, argumentava, criava a possibilidade de aparecimento de um “novo paradigma cinéfilo” para o cinema luso. Este rótulo — de divulgador das diferentes “gerações curtas” — ficou para sempre associado ao festival e foi por ele rentabilizado⁸², como imagem de marca ou “selo de garantia”.

Segundo dados fornecidos pela própria organização, a tendência de evolução do Curtas Vila do Conde para o intervalo compreendido entre 1993 e 2015 foi de crescimento generalizado⁸³. Após o sucesso das primeiras edições, a direção preocupou-se em “gerir o crescimento” e o “entusiasmo” de forma equilibrada. Para tal, empenhou-se na manutenção de uma organização eficaz, de uma programação de qualidade e na oferta de boas condições de fruição ao público e aos profissionais da área, para que o festival se estabelecesse como um importante “dinamizador da produção nacional”.

As principais transformações que se verificaram deram-se ao nível da programação, mas a mudança foi gradual, não abrupta. A dada altura, as curtas-metragens deixaram de preencher, na íntegra, as suas expectativas. E o festival, que começou por estar exclusivamente centrado nesse formato, acabou por se expandir para outras áreas — artísticas, até — embora as curtas-metragens nunca tivessem deixado de ser a “plataforma de ligação” entre todas as novidades que iam experimentando.

O festival é descrito, pelos seus fundadores, como um “eixo de ligação”, um “conector” ou um “amplificador”, que faz a ponte entre os criadores e os públicos — no fundo, como um veículo de mediação cultural. Os princípios que sustentam a programação estão principalmente relacionados com o “gosto pessoal”, são subjetivos, como “qualquer critério de eleição de uma obra de arte”. Existe uma razoável flexibilidade, embora procurem não se deixar afetar por tendências efémeras. As suas escolhas têm sido reconhecidas *a posteriori* pelas instâncias consagradoras, cultivando a confiança dos públicos — pelos quais gostam de “puxar”, precisamente porque lhes

⁸² Em diversas publicações comemorativas e num documentário, realizado em 2012 por José Vieira Mendes, de celebração do vigésimo aniversário do festival e intitulado, justamente, “Geração Curtas”.

⁸³ Em relação ao número de “filmes inscritos” para competição, o festival começou por ter 256 filmes nessas circunstâncias, em 1993, e, em 2015, esse valor atingia as 2034 inscrições. O número de “filmes exibidos” (curtas e longas-metragens, em competição ou não), começou nos 115 filmes e foi oscilando bastante, aumentando gradativamente a partir de 2001, até aos 221 filmes em 2015. E o número de sessões passou de 22, em 1993, para 84 em 2015.

agrada “correr riscos” (e consideram que não os desafiam “tanto assim”). Sustentam que o cinema que mostram tem a obrigação de corresponder a um padrão estético elevado, mas rejeitam a crítica de elitismo porque, argumentam, a qualidade e o rigor estético são características que não têm de estar dissociadas de alguma vontade de comunicação com o público.

Procuraram, desde o início do festival, ter uma programação eclética no que toca a géneros cinematográficos, incluindo, nos seus programas, filmes de animação, ficção, documentários e cinema experimental. O que os cativa, hoje, são os objetos mais “ambíguos”: “documentários que parecem ficções, ficções que parecem documentários, animações que são documentários”, ou seja, as obras que espelham uma hibridização entre géneros, o que torna a compartimentação mais difícil, mas é um reflexo mais fiel da contemporaneidade cinematográfica. O foco na curta-metragem terá abrandado ligeiramente a partir do momento em que passaram a estar interessados em explorar as “diferentes vertentes” das obras de alguns autores. À medida que foram conhecendo mais pessoas ligadas à área e acompanhando o trabalho de determinados criadores, constataram que estes eram prolíficos noutras formulações artísticas e que não fazia sentido ignorar a transdisciplinaridade. Passaram, então, a incorporar a miscigenação, a transgressão das fronteiras entre géneros e formatos — as ligações do cinema ao vídeo, às artes plásticas, à música e ao design:

Quando surge o fascínio por outras áreas, penso que é aí que o festival começa a ganhar uma identidade própria. Nas primeiras edições nós aprendemos a fazer e imitámos (...) Entretanto, surgiu esta ideia de criar *links* ou aproximações a outras áreas. (...) Começámos, então, a mostrar longas, instalações ou projetos musicais de autores que tinham passado por cá a apresentar uma curta. (...) Isto tendo sempre as curtas como elemento central, porque é um território onde as pessoas experimentam, onde as pessoas vão e voltam. (...) O universo das curtas é uma plataforma de ligação a todos esses meios, mesmo que isso por vezes pareça estranho (Entrevista a NR).

Prezam descobrir autores e acompanhar o seu trabalho, não “numa lógica de clientelismo”, mas pelo facto de se interessarem, efetivamente, pelas diversas facetas da produção artística. Esta opção fá-los sugerir que são responsáveis pelo estabelecimento de uma “espécie de cultura regional” de (re)conhecimento de autores, nem todos nacionais. No caso de alguns autores estrangeiros que divulgaram no início de carreira, a partir de determinada altura, torna-se difícil voltar a trazê-los a Vila do Conde (como sucedeu, a título de exemplo, com Apitchatpong Weerasethakul ou Gus Van Sant). Mas

orgulham-se do mérito da “descoberta” e da apresentação inaugural desses artistas aos “seus” públicos:

Acontecem fenómenos muito curiosos de haver pessoas do nosso público que conhecem bem a obra do Nicolas Provost. Se calhar, se for a Aveiro ou ao Porto, ninguém conhece. Porque já viu os filmes dele lá, porque já ganhou o festival, porque já fizemos exposições do trabalho dele no contexto da Solar. (...) E nós ficamos muito satisfeitos, porque é alguém que nós apresentámos ao nosso público (Entrevista a DO).

Para os elementos que, entretanto, se afastaram da direção, os novos caminhos trilhados pelo festival não estão livres de crítica. Questionam, por exemplo, a diminuição do arrojo do festival (que se tornou “mais sério” e “profissional”) e fatores de “dispersão” como os filmes-concerto. Desaprovam o “espectro alargado”, porque, a seu ver, tal poderá levar, aos poucos, ao desinvestimento no cinema. Porém, consideram que gerir tantos anos de festival, mantendo a “fasquia alta” e furtando-se à pressão no sentido da acomodação ou institucionalização excessiva do certame, é, ao mesmo tempo, meritório e a “chave” para a durabilidade e prestígio do festival.

Os públicos do Curtas Vila do Conde

Nas primeiras edições, explicam, embora existisse bastante público de Vila do Conde, o festival estaria mais virado para o exterior. Estavam muito “dependentes” dos públicos provenientes de cidades como o Porto, Braga e Lisboa. Nessa altura, os habitantes de Vila do Conde que “beneficiavam do festival” eram participantes muito jovens e “moldáveis”, em idade de escolher as respetivas áreas de estudo. Muitos deles eram alunos dos quatro diretores, alguns foram mesmo os primeiros voluntários do festival.

Assim que o certame assumiu uma orientação que definem como “mais *arty*”, ou seja, que começou a aproximar-se de outras formas de expressão criativa, notou-se um afastamento ainda mais evidente do público local e um avolumar dos participantes de fora da cidade. Esta fase terá sido muito breve: após o aparecimento de vários festivais de cinema na capital lisboeta, na viragem do século, sentiram imediatamente os efeitos da concorrência. Tal quebra terá sido rapidamente compensada com o acréscimo do público local, atraído pela iniciativa paralela Animar (dirigida às escolas da região) e pela secção do festival denominada “Curtinhas” (pensada para o público infanto-juvenil). De resto, a formação de públicos é, segundo os diretores, uma consequência óbvia de um

projeto deste tipo. Mais ainda numa cidade “onde nada acontece”, como Vila do Conde, porque permite a convivência com propostas diferentes.

A preocupação em chegar à população local de forma estruturada não terá sido, segundo os próprios, absolutamente altruísta: antes foi uma tentativa de colmatar o prejuízo causado pela aparição de outros projetos que lhes subtraíram protagonismo. Assumem que não tiveram esta preocupação desde o início do festival. Começaram por fazer um festival “à sua imagem”, no sentido em que programavam “o que gostariam de ver”, a partir de uma posição privilegiada. Entretanto, “perderam espaço mediático” e deixaram “de ser os únicos, os príncipezinhos do panorama nacional, que faziam uma coisa bastante bem-feita”. Com o fim da exclusividade, sentiram-se forçados a fazer uma “contrição” de maneira a garantirem a sua “sobrevivência”, dedicando-se mais, a partir daí, “à terra”, às pessoas da região.

Conseguem identificar público “fidelíssimo” que vai a todas as edições, alguns desde o primeiro ano. Várias pessoas de Vila do Conde, do Porto e de Lisboa, que têm amadurecido com o festival. Há um “nível de *follow up*” muito grande, garantem, mas há também “hordas de malta nova”, que não são capazes de identificar:

Não há um único tipo de público. Mas a maioria é um público universitário, um público com gostos algo sofisticados em termos de consumos culturais. Gosta de ver exposições, gosta de ir ao cinema, gosta de ler, gosta de viajar, e vê em Vila do Conde uma ponte com (...) esta cultura urbana (...). Eu acho que o nosso público vai a Vila do Conde e, a partir do momento em que entrega o bilhete na porta, entra noutro mundo, num mundo paralelo. O mundo da sala de cinema já não é Vila do Conde. Podia ser Berlim, podia ser Hong-Kong, podia ser a Guarda ou Vilar Formoso, não interessa, estão noutro lugar (Entrevista a DO).

Atualmente, acreditam que a “grande maioria” do público do Curtas será público local. E o número de espectadores, asseguram, tem crescido sempre, “e sem mentira”. Mencionam que é do conhecimento geral que os festivais de cinema (e de outras áreas) mentem em relação ao público, “como fazem os sindicatos em relação às manifestações”: “é um mal endógeno, mas nós devemos mentir menos”, ironizam. Insistem que não manipulam os números, que fazem questão em ser honestos, que “não douram a pílula”, que o festival “é o que é”. E, ao contrário do que se tem verificado com festivais como o IndieLisboa — cuja afluência de público, como veremos adiante, é sensível a inúmeros fatores —, o Curtas não tem conhecido variações dramáticas de público, apenas pequenas oscilações.

Os dados fornecidos pela organização permitem-nos ter uma visão global sobre a evolução da afluência de públicos do festival. O gráfico 1 representa o total de espectadores presentes no Curtas Vila do Conde, por ano, entre 1993 e 2015. Esse total inclui os bilhetes emitidos para as sessões nas salas de cinema do festival, mas também os frequentadores da galeria Solar (onde não existem bilhetes físicos, mas um contador manual) e, ainda, os públicos das diversas extensões. Não são considerados os públicos de eventos sem bilhetes ou de entrada livre (como, por exemplo, os públicos das conversas com realizadores no *Lounge* ou os frequentadores do espaço Curtinhas) ou, ainda, em espaços sem controle de bilheteiras, como é o caso dos eventos ao ar livre e das festas do festival. Por vezes existem discrepâncias entre os valores divulgados pelo ICA e os avançados pelo festival (os últimos, ligeiramente superiores), que a organização do Curtas justifica com os públicos das extensões. Estes números seriam somados ao longo do ano, havendo um desfazamento na divulgação dos valores corretos por parte do ICA, corrigidos anualmente⁸⁴.

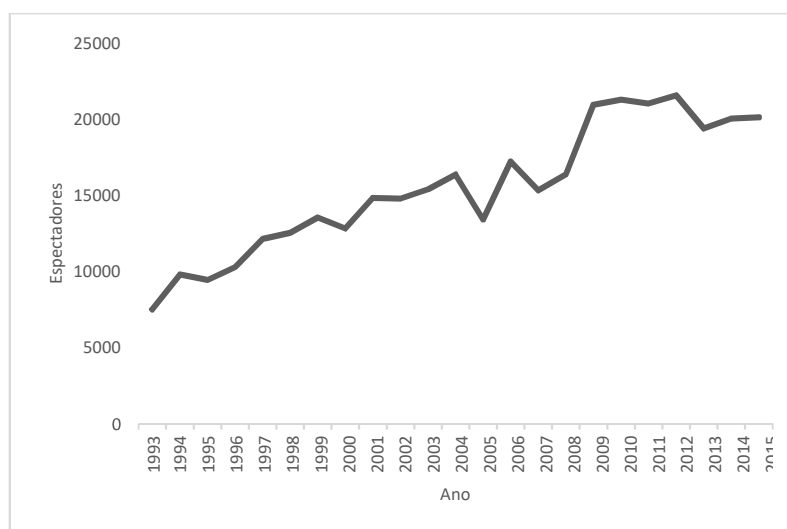
O gráfico 1 revela-nos, assim, como uma iniciativa singular, dinamizada numa localidade improvável no início da década de 1990, foi capaz de reunir cerca de 7.500 espectadores logo na sua edição de estreia. Desde então, a afluência dos públicos do festival nortenho tem evoluído numa curva sistematicamente ascendente, de edição para edição. Seis anos após o seu arranque, em 2001, o festival já reunia cerca de 15.000 espectadores e, após uma quebra de cerca de 3.000 espectadores em 2005 (que não encontra relação com o número de filmes ou de sessões exibidas, por exemplo), em 2006, esse valor foi recuperado e mesmo ultrapassado. Uma nota para o ano de 2006, que ficou marcado pelo encerramento do complexo de seis salas da exibidora Castello Lopes, situado no hipermercado Feira Nova, na Póvoa de Varzim (Marques, 2006). O encerramento deste complexo — que chegou a ser uma alternativa utilizada pelo próprio Curtas Vila do Conde — levou a que, na Póvoa de Varzim, deixasse de existir exibição de cinema comercial regular, à semelhança do que já sucedia no concelho vizinho de Vilado Conde desde que o Cineteatro Garrett fechara portas. No que toca à oferta pública de cinema, estes concelhos ficaram reféns da atividade dos respetivos cineclubes, últimos

⁸⁴ O mesmo é válido para o IndieLisboa.

bastiões para se ver cinema em sala, sem ser necessária a deslocação para concelhos adjacentes, como o Porto.

Ainda assim, em 2007 e 2008 houve um ligeiro retrocesso no número de espectadores, seguido de uma ascensão (quase) definitiva em 2009 — ano da inauguração do Teatro Municipal e do acréscimo do número de sessões — para a casa dos 20.000 espectadores. Desde então, o desafio do festival passou a ser, ainda mais, o da manutenção da sua relevância, a nível nacional e internacional, para poder justificar estes números. O período mais recente de crise no consumo de cinema está espelhado na quebra da afluência dos públicos nos últimos anos contemplados no gráfico 1, embora esta tivesse sido, como se pode confirmar, uma depressão moderada.

Gráfico 1. Total de espectadores no Curtas por ano, entre 1993–2015 (em n.º).



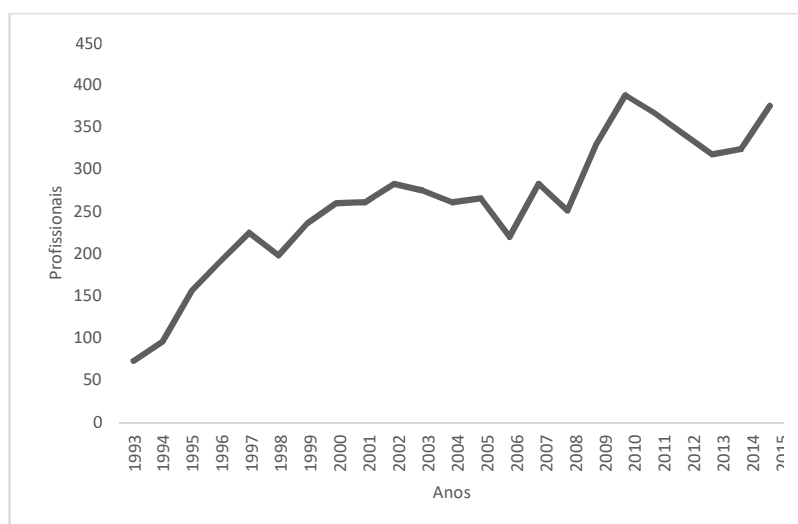
Fonte: Curtas Vila do Conde. Elaboração própria.

À semelhança do conjunto do público, os profissionais acompanharam o crescimento do festival. Aliás, alimentaram esse crescimento. Como vem ilustrado no gráfico 2, os profissionais acreditados na edição inaugural começaram por ser 73 e aumentaram consideravelmente com o suceder das edições. Em 2008 já se estimava a acreditação de 251 profissionais, número que disparou para os 330 quando reabriu o Teatro Municipal, em 2009, e para os 388 no ano seguinte. Os anos de crise e o refrear da curiosidade instigada pelo novo espaço terão sido determinantes para a diminuição dos acreditados nos últimos anos. Apesar desta tendência — que, inclusivamente, começou

a ser invertida nos últimos anos — não se voltaram a acreditar menos de 300 profissionais.

O conjunto de profissionais aqui representado compreende todos os elementos que constam da *guest list*, da qual fazem parte os convidados que são diretos intervenientes no festival — realizadores, produtores, elementos do júri, representantes de outros festivais, jornalistas, etc. — mas também intervenientes indiretos, como os representantes de entidades públicas, de *sponsors* ou patrocinadores privados, entre outros. Nos casos em que existam muitos convidados (por exemplo, no caso de uma equipa técnica de um filme, que seja muito numerosa) só vão para a *guest list* os nomes principais, sendo que os restantes não constam da mesma, embora possam ser convidados ou até munidos de acreditação.

Gráfico 2. Total de profissionais acreditados no Curtas, por ano (em n.º).

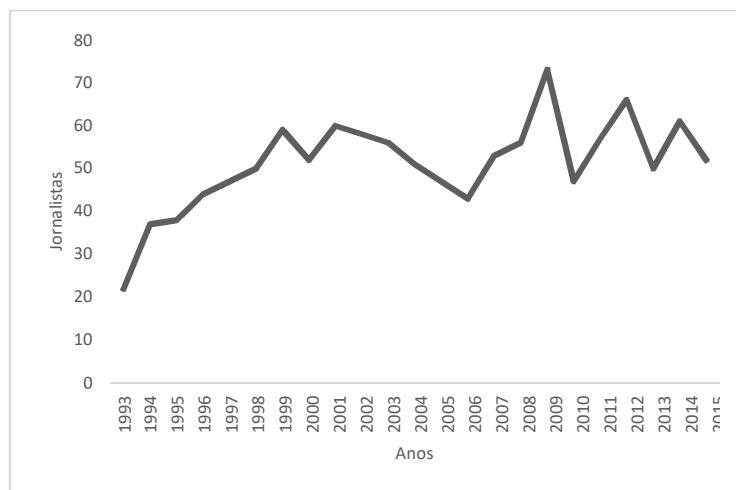


Fonte: Curtas Vila do Conde. Elaboração própria.

Entre o público profissional acreditado, algumas dezenas são profissionais da área do jornalismo (ver gráfico 3). Em 1993, o festival acreditou 22 jornalistas, número que evoluiu em crescendo até 1999. Com a entrada no novo século verificou-se uma quebra dos pedidos de acreditação até 2006 e, a partir desta data, novo aumento, que culminou nos 73 jornalistas acreditados em 2009 para a inauguração do novo espaço do Teatro Municipal. Desde, então, o número de jornalistas que solicitam creditações varia bastante de edição para edição — mais do que o conjunto do público profissional — o que poderá ser fruto dos constrangimentos atuais da atividade jornalística, que, juntamente

com a proliferação de eventos culturais – nomeadamente, na capital – determina que seja mais difícil destacar profissionais para os acompanhar a todos. Assim, nos últimos anos, as visitas de mais ou menos jornalistas são muito determinadas por comemorações ou outros acontecimentos especialmente raros ou atrativos, que funcionam como concorrentes.

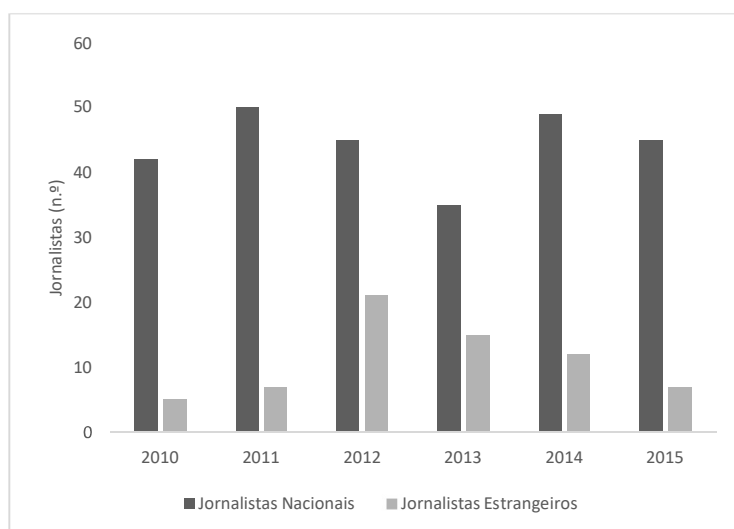
Gráfico 3. Total de jornalistas acreditados no Curtas, por ano (em n.º).



Fonte: Curtas Vila do Conde. Elaboração própria.

O gráfico 4, representativo de seis anos do festival, revela como a proporção de jornalistas nacionais é consideravelmente superior à de jornalistas internacionais. O ano de 2012, em que o festival celebrava o seu vigésimo aniversário, foi aquele em que mais jornalistas internacionais solicitaram acreditação: 21 estrangeiros face a 45 jornalistas nacionais, ou seja, quase um terço dos jornalistas dessa edição não eram portugueses. Nas últimas edições, proporcionalmente, o interesse dos jornalistas internacionais tem decrescido, ao passo que os portugueses se mantêm acima dos 40 acreditados por ano.

Gráfico 4. Total de jornalistas acreditados no Curtas, por ano e segundo a nacionalidade (em n.º).



Fonte: Curtas Vila do Conde. Elaboração própria.

Rematamos com a reflexão dos fundadores do Curtas sobre o papel dos festivais de cinema na contemporaneidade. Estes fizeram um paralelo entre os cineclubes e os festivais de cinema, realçando a importância que o movimento cineclubista teve para a sua formação cinéfila e ativismo cultural. Os cineclubes, defendem, mediavam o contacto entre os filmes e as populações, de maneira a que existisse espaço para se pensar e debater o cinema. Com a decadência dos cineclubes, dos cinemas de arte e ensaio e dos tempos áureos dos ciclos de cinema na televisão, restaram os festivais de cinema. O papel que os festivais cumprem, atualmente, é, por isso, o da perpetuação do encontro entre o filme e o espectador:

A única coisa que existe agora são os cinemas que vendem pipocas, não é? (...) na televisão, quando eu era adolescente, passavam ciclos do Douglas Sirk e do Fritz Lang, com a obra completa, sempre com uma introdução de cinco ou dez minutos de alguém a falar sobre a obra dele e sobre aquele filme. É absolutamente impensável qualquer canal de televisão poder apresentar as coisas dessa forma, hoje em dia. Portanto, se não fosse por mais nada, os festivais de cinema são a última hipótese de manter viva essa cultura cinematográfica. Claro que podem-me dizer que essa cultura cinematográfica é uma cultura em decadência. Que agora os jovens têm outras formas de obter o mesmo tipo de informação. Mas eu continuo a acreditar que não é a mesma coisa [Risos]. E que por isso os festivais de cinema são insubstituíveis. (Entrevista a MD).

Aos festivais de cinema coube o papel de suavizar os efeitos da mudança de paradigma, complementando a oferta hegemónica do cinema comercial. Os festivais de cinema são, com todas as trocas que os compõem, e juntamente com a internet, o garante

da divulgação e da extensão da vida de filmes de difícil comercialização, como as curtas-metragens. A distribuição comercial de cinema é um “problema cultural” que deve ser atacado e existe, atualmente, o “risco” de os festivais se tornarem janelas únicas de exibição cinematográfica alternativa. De resto, os festivais são pontos de encontro para uma vivência cultural, mas são ainda festas e são “socialmente interessantes”. Em Vila do Conde esse aspeto seria ainda mais relevante, por se tratar de uma oportunidade única para encontrar pessoas vindas de todo o mundo, um momento especial na dinâmica da cidade.

5.2.2. IndieLisboa

O pré-IndieLisboa

Na origem do IndieLisboa esteve um trio de jovens profissionais provenientes de áreas muito distintas (Miguel Valverde, Rui Pereira e Nuno Sena) cuja trajetória acabou, eventualmente, por se cruzar. Natural de Portimão, Miguel Valverde começou por exercer advocacia no final dos anos 1990, ao mesmo tempo que se dedicava a escrever crítica de cinema para um jornal da região. Na sequência do seu trabalho como crítico, foi convidado pelo Festival Internacional de Cinema do Algarve (FICA) para programar curtas-metragens, e, alguns anos mais tarde, desempenhou a mesma função no Festival de Skopje, na Macedónia. A dada altura, optou por cancelar a inscrição na Ordem dos Advogados e por se dedicar inteiramente à sua área de eleição, o cinema. Foi colaborador da produtora Contracosta na altura em que o português Pedro Costa lançava as obras *Où gît votre sourire enfoui?* e *No quarto da Vanda*, período (e contexto) em que conheceu Rui Pereira. O futuro colega convidou Valverde para programar um ciclo de curtas-metragens no Cine-Estúdio 222 — o “Curtas às Quartas” — iniciando-se, assim, uma fértil colaboração sua com a Zero em Comportamento.

Rui Pereira, natural de Lisboa, tinha-se licenciado em Gestão de Empresas e fundou, em 2000, a associação cultural “Zero em Comportamento”. Esta coletividade, cuja missão era afirmar-se como uma alternativa à exibição comercial de cinema em Lisboa, centrou a sua atividade na programação do Cine-Estúdio 222, onde exibia regularmente reposições e filmes inéditos. A iniciativa, que perdurou entre 2001 e 2003, teve um sucesso apreciável na capital, marcando “uma geração de lisboetas”. Nos

intervalos do trabalho com a Zero em Comportamento, Rui Pereira tornou-se colaborador do produtor Paulo Branco, que o convidou a ser o responsável pela programação do cinema King⁸⁵.

O último elemento do grupo, Nuno Sena, era também natural de Lisboa, cidade onde se formou em Ciências da Comunicação (com especialização em Cinema/Audiovisual). Assim que concluiu a licenciatura, Sena estagiou no Centro de Documentação da Cinemateca Portuguesa — Museu do Cinema, experiência que considerou determinante para consolidar a ambição de trabalhar nesta área. Entretanto foi jornalista e, depois, assessor da Direção do Instituto Português da Arte Cinematográfica e Audiovisual (IPACA) e, mais tarde, do Instituto do Cinema, Audiovisual e Multimédia (ICAM), onde coordenou o apoio à divulgação do cinema português em festivais internacionais. Depois, na sequência do processo de reestruturação da Cinemateca Portuguesa, tornou-se o responsável pelo Departamento de Exposição Permanente deste organismo, cargo que exerceu entre 1998 e 2003. Para além de coordenar a programação, ocupava-se do setor das publicações (livros, monografias, coletâneas de ensaios) e do das exposições de material não fílmico (cartazes, fotografias, manuscritos). Quando saiu da Cinemateca Portuguesa, Nuno Sena refere ter feito “uma espécie de travessia no deserto”, período em que começou a equacionar, juntamente com os seus futuros colegas diretores-programadores, a possibilidade de organizarem um festival de cinema em Lisboa. Pelo caminho passou, ainda que de forma fugaz, pela direção e programação do DocLisboa e veio, mais tarde, a ser formador na Restart (à semelhança dos dois outros elementos) e docente no Instituto Politécnico de Tomar.

O percurso dos três fundadores convergiu definitivamente numa fase em que todos eles procuravam novos desafios e saídas profissionais. Entendiam que “tinham uma ideia de cinema em comum”, que resultava do seu passado como programadores, e achavam-se capazes de “pensar um projeto válido para a cidade”. O festival, como se disse, acabou por resultar da convergência entre o final da programação regular no Cine-Estúdio 222 e a concretização da saída de Nuno Sena da Cinemateca. A formação, a experiência profissional e as “sensibilidades estéticas” dos três elementos

⁸⁵ Rui Pereira viria a desvincular-se definitivamente do IndieLisboa (e, com ele, a Zero em Comportamento) em 2013. Anos mais tarde, Carlos Ramos passou de programador a diretor-programador, assumindo o lugar que ficara vago.

complementavam-se e foi esse o ponto de partida para pensarem conjuntamente o projeto seguinte. Segundo o grupo, o IndieLisboa viria a ser — à semelhança do “DocLisboa”, que era “uma espécie de filho dos Encontros da Malaposta” — o produto de diferentes esforços para levar às salas de cinema da capital um tipo de cinema que estava a desaparecer, “embalando-o e mostrando-o de outra forma”.

Génese e estabelecimento do festival lisboeta

A ideia de criar um festival surgiu um pouco por “delírio”, garantem. Mas um delírio calculado, ancorado na experiência profissional dos três diretores-programadores. Foram movidos pela ambição de encontrarem “um novo modelo de programação, que fosse interessante e apelativo”, não apenas para o público, mas também em termos de “financiamento e de autossustentabilidade”.

O IndieLisboa nasceu em 2004 e veio, efetivamente, preencher um espaço importante ao nível da oferta de cinema em Lisboa. Também por essa razão — por ser um projeto “que fazia falta” à capital — foi uma iniciativa bem acolhida por todos. O fator novidade terá sido, aliás, um dos motivos para o seu sucesso, juntamente com os ecos dos três anos de programação regular no Cine-Estúdio 222. Segundo o grupo fundador, uma parte importante do público inicial do festival era público fiel do Cine-Estúdio 222 que teria “transitado” para o certame. De resto, algum do trabalho prévio que se realizara naquele espaço, nomeadamente de divulgação junto da comunicação social, foi retomado a partir daquele ponto e intensificado.

A opção por um festival de cinema foi, antes de mais, estratégica. Por um lado, decidiram beneficiar da janela de oportunidade que surgiu com a abertura do primeiro subprograma de Apoio à Realização de Festivais em Território Nacional do Instituto do Cinema e Audiovisual (ICA), “com júris e regras transparentes”. Até então, asseveram, o ICA tinha, em certa medida, “congelado a entrada de novos festivais”, apoiando em continuidade os certames preexistentes. Por outro lado, consideravam que ao não existir um festival “sério” na capital — “bem organizado”, “profissional” e com o merecido impacto — a sua organização, para além de oportuna, era quase exigível.

Assim que viram confirmados os apoios do ICA e da Câmara Municipal de Lisboa, a primeira edição do IndieLisboa foi preparada em apenas seis meses — e, a segunda, nos

seis meses seguintes. A razão de ser dessa aparente “precipitação” foi o desejo de se posicionarem mais favoravelmente no calendário dos festivais nacionais, mas também internacionais:

A data que nós queríamos não era setembro, nunca foi setembro. O DocLisboa era em outubro, o Festival Gay e Lésbico era em setembro, o MOTELx ainda não existia (mas o Cinanima era em novembro), o Festival IMAGO era em outubro... Havia uma série de festivais nessa altura, enquanto que, no primeiro semestre, o único festival que havia era o Fantasporto. (...) Então, sabíamos que a única possibilidade era abril. O Fantas era em março, o Festival de Sundance no final de janeiro, o Festival de Roterdão é na mesma altura e o Festival de Berlim também... Se nós queríamos filmes deles, não podíamos fazer logo a seguir ao Fantas, tínhamos de fazer mais tarde. E chegámos a esta data (Entrevista a MV).

Outra questão fundamental foi o posicionamento do festival do ponto de vista identitário. Os fundadores do IndieLisboa esclareceram como se deu a filiação do festival ao cinema independente, assim como as dúvidas e resistências que esse processo suscitou. O nome, IndieLisboa, em vez de fechar o festival num determinado género, pretendia mantê-lo o mais aberto possível, tornando-o, ao mesmo tempo, apelativo e fácil de publicitar. Por outras palavras, optaram por apresentar o festival como sendo um certame com características “generalistas”, mas não demasiado “genérico”. Começaram por avaliar o tipo de festival que gostariam de ser, tendo como referência a oferta (a “concorrência”) que existia a nível nacional. Com base na apreciação que fizeram, optaram por se posicionar como um festival de “grandes dimensões”, com uma perspetiva “nacional” (de captação de públicos internos) e “internacional” (de atração de profissionais do mundo inteiro: autores, distribuidores, exibidores, programadores e outros agentes da “indústria”). Sem que tivessem uma “missão escrita”, propuseram-se ser — talvez de forma “ingénua” e excessivamente “ambiciosa”, admitem-no — “o melhor festival português”. Melhor para o público em geral e para o público profissional; no fundo, um “melhor” que não era nem muito claro, nem facilmente materializável. O nome “IndieLisboa”, associado à ideia de independência, lançava o “tom” do festival, sugerindo uma ligação ao “cinema de autor” ou ao “cinema de arte e ensaio”, embora fosse suficientemente “vago” para permitir que o festival se expandisse em diferentes direções, evitando, dessa forma, os estigmas que a ideia de uma erudição excessiva da programação comportaria, sem ficar excessivamente refém de uma determinada área “ultra-especializada” — como sucede com o DocLisboa ou o Curtas Vila do Conde, cujas identidades, referem, estão “aprisionadas” no nome dos festivais.

O festival, que nasceu por iniciativa de um “grupo de programadores” (que, a dada altura, puderam exercer essa função a tempo inteiro), foi, antes de mais, pensado para ser uma “alternativa de distribuição”. Esta seria, pode dizer-se, a sua missão “oficiosa”: o grupo acreditava que as obras mais interessantes da produção cinematográfica contemporânea não estavam a ser distribuídas em Portugal e, conseqüentemente, não eram vistas, não eram discutidas, não tinham espaço para circular dentro da lógica de funcionamento do circuito de distribuição e exibição nacional. Portanto, o seu objetivo primordial seria o de “dar visibilidade” a “dezenas e dezenas de filmes” que viam em festivais internacionais, como Cannes ou Berlim, e que não eram exibidos no país: “era um bocadinho aquela coisa: alguém tem de mostrar isto e, se mais ninguém mostra, mostramos nós.” E foi a partir deste princípio que começaram a trilhar o seu caminho.

Principais tendências evolutivas do IndieLisboa

Quando arrancaram com o certame, sabiam que Lisboa tinha acolhido vários festivais de cinema predestinados a terminar após somente uma ou duas edições. O Indie, porém, foi crescendo sucessivamente, o que estava expresso na evolução positiva do número de inscrições de filmes, de sessões, ou no aumento do número de salas e de lugares disponíveis para a exibição de filmes⁸⁶.

Outras formas de crescimento foram apontadas, ligadas a elementos simbólicos como o estatuto e o reconhecimento internacional do festival. Ao perseguirem uma estratégia de crescimento fortemente imbricada numa vontade de distinção e de excelência, o que começou por ser um “mero festival de cinema”, transformou-se, a dada altura, numa “agência do cinema português”, espécie de “distribuidora informal”, no estrangeiro, da cinematografia nacional⁸⁷.

⁸⁶ Em relação ao número de “filmes inscritos” para competição, o festival começou por ter 492 filmes nessas circunstâncias, em 2004 e, em 2015/2016, esse valor atingiu as 4500 inscrições. No que toca ao número de “filmes exibidos” (curtas e longas-metragens, em competição ou não), começaram pelos 110 filmes e foram oscilando em torno das duas centenas de obras (em 2016, foram 234 filmes). A evolução do “número de sessões” é aproximada: 101 sessões em 2004 e, depois, valores a rondar as duas centenas, até às 231 sessões em 2016.

⁸⁷ Em janeiro de 2015, este papel de divulgador do IndieLisboa foi formalizado através do nascimento da “Portugal Film — Agência Internacional do Cinema Português”, que visava promover o cinema português junto de entidades como distribuidoras, festivais de cinema e redes de exibição estrangeiras, com vista a encorajar a sua maior visibilidade e alcance internacional.

Alguns anos volvidos desde a sua criação, o festival já estaria plenamente inserido numa comunidade internacional de contactos. Passou a relacionar-se profissionalmente com festivais como Cannes, Berlim ou Veneza e, com isso, ganhou o seu próprio lugar (ainda que modesto) no “circuito internacional” dos grandes festivais de cinema de categoria A. Esse adensar de redes de contactos, formais e informais, com festivais estrangeiros, tornou-o num “festival de referência” com algum impacto internacional. Se, nos seus primeiros anos de funcionamento, homenageava festivais como Cannes ou Berlim, o momento chegou em que o Indie passou a ser homenageado. Tal transição teria coincidido com a maior quantidade de pedidos de entrevistas e de informação por parte da comunicação social: a partir de um determinado momento, afiançam, passaram a ter uma reação imediata dos agentes de informação e de divulgação quando anunciam o festival, sem ser necessário um esforço vultoso da sua parte.

A programação foi sofrendo alterações quanto à forma, embora respeitando uma linha orientadora geral, que consistia em encontrar filmes singulares que fossem capazes de comunicar uma mensagem importante, independentemente das suas qualidades técnicas:

Escolhemos o filme de que as pessoas não ouviram muito falar. Nós gostamos de arriscar. Às vezes o filme não está muito bem feito, às vezes o filme tem falhas, às vezes o filme não tem a melhor fotografia do mundo, às vezes o filme não tem o melhor som do mundo, mas nós achamos que é uma proposta artística, de autor, que é marcante ou fica em nós. (...). Privilegiamos uma perspectiva de liberdade, de criação artística, de proposta genuína. (...). Alguém que tenha a noção do que é uma metáfora, que saiba para que serve fazer uma metáfora e que, com isso, comunique (Entrevista a MV).

Para arquitetar a sua programação, escrutinam as inscrições de filmes no festival, naturalmente, mas também se baseiam muito nos contactos informais. As redes de relações que fomentam são cruciais, porque permitem-lhes chegar, de forma “certeira” – mais rapidamente e superando eventuais concorrentes – a “bons filmes” que são “menos visíveis”, “mais exigentes” e que têm “menor capacidade de circulação”. Obras que, ao mesmo tempo, foram previamente assinaladas e reconhecidas por outras instâncias de mediação, sendo representativas da qualidade e da adição de valor pretendidas pelo festival.

Os públicos do IndieLisboa

Os fundadores do Indie afiançam não visarem um público muito específico ou especializado. O público-alvo e a projeção de uma área de atração seriam os aspetos “menos dirigidos”, “menos fechados” do festival. Nas suas estratégias de comunicação, o mote é a “abrangência”: quanto mais abrangente for a comunicação, estão convictos de que maior será a quantidade de público que podem aspirar atrair. A forma de o conseguirem seria (num aparente paradoxo) através da “diferenciação” e da “segmentação”. Ao procurarem comunicar com públicos distintos, estariam a projetar um festival com o qual participantes muito diferentes poderiam vir a identificar-se: dirigem-se a qualquer espectador que se interesse, ou possa vir a interessar, por cinema independente ou de autor, designação que está, em si mesma, carregada de indefinições.

A imagem gráfica do festival é assinalada pelos diretores do IndieLisboa como um dos recursos mais importantes para firmar a comunicação que o certame estabelece com o seu público potencial. Sustentam que o conceito do festival deve ser trabalhado com muita precaução e que, em vista dessa necessidade, têm preferido evitar uma imagem demasiado “direta” ou, em alternativa, excessivamente indiferenciada. Defendem, por exemplo, que não seria coerente trabalhar com uma “grande agência” que desenvolvesse um “logótipo fantástico”, mas demasiado ancorado numa linguagem publicitária. Pelo contrário, a imagem que tem estado associada ao IndieLisboa tem sido, essencialmente, uma imagem “amadora”, “mais consentânea com o projeto do festival”. Têm perseguido a “autenticidade”, que é o que acreditam estar na base de uma identidade “autónoma” e “independente”.

A ideia de independência ter-se-á tornado ainda mais relevante a partir do momento em que o IndieLisboa passou a ser entendido como uma “marca”. A “marca IndieLisboa”, asseveram, já é, por vezes, utilizada como ferramenta de marketing por outras entidades que não o festival. Se tal utilização exponencia o alcance da estratégia de comunicação que adotaram, amplia, por outro lado, a necessidade de uma gestão sensível, para que não haja o constrangimento de cumprir com qualquer tipo de “caderno de encargos”, nem perante as entidades financiadoras, nem perante o público. A marca IndieLisboa não prescinde, pois, da salvaguarda da sua autonomia e independência:

Este não é o festival da Sagres, não é o festival da Vodafone, não é? É o IndieLisboa. A Vodafone até pode ser apoiante do festival, mas não é o Vodafone IndieLisboa. Não é o Sagres IndieLisboa⁸⁸. (...) É importante manter a ideia de que o festival continua a reger-se pelos seus próprios critérios. E que a esses critérios não se sobrepõem outros como, por exemplo, o retorno comercial do festival ou a sua implantação como marca, sem que essa marca signifique qualquer coisa de mais interessante (Entrevista a NS).

Na opinião dos fundadores — sustentada, garantem, pelos resultados dos inquéritos anuais que o Indie aplica aos seus públicos — não só os frequentadores do festival são, de facto, muito diversificados, como o certame tem vindo a atrair uma quantidade superior de pessoas da área da Grande Lisboa. E, embora uma facção significativa dos públicos seja nitidamente composta por elementos “cinéfilos”, tudo indica que haja cada vez mais pessoas com motivações distintas a frequentar o certame:

Se calhar os primeiros doze mil, quinze mil ou dezoito mil que vão ao festival, são aqueles que vão pelo cinema, que vão pelos autores, que vão pelos realizadores que já conhecem (...) Mas, atrás disto, há todo um público novo que vai porque gosta de música e vai procurar os filmes sobre música. Que vai porque é um público jovem, que gosta de curtas-metragens. Ou um público que gosta de animação. Um público que gosta de estar onde as outras pessoas também estão e vai à procura de um evento mais na moda. (...) ainda hoje se nota que há pessoas que são tímidas a aplaudir os filmes no final, porque não estão habituadas a fazer isso na sala. Mas, ao mesmo tempo, nota-se que temos aquelas que estão habituadas a ir a festivais e que fazem isso. Portanto, eu acho que o público, na realidade, já é um público que foi conquistado à sala de cinema tradicional (Entrevista a MV).

À época das entrevistas, os fundadores do Indie acreditavam que o festival mantinha um grande “potencial de crescimento”, podendo vir a atrair mais residentes da AML. Estavam convictos de que essa margem de crescimento não teria sido esgotada, o que, admitiam, seria altamente improvável caso operassem fora do raio de proximidade de um grande centro urbano como Lisboa.

Em contrapartida, prejudicava-os o facto de Portugal ser um país caracterizado pelos hábitos lassos e pouco expressivos dos seus praticantes culturais. E os públicos urbanos, por sua vez, não teriam o hábito de interromper as suas rotinas para se dedicarem mais intensamente ao IndieLisboa. Ou seja, a frequência do festival seria algo que aqueles procurariam integrar no seu dia-a-dia, sem que tal opção implicasse uma rutura ou a suspensão da realidade quotidiana:

⁸⁸ Para que percebamos as constantes flutuações a que estão sujeitos os festivais de cinema, e as necessárias adaptações face a novos projetos e às alterações das suas condições objetivas de existência, em 2017 — e em claro contraste com este discurso do diretor Nuno Sena — a secção IndieJúnior transformou-se num festival, a funcionar na cidade do Porto. Designado “IndieJúnior Allianz — Festival Internacional de Cinema Infantil e Juvenil do Porto”, o mais recente projeto promovido pelo IndieLisboa carrega, na sua designação, o nome do patrocinador principal, a Allianz Seguros.

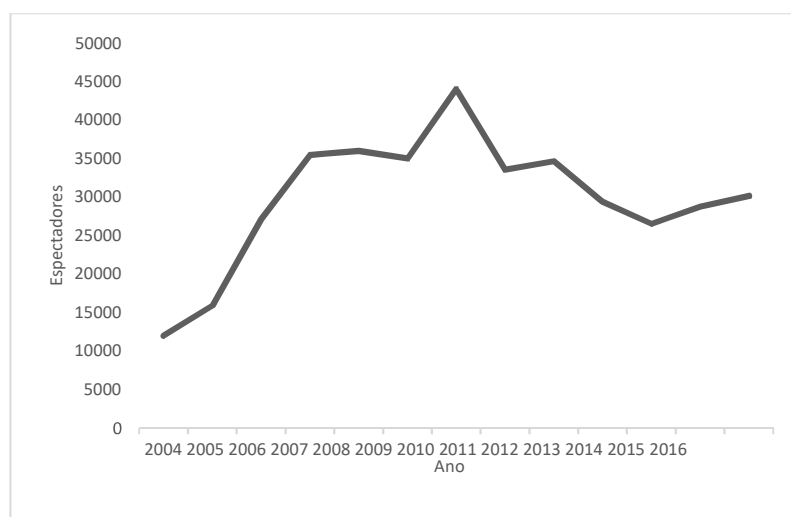
Sinto que o público em geral, apesar de circular pelo festival, faz as coisas do género: hoje vou ao São Jorge, amanhã vou à Culturgest, porque é lá que está o filme que eu quero ver; mas, durante o dia, estou a trabalhar. Haverá um grupo muito restrito – de estudantes, desempregados ou reformados – que consegue fazer dois ou três filmes por dia. Os outros não, precisamente porque esta é a cidade onde eles trabalham. E, portanto, eles ainda vivem o festival como um complemento do seu dia a dia, da sua rotina diária. Uma coisa que eu gostava que acontecesse era que as pessoas pensassem: chegou o Indie, eu vou tirar férias e só vou fazer o Indie. E vou a tudo. Mas, isso, eu acho que só se consegue com pessoas de fora de Lisboa (Entrevista a RP).

É evidente que um festival de cinema não é um “fenómeno de massas”. Ou seja, não tem, à partida, as mesmas características de um festival de música, que gera consenso ao ponto de conseguir enchentes de público significativas. Ainda assim, os diretores do IndieLisboa não escondem que desejavam que o seu festival fosse, por vezes, regido por essa lógica “de grande acontecimento festivo”.

No entanto, a evolução do número de espectadores do IndieLisboa não tem, por enquanto, correspondido a esse desejo (ver gráfico 5). O início do festival foi promissor, com 12.000 espectadores a participar na primeira edição. Em 2006 este valor mais do que duplicou, ascendendo aos 27.120 espectadores, e, no ano seguinte, o IndieLisboa recebia uns notáveis 35.444 espectadores. Após um curto período de estabilização, aconteceu a edição de 2010, onde foram batidos todos os recordes: 44.003 espectadores, mais dez mil do que no ano transato. Desde então, esse valor tem vindo a decair progressivamente até 2014, ano em que o IndieLisboa regressou a uma afluência de público inferior ao valor de 2006 (26.509 espectadores, não muito longe dos valores mais recentes analisados para o Curtas Vila do Conde). A edição de 2014, aquela em que se realizaram mais sessões, e a de 2015, com mais filmes, não corresponderam um aumento do público.

Nos últimos anos, a tendência tem sido de recuperação de espectadores, o que significa uma pressão grande — ou um esforço de reposicionamento importante — para um festival que ambicionava ser “o maior” do país. São vários os motivos que podem ter influenciado estas oscilações. Por exemplo: a crise económica e os seus efeitos, a concorrência dos outros festivais de cinema entretanto nascidos ou organizados na capital ou a indefinição na comunicação da identidade do festival que, desse modo, fica mais suscetível às flutuações dos públicos.

Gráfico 5. Total de espectadores em sala de cinema no IndieLisboa, por ano (em n.º).

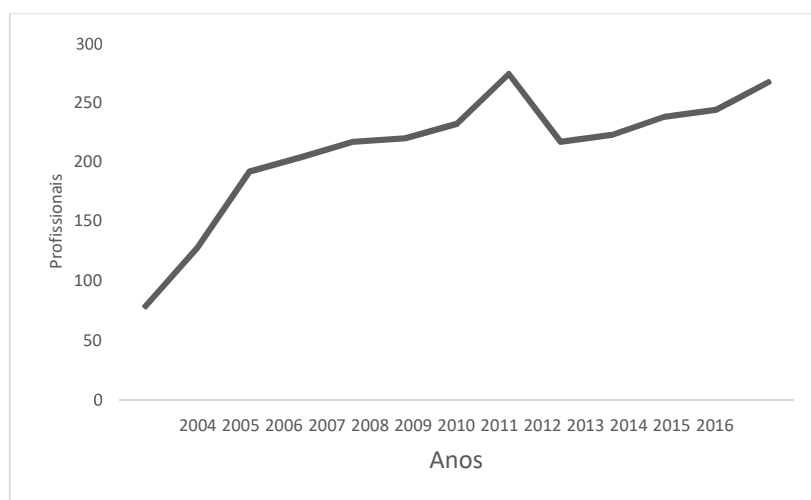


Fonte: IndieLisboa. Elaboração própria.

Apesar da maior dimensão do Indie, os dados oficiais disponibilizados pela organização (ver gráfico 6) revelam que, no cômputo geral dos públicos, encontram-se menos profissionais acreditados do que no Curtas. Na primeira edição contavam com 79 profissionais acreditados, número que foi aumentando gradualmente até 2011. Esse ano, em que o IndieLisboa registou uma descida abrupta na afluência do total de públicos, foi também o ano em que o certame recebeu mais profissionais acreditados (274 participantes). Somente em 2011 e em 2016 o número de profissionais acreditados ultrapassou a fasquia dos 250 participantes. Em 2012 houve um recuo no número de acreditados, valor que tem vindo a ser recuperado paulatinamente nos últimos anos.

Não se obteve acesso à informação sobre o número de convites distribuídos no festival. Contudo, a observação no terreno permitiu concluir que, no Indie, os convites substituem as credenciações em diversos episódios de visitas pontuais — por exemplo, quando os elementos da equipa técnica de um filme vão assistir à sua projeção, na companhia de familiares e amigos — que viverão, na maioria dos casos, na cidade de Lisboa ou nos seus arredores. No caso do Curtas de Vila do Conde, a creditação de convidados funciona, igualmente, como uma estratégia para a atração e fixação de públicos durante o festival, visto que, na maioria dos casos, a participação no festival implica uma deslocação geográfica.

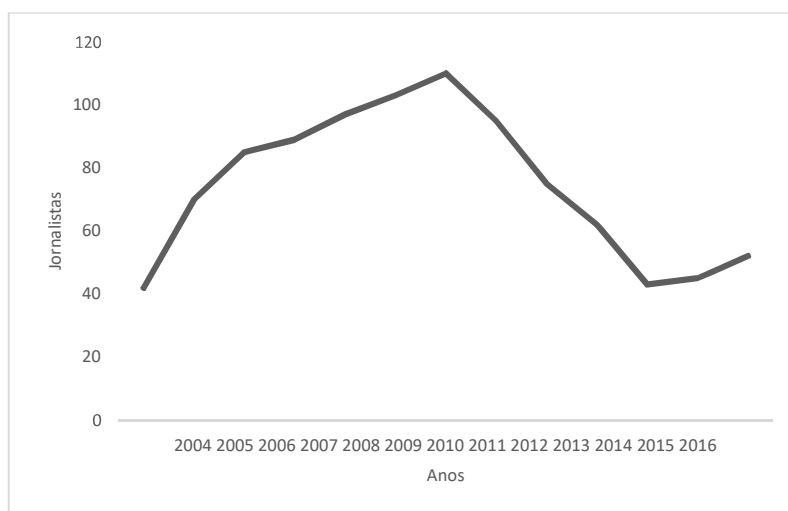
Gráfico 6. Total de profissionais acreditados no IndieLisboa, por ano (em n.º).



Fonte: IndieLisboa. Elaboração própria.

O Indie arrancou com 42 jornalistas acreditados em 2004 (no mesmo ano, o Curtas reunia 51 jornalistas na mesma situação) (ver gráfico 7). Este valor foi aumentando sempre, de edição para edição, até 2010, onde contaram com 110 jornalistas com acreditação, ou seja, quase metade do total de profissionais acreditados desse ano. Porém, logo após o ano mais bem-sucedido do Indie, foi justamente o número de jornalistas acreditados que diminuiu de forma drástica, até um valor mínimo de 43 em 2014. Entretanto, em edições mais recentes, recuperou ligeiramente, mas, em 2014 e em 2015, o Curtas voltou a ser capaz de atrair mais jornalistas do que o IndieLisboa.

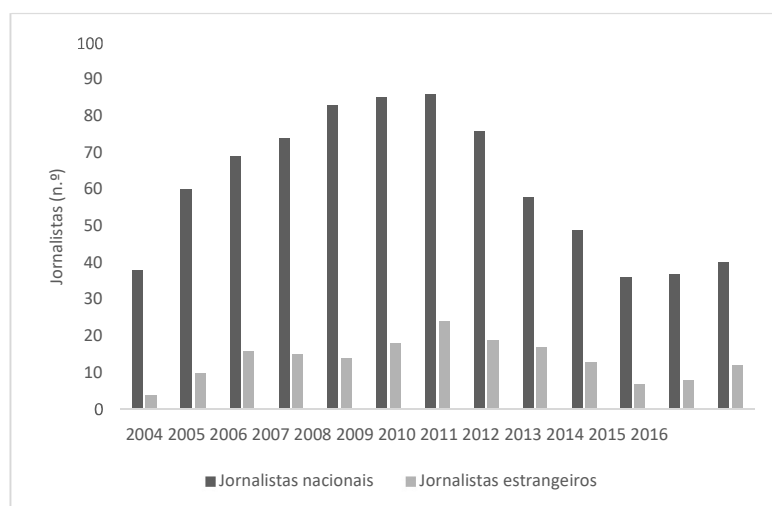
Gráfico 7. Total de jornalistas acreditados no IndieLisboa, por ano (em n.º).



Fonte: IndieLisboa. Elaboração própria.

No Indie, e à semelhança do que sucede no certame vila-condense (ver gráfico8), o número de jornalistas nacionais é muito superior ao de jornalistas internacionais, o que nos convida a refletir sobre a internacionalização efetiva de ambos os festivais –pelo menos, no domínio mediático. O gráfico revela como 2010 foi também o ano em que mais jornalistas internacionais visitaram o certame. De resto, a afluência dos profissionais desta área tem diminuído de forma similar, entre portugueses e estrangeiros. Proporcionalmente, há muitos mais jornalistas nacionais do que internacionais, ao passo que, no festival nortenho, esse fosso não é tão evidente.

Gráfico 8. Total de jornalistas acreditados no IndieLisboa, por ano e segundo a nacionalidade (em n.º).



Fonte: IndieLisboa. Elaboração própria.

A descrição das estratégias a que recorrem para formar, sensibilizar, alargar ou fidelizar públicos aparece perfeitamente concertada nos testemunhos dos diretores. Tratando-se de um projeto mais recente e com sérias intenções de profissionalização, a construção ativa de uma base de apoio consolidada foi um objetivo importante desde o primeiro momento. Além da secção IndieJúnior (destinada ao público infanto-juvenil), destacam o trabalho que efetuam, ao longo de todo o ano, junto dos públicos escolares. A experiência entretanto acumulada leva-os a declarar que são os jovens que apresentam mais disponibilidade, apetência e uma maior abertura para projetos desta natureza

(“estão mais despertos”, “são mais interessados”), razão pela qual têm investido seriamente nestas camadas da população.

Tal como fizemos para o caso anterior, finalizamos com a perceção dos diretores-programadores do IndieLisboa sobre o papel dos festivais de cinema contemporâneos. Os fundadores do certame lisboeta defendem que os festivais de cinema, a partir do momento em que são capazes de captar um conjunto importante de participantes, têm uma responsabilidade acrescida na sensibilização dos públicos para a arte cinematográfica. O principal obstáculo com que se deparam prende-se com sua efemeridade, o que dificulta a realização de um trabalho sério, sistemático e contínuo junto dos públicos. Dado que os festivais de cinema nacionais se repartem pelo calendário anual, consideram que este tipo de oferta acaba por funcionar como um verdadeiro circuito de exibição alternativa. Em países de menores dimensões, como é o caso de Portugal, os festivais de cinema tornam possível a circulação de determinados filmes, podendo mesmo desempenhar um papel fundamental na carreira de algumas obras e dos respetivos autores.

Mas não só de exibição: são, igualmente, uma forma específica de *distribuição* de cinema, uma vez que os filmes que não estão em competição pagam taxas — os chamados “*screening fees*” — para poderem ser exibidos. Então, “se o filme for a 50 festivais, está feita a sua distribuição alternativa”, argumentam. E é também nesse sentido que sustentam que os festivais de cinema preenchem, hoje, várias funções que antes eram da responsabilidade de outros agentes culturais. Em Portugal, são, por exemplo, capazes de desenvolver uma comunicação mais eficaz do que a que é levada a cabo pelas produtoras, distribuidoras e exibidoras nacionais, cujos procedimentos começam a acusar uma acentuada obsolescência. Logo, seria “obrigação” dos festivais de cinema nacionais — talvez mais do que o que se verifica com outros tipos de festivais culturais — colmatar a deficiente distribuição e exibição cinematográfica contemporâneas.

O IndieLisboa, defendem, tem a capacidade de resgatar um público que, face ao panorama atual, transitou para a esfera doméstica, preferindo consumir cinema na televisão (nos canais pré-pagos), em DVD ou na internet. A esfera da distribuição de cinema já não obedece a trâmites rígidos e os filmes estreiam, cada vez mais, noutros suportes, o que contribui para afastar as pessoas do espaço público. Assim, um dos atrativos do Indie, seria o facto de o certame recuperar algum do “antigo espírito de ir ao

King, ao Londres ou ao cineclube”, aproximando os públicos da experiência de “cinefilia dos anos 80 e dos anos 90”. Os festivais de cinema seriam, nessa medida, representativos de uma nova forma de expressão da cinefilia e da cultura cinematográfica, característica do início do século XXI.

5.1. Balanço dos dois festivais

Recapitulando, e em jeito de síntese, os domínios ou eixos de diferenciação que definimos previamente foram úteis na organização da informação sobre cada um dos projetos.

O facto de se tratar de festivais nascidos em períodos distintos é, como pressupúnhamos, um elemento que introduz diferenças importantes entre os certames. Por um lado, o Curtas Vila do Conde foi idealizado numa altura em que as políticas públicas de apoio a festivais de cinema não eram ainda muito claras, ao passo que a criação do IndieLisboa foi sustentada por essas mesmas políticas, ou seja, pela alteração legislativa que, entretanto, teve lugar. Por outro lado, porque, apesar de as idades dos fundadores dos nossos casos serem próximas, o período ou a fase da vida em que se encontravam à data de criação dos projetos era distinto, o que teve claras repercussões na formação identitária dos festivais: o Curtas, jovial, irreverente, com uma apetência multidisciplinar e estival; o Indie, com uma natureza mais institucional e profissional. Em comum, o entusiasmo pelo cinema manifestado por todos os elementos, e, ainda, o apego à música, domínio que ambos os festivais procuram integrar na sua programação.

A génese do Curtas Vila do Conde espelha, em certa medida, um legado geracional — a propensão para o ativismo político, cultural e para a intervenção comunitária, transmitida a alguns elementos da direção em contexto familiar. Mas também a herança dos festivais pós-nacionalistas, de menores dimensões e localizados em territórios periféricos, que se caracterizavam pela tendência para a especialização e para a experimentação estética. E ainda, bastante evidente, a experiência de tertúlia associada ao cineclubismo (De Valck, 2007; Taillibert, 2009; Wong, 2011). Já a maior profissionalização da estrutura do IndieLisboa é um traço característico seu, explícito desde o primeiro momento. Foi um projeto que teve origem nas aspirações profissionais dos seus fundadores e não no impulso juvenil de um grupo de amigos. O IndieLisboa não

atravessou propriamente uma fase de amadorismo experimental, como se verificou no caso anterior; antes surgiu perfeitamente alinhado com os festivais-tipo do século XXI: profissionais, institucionalizados e marcados por uma lógica de funcionamento do tipo empresarial (Wong, 2011). Quando apareceu, o IndieLisboa já se encontrava praticamente integrado no circuito internacional de festivais de cinema, conhecedor dos seus códigos de funcionamento, práxis e simbolismos. Foi, além do mais, o festival que assinalou, de facto, o regresso da realização de festivais de cinema à capital do país.

Um dado curioso é que, enquanto o Curtas de Vila do Conde revela um vínculo fortíssimo com a experiência cineclubística, o IndieLisboa tem como referência os cinemas-estúdio dos anos 70. Em certa medida, é mesmo possível identificar no projeto lisboeta laivos da dimensão social e festiva dos “cinemas de estreia” dos anos 1920–1930 — nos espaços que vão recuperando ou na ritualização do consumo cinematográfico, que se faz segundo rituais sociais e cosmopolitas. Esta singularidade é ilustrativa da clivagem que existe entre um território que é inequivocamente urbano e, um outro, com traços profundos de ruralidade. Ou, dito por outras palavras, de como os cineclubes mantiveram por mais tempo a sua influência nos territórios descentralizados, como consequência das carências do circuito de exibição comercial no território nacional.

No que toca à missão ou objetivos dos certames, ambos se declaram, como referira De Valck (2007), guardiões da Sétima Arte e peças essenciais para o mercado cinematográfico, quer no que diz respeito à divulgação, em Portugal, de cinematografias desconhecidas, quer no que concerne a promover a circulação do cinema português no estrangeiro. A participação ativa na rede ou circuito de festivais internacionais é uma realidade para ambos, com a diferença de que o Curtas de Vila do Conde é uma referência no segmento dos festivais internacionais especializados na curta-metragem, ao passo que o IndieLisboa, pela sua maior dimensão e abrangência, tem sido capaz de se posicionar mais favoravelmente junto de festivais de categoria A, como, por exemplo, Cannes.

O facto de um dos festivais — o lisboeta — ser de maiores dimensões do que o outro, e tendencialmente mais generalista, não altera muito a sua postura em relação a uma ligação legitimista com a Sétima Arte: ambos se propõem combater a massificação do consumo do cinema-entretenimento, ambos defendem a apreciação estética do cinema como arte, ambos alimentam o circuito de artistas e de “amadores” da arte cinematográfica. No caso do Curtas Vila do Conde, o que se pode dizer é que esses

objetivos são trabalhados em função de uma realidade mais especializada e segmentada, que integra outras formas de expressão estética. Do ponto de vista da identidade cultural, ambos são híbridos, situados entre a esfera autónoma e a heterónoma (já que lidam com a indústria cinematográfica mundial e integram elementos de mercado), embora a “autonomia” — apelando ao conceito bourdiano — seja mais evidente no caso do Curtas Vila do Conde, como resultado da identidade particularmente segmentada que o festival construiu.

A inserção territorial dos certames será, a par da sua longevidade, outro dos fatores com um efeito modelador mais perceptível. A geografia afeta, por exemplo, a dimensão do reconhecimento institucional: a centralidade da capital facilita a atração de apoios mais variados e avultados, além da concentração dos meios de comunicação social — áreas que têm de ser arduamente trabalhadas e negociadas pelo Curtas Vila do Conde. A possibilidade de captação de públicos é também favorecida pela concentração populacional na Área Metropolitana de Lisboa. No festival nortenho, como forma de compensação, houve, assim, e desde muito cedo (dentro dos parâmetros nacionais), o desejo de captar público não local e de inserir o festival nos fluxos globais — tendência que só muito recentemente se alterou. Em contrapartida, o recurso ao festival como instrumento de marketing local e a criação de uma imagem de marca forte são realidades que favorecem, em especial, o festival vila-condense, e que aparecem bastante mais diluídas na capital.

Em conclusão, os perfis dos casos em estudo mostraram-se adequados aos objetivos da pesquisa, permitindo supor *modos de relação* com os festivais, o cinema e a cultura, específicos de cada um. É isso mesmo que procuraremos aprofundar nos pontos que se seguem.

CAPÍTULO 6: OS PÚBLICOS DOS FESTIVAIS E OS SEUS MODOS DE RELAÇÃO COM OS EVENTOS EM ANÁLISE

6.1. Perfis sociográficos dos públicos dos festivais

O exercício de caracterização sociográfica dos públicos dos festivais que aqui se apresenta baseia-se no material recolhido por intermédio de inquéritos por questionário — reportando os resultados assim obtidos, importa recordá-lo, a uma edição específica para cada um dos casos estudados, a saber, a 18.^a edição do Curtas Vila do Conde e a 8.^a edição do IndieLisboa.

Por conseguinte, as conclusões afetas aos dados extensivos analisados neste subponto não devem, em bom rigor, ser extrapoladas para as edições subsequentes, o que não subtrai importância ao esforço de mapeamento analítico dos públicos envolvido no material analisado. Existe sempre, porém, um grau, difícil de determinar, de flutuação e de renovação dos públicos em cada edição dos certames, o que não pode deixar de ser salvaguardado. De resto, o processo de construção de ambas as amostras⁸⁹, aliado aos critérios de aplicação dos inquéritos por questionário, visou assegurar a obtenção de resultados que pudessem ser considerados estatisticamente válidos e representativos das realidades analisadas. Apenas não generalizáveis, pelos motivos já enunciados⁹⁰.

A análise dos públicos dos festivais assentará, em primeira instância, nos resultados dos inquéritos por questionário, informação que se complementou com dados mais intensivos e qualitativos, obtidos através das entrevistas e registos etnográficos.

Para a caracterização sociográfica dos públicos de ambos os festivais, foram consideradas as seguintes variáveis: *sexo, idade, ocupação, situação profissional, indicador individual de classe, nível de escolaridade e concelho de residência*. Partindo destas variáveis, foi possível elencar aqueles que seriam os *principais elementos definidores dos públicos dos festivais analisados*, chegando-se, com alguma facilidade, a um retrato sociográfico *genérico* comum a ambos os certames.

⁸⁹ Para aceder à descrição e justificação da estratégia de construção das amostras que antecederam a aplicação dos inquéritos em cada um dos casos em estudo, veja-se o Itinerário Metodológico (Anexo 2).

⁹⁰ Referimo-nos às condicionantes específicas do contexto de festival, nomeadamente à inexistência prévia de um universo populacional de referência.

Foi, pois, sem real surpresa que se confirmou que, na linha do que tem vindo a ser corroborado por numerosos estudos que incidem nos públicos da cultura, estaríamos perante nichos populacionais cuja seletividade se manifestaria em diversas frentes. Nessa primeira aproximação, a dinâmica seletiva dos públicos sobrepôs-se, nomeadamente, às particularidades modeladoras da identidade dos festivais, como a respetiva antiguidade, a especificidade da oferta programática ou a inserção geográfico-territorial, entre outras vertentes analíticas consideradas.

No entanto, ocultas pela aparência unificadora revelada pelo exercício quantitativo — inserido no esforço, que se crê prudente e desejável, de reavaliação periódica de algumas das mais profusamente documentadas regularidades e clivagens sociais no âmbito da prática cultural — estavam *diferenças fundamentais* entre os públicos dos festivais (e no seio dos públicos de cada um dos certames). As conclusões a que se chegou permitiram assinalar segmentações internas e tendências de mudança, algumas das quais têm vindo a ser referenciadas em pesquisas mais recentes sobre os públicos da cultura.

Nos públicos dos festivais coexistem elementos diferenciadores que, aliados às restantes dimensões em análise — as estruturas específicas dos contextos de produção, difusão e consumo, os fatores que enformam a oferta, a mediação proporcionada pelos diferentes contextos de interação social, entre outros aspetos — vão estar na base dos distintos modos de relação com os certames e com as obras por eles difundidas.

Ainda no que toca à seletividade, sabia-se de antemão que se estaria na presença de um universo de consumidores culturais *efetivos*. O que, na prática, significaria que aqueles espectadores teriam transposto, previamente, um conjunto de filtros sociais favorecedores da seleção primordial, mais concretamente, a que separaria os *públicos* dos *não-públicos*⁹¹ dos festivais em análise.

Suspeitava-se, também, com base em informação recolhida em pesquisa anterior (Leão, 2006)⁹², que o consumo ou fruição de bens cinematográficos em contexto de

⁹¹ Esta dicotomia — públicos/não-públicos — deverá ser utilizada com cautela, evitando, dessa forma, ruturas analíticas inadequadas: essa relação é bastante mais complexa, já que podemos ser, simultaneamente, públicos de determinadas formas culturais e não-públicos de outras. É, pois, importante evitar uma expectativa de coerência ou de unicidade absolutas nos comportamentos dos praticantes culturais (Donnat, 1994; Gomes, 2004; Silva et al., 2000).

⁹² A menção refere-se à ausência de informação extensiva sobre públicos de festivais de cinema em contexto português. Ressalva-se, todavia, a importância da pesquisa desenvolvida por Natália Azevedo

festival, alternativo ao circuito comercial, poderia convir a um afunilamento sociocultural adicional dos públicos. Mesmo sabendo, de resto, que o consumo de cinema permanece uma das práticas mais massificadas da chamada “cultura de saídas”⁹³.

Por outro lado, interessava-nos compreender até que ponto a particularidade do formato festival poderia potenciar a frequência destes projetos culturais, atraindo fações da população, à partida, “improváveis”, porque mais distantes do universo de fruição cultural. Tratando-se, neste caso, de *eventos* cinematográficos, haveria a considerar, adicionalmente, a aura de excecionalidade do acontecimento e o ambiente festivo, que permitiria semear e/ou reafirmar relações de sociabilidade e de afinidade entre os visitantes, entre muitos outros aspetos, que poderiam funcionar como pretexto para subtrair inacessibilidade aos eventos, democratizando-os (Gomes, 2004).

Feita esta curta introdução, comece-se, então, por observar os principais vetores de caracterização sociográfica dos públicos de ambos os festivais.

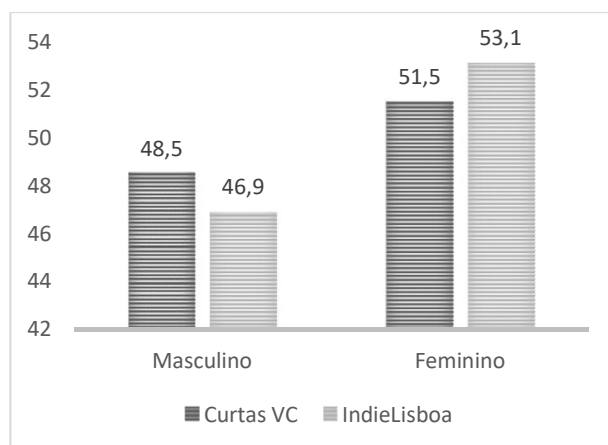
A *distribuição dos públicos segundo o sexo* (ver gráfico 9) revela, ao contrário do que ficou demonstrado em estudos genéricos sobre práticas e consumos culturais dos portugueses, onde são os homens que assomam como os consumidores preferenciais de cinema⁹⁴, que, nestes dois festivais, existe, pelo contrário, uma preponderância de visitantes do sexo feminino, em particular no caso do IndieLisboa.

sobre o consumo de cinema em contextos cineclubísticos, que ilustrou, há cerca de duas décadas, uma seletividade similar (Azevedo, 1997).

⁹³ F. Ramos, numa pesquisa que levou a cabo sobre o Curtas de Vila do Conde, pôs em prática um questionário online, “um pequeno exercício de auscultação do evento” assente numa amostra em “bola-de-neve”. Este exercício extensivo, porém, abrangeu conhecedores e não conhecedores do festival, logo, públicos e não-públicos. Os objetivos e resultados do estudo, embora consideravelmente distintos dos que aqui se propõem, não invalidaram que a mesma tivesse sido, em vários momentos, um barómetro importante para esta pesquisa (Ramos, 2010: 76–84).

⁹⁴ No estudo de referência sobre as práticas culturais dos lisboetas, coordenado por J. M. Pais na década de 90, os homens encontravam-se sobrerrepresentados nas idas regulares e ocasionais ao cinema (Pais, 1994: 116–117). Anos mais tarde, na cidade invicta, confirma-se que a “barreira de género” era determinante nas práticas que envolvessem a saída do espaço doméstico, onde a ida regular ao cinema se revelava uma prática acentuadamente masculina (Silva et al., 2000: 49).

Gráfico 9. Distribuição segundo o sexo dos inquiridos no Curtas Vila do Conde e no IndieLisboa (em %).



É sabido que o sexo dos consumidores culturais interfere na sua maior ou menor propensão para se relacionarem com determinados tipos de manifestações artísticas. Na esfera concreta do cinema, já ficara demonstrado como a divisão segundo o sexo pode aparecer erodida pelo capital escolar, sendo possível encontrar, no seio de população estudante mais escolarizada, o sexo feminino, e não o masculino, a liderar as idas muito regulares ao cinema (Fernandes et al., 2001: 256–257). Num espectro mais geral, sabe-se que o peso das mulheres entre os públicos dos eventos e dos equipamentos culturais é habitualmente elevado, com a exceção das atividades e géneros culturais mais associados a uma cultura masculina, expressa num conjunto de gostos, rituais e referentes simbólicos específicos.

No caso dos festivais culturais, é comum o sexo assomar como variável explicativa a ter em conta, com a sua incidência a variar consoante o tipo de oferta cultural que é veiculada pelos certames e os rituais ali envolvidos.

Em Portugal, uma pesquisa levada a cabo sobre os públicos do Festival Internacional de Teatro de Almada (FITA), revelara como o sexo feminino seria o prevacente entre os visitantes do festival (Gomes et al., 2000) — à semelhança, aliás, do que sucede em França, com o festival de teatro de Avignon (vd. Ethis, 2002)⁹⁵. O que

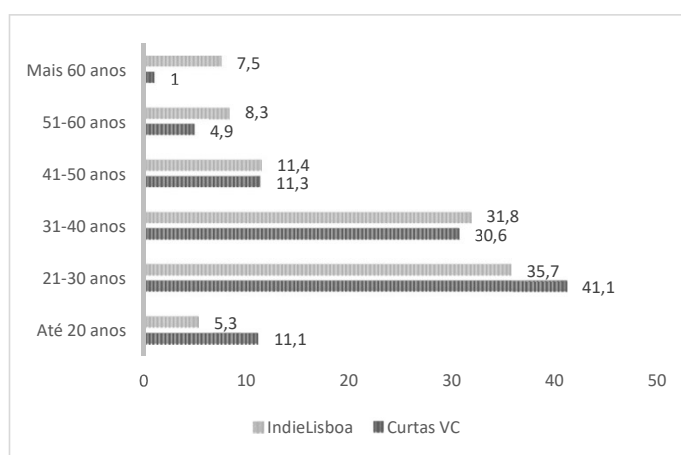
⁹⁵ Também em França, aliás, já se constatou a tendência para a feminização da frequência de alguns festivais culturais, salientando-se as oscilações que redundam do tipo dos festivais em causa: as mulheres francesas frequentam sistematicamente mais os festivais de dança do que os homens (Négrier et al., 2010: 68–69).

reforça a convicção de que a diferenciação pelo sexo na frequência dos festivais acaba por ser muito mais determinada pela natureza da oferta do que pelos ditames sociais e ritualísticos ainda hoje associados à frequência dos espaços públicos.

Por exemplo, no sentido diametralmente oposto, foi possível detetar uma clara masculinização da frequência dos visitantes do Festival Internacional de Banda Desenhada da Amadora (Santos et al., 2006). A predominância masculina foi igualmente assinalada na frequência de festivais de música *pop rock* (Guerra, 2010) e de música popular portuguesa (Craveiro e Silva, 2011). E, no que toca a festivais de cinema, entre os frequentadores do Fantasporto, festival internacional de cinema com uma forte componente de cinema fantástico (Leão, 2006). Estas manifestações culturais remetem para categorias artísticas, “meios” e “cenas” ainda fortemente masculinizados, como é o caso da banda desenhada, do consumo da música *pop rock* em espetáculos ao vivo e de cinema fantástico ou de terror.

A *composição etária* dos visitantes dos festivais em análise remete-nos para uma população constituída por percentagens muito significativas de jovens e de jovens adultos (ver gráfico 10).

Gráfico 10. Distribuição por escalões etários dos inquiridos no Curtas Vila do Conde e no IndieLisboa (em %).



Apesar de ser clara uma condição juvenil e jovem-adulta associada aos frequentadores de ambos os festivais, verifica-se que a *média de idades* dos visitantes do Curtas é inferior à dos visitantes do Indie (31,3 anos no primeiro caso e 36,8 anos no segundo). Ou seja, se o patamar dos 30 anos é importante para ambos os festivais, no

caso do Indie, esse limiar está mais próximo dos 40 anos do que dos 30 anos — uma média de idades superior, por exemplo, à dos públicos do FITA (Gomes et al., 2000) ou dos públicos dos festivais musicais de verão analisados por Guerra (2010).

No cômputo dos dois festivais, os escalões etários em que a presença feminina é mais vincada é nos intervalos “até aos 20 anos” e “51–60 anos”⁹⁶. Tudo indica que, não obstante os traços de feminilidade de ambos os universos populacionais, os frequentadores do Curtas estejam, a este nível, mais próximos da juvenilidade masculina do praticante cultural “típico” ou “médio” da sociedade portuguesa. Vislumbram-se, ainda, indícios de que as mulheres são visitantes mais frequentes nos períodos dos seus ciclos de vida em que estarão mais *disponíveis* para o consumo cultural, a saber, enquanto estudantes e, mais tarde, numa fase da vida em que a sobreocupação com responsabilidades domésticas, familiares e profissionais possa ter abrandado.

Efetivamente, a juvenilidade dos praticantes culturais costuma andar a par com uma maior disponibilidade, que é geracional e socialmente determinada. Estar disponível é também gozar de liberdade e autonomia para a fruição cultural e para o entretenimento, para a deambulação e experimentação, o que, geralmente, é característico da dupla condição “jovem” e “estudante”. O caráter transitório desta dupla condição tem efeitos na relação com a cultura, uma vez que a conjugalidade e os compromissos familiares, a par da entrada na vida ativa, são frequentemente motivo para uma manifesta maior indisponibilidade para o consumo cultural, convidando à retração para a esfera doméstica e penalizando, em particular, as mulheres. O “envelhecimento cultural” (Lopes e Dias, 2013) é, nessa medida, um fenómeno com uma conotação etária, mas, também, de género.

Ao examinarmos a *ocupação profissional* dos inquiridos⁹⁷, verificamos que cerca de dois terços dos públicos de ambos os festivais declaram exercer uma atividade profissional. É o Indie que reúne uma maior percentagem de visitantes ativos, quase mais nove pontos percentuais do que o Curtas (69,6% contra 60,8%). A segunda condição perante o trabalho mais indicada é a de estudante, onde o festival de Vila do Conde surge sobrerrepresentado em relação ao festival lisboeta (27,7% de estudantes contra os 17,7% do Indie). Por sua vez, os elementos dos públicos que se encontram à procura do primeiro

⁹⁶ Tabela 1, Anexo 3.

⁹⁷ Gráfico 1, Anexo 3.

emprego ou desempregados são menos importantes em ambos os festivais e têm um peso muito inferior no conjunto das populações inquiridas; ainda assim, se agregados, compreendem um total de 5% no Indie e de 5,4% no Curtas, o que não é, de modo algum, irrelevante, sobretudo se se atender a que as inquirições abrangeram um período marcado por um clima de depressão económica. Parece-nos igualmente pertinente ressaltar o peso relativo bastante superior de reformados no Indie do que no Curtas (6,6% contra 1,2%). A maior percentagem de estudantes inquiridos no festival de Vila do Conde, e, por outro lado, de profissionais ativos e reformados no Indie, acaba por atestar o que se disse anteriormente em relação à (relativa) maior juvenilidade dos públicos do festival nortenho.

A *situação profissional* indicada pelos frequentadores ativos⁹⁸ revela que a distribuição pelas diversas categorias é muito semelhante em ambos os festivais, apesar de também aqui ser possível enunciar algumas nuances. Assim, se o grosso dos inquiridos declara ser assalariado ou trabalhador por conta de outrem — o que espelha o fenómeno, repetidamente enunciado, de terciarização da população ativa — verifica-se que há mais visitantes nestas condições no Curtas (74%) do que no Indie (67,7%). Por seu turno, é o certame lisboeta que, comparativamente, reúne mais trabalhadores por conta própria e mais patrões.

Ao cruzarmos a *situação profissional com o sexo dos inquiridos*⁹⁹, deteta-se uma tendência interessante. No festival nortenho há uma percentagem superior de mulheres entre os ativos assalariados (78% de mulheres contra 69,8% de homens), e de homens entre os trabalhadores por conta própria (20,8% contra apenas 12,8% de mulheres). Já no Indie, embora a diferença não seja tão acentuada, verifica-se uma inclinação diametralmente inversa, o que poderá ser entendido como uma consequência dos setores profissionais mais representados em cada festival (como se verá adiante), mas também da forma como se encontram organizados os setores económicos e o trabalho nas áreas de abrangência dos certames.

Já o *indicador individual de classe dos inquiridos*¹⁰⁰ permite apurar que a distribuição pelas diferentes classes é aproximada em ambos os festivais, o que não

⁹⁸ Gráfico 2, Anexo 3.

⁹⁹ Tabela 2, Anexo 3.

¹⁰⁰ Gráfico 3, Anexo 3.

suprime a existência de ligeiras diferenciações internas¹⁰¹. Sublinham-se, assim, os seguintes traços principais: (i) a percentagem mais significativa de visitantes é composta por Profissionais Técnicos e de Enquadramento (PTE) (especialistas das profissões intelectuais e científicas, técnicos e profissionais de nível intermédio), com particular incidência no Curtas; (ii) os Empresários, Dirigentes e Profissionais Liberais (EDL) (patrões, quadros superiores em geral, especialistas das profissões intelectuais e científicas, técnicos e profissionais de nível intermédio que trabalham por conta própria ou são trabalhadores familiares) são os segundos mais importantes, em especial no Indie; (iii) com um peso relativo bastante inferior em ambos os universos, encontram-se os Empregados Executantes (EE) (administrativos e similares, empregados dos serviços, vendedores, trabalhadores não qualificados dos serviços e do comércio); (iv) e, finalmente, as restantes categorias de classe — os Operários Industriais (OI) e os Trabalhadores Independentes não qualificados (TI) — evidenciam-se pela sua inexpressividade no conjunto dos públicos.

Gráfico 11. Indicador de Classe dos inquiridos no Curtas Vila do Conde e no IndieLisboa (em %).



É, pois, notório que se estão a analisar dois universos populacionais extremamente qualificados do ponto de vista socioprofissional, com uma clara

¹⁰¹ Para a identificação do indicador individual de classe recorreu-se à tipologia ACM (Almeida, Costa e Machado), por se considerar que esta proposta permitiria captar com um grau superior de pormenor os processos de composição e recomposição de classe das sociedades atuais (*vide* Machado et al., 2003). Privilegiou-se o indicador *individual* de classe e optou-se por não se realizar exercício semelhante para o indicador *familiar* de classe. O motivo prendeu-se essencialmente com opções relacionadas com a necessidade de se evitar sobredimensionar o inquérito por questionário e com a possibilidade de se explorar essa questão nas entrevistas em profundidade.

prevalência de quadros médios e superiores. No entanto, apesar de os certames apresentarem valores semelhantes no que diz respeito aos lugares individuais de classe mais significativos, distanciam-se no peso relativo de cada um deles: os quadros médios estão mais representados no certame de Vila do Conde e os quadros superiores no festival lisboeta. Em contrapartida, a categoria socioprofissional que compreende os executantes é mais importante no Indie, o que aponta para a possibilidade de um espectro de públicos mais diversificado.

Ainda neste âmbito, a variável sexo introduz uma dissemelhança interessante entre os festivais¹⁰²: enquanto no festival vila-condense há ligeiramente mais mulheres que são PTE do que homens (72,7% contra 62,1%), no Indie verifica-se a tendência contrária; por sua vez, as mulheres surgem mais paritárias na categoria EDL no festival lisboeta do que no Curtas (onde a categoria é sobretudo masculina). Já a percentagem minoritária de OI, é composta exclusivamente por homens em ambos os festivais.

Caso nos detenhamos no modo como estes *indicadores de classe surgem desagregados nos diferentes grandes grupos da CNP*, tornam-se ainda mais tangíveis as diferenciações nas composições profissionais dos públicos dos festivais¹⁰³.

Um destes aspetos prende-se com a presença de professores nos festivais: é comum os estudos sobre públicos culturais *efetivos*, isto é, centrados em contextos específicos, salientarem a presença elevada de professores e intermediários culturais. Ora, aquilo que se verifica nos universos em análise não contradiz essa aceção. E é no Curtas que a percentagem de docentes é mais elevada (27,4%), comparativamente ao Indie (13,1%). É igualmente entre os visitantes do festival nortenho que se encontra um peso relativo mais acentuado de “escritores, artistas e executantes” (17,6% contra os 11,8% do Indie), de “profissionais da criação artística, do espetáculo e do desporto” (3,4% contra 2,1% no Indie) ou ainda de “arquitetos, engenheiros e especialistas similares (14,9% contra 9,9% no Indie).

Em contrapartida, no Indie sobressaem, juntamente com algumas das profissões acima mencionadas, os “especialistas das ciências sociais e humanas” (7,5% dos inquiridos contra apenas 2% no Curtas), além de contingentes interessantes de profissões ligadas à investigação em áreas diversas.

¹⁰² Tabelas 3 e 4, Anexo 3.

¹⁰³ Tabelas 5 e 6, Anexo 3.

Uma apreciação global das profissões dos visitantes dos festivais revela uma muito maior heterogeneidade profissional no Indie face ao Curtas, onde se deteta, por seu turno, uma quantidade superior de profissões ligadas ao ensino e às artes. Outra nota dissonante que parece importante reter é o facto de, no Indie, surgirem mais profissões ligadas especificamente ao cinema — atores, realizadores, produtores, técnicos diversificados — e ao audiovisual, bem como a domínios conexos como o jornalismo. Já no Curtas, as profissões ligadas às artes surgem associadas não apenas ao cinema, mas também a outras áreas artísticas, sendo de salientar a música, a literatura, a pintura, as artes performativas e, ainda, um contingente bastante destacado de profissionais ligados ao design.

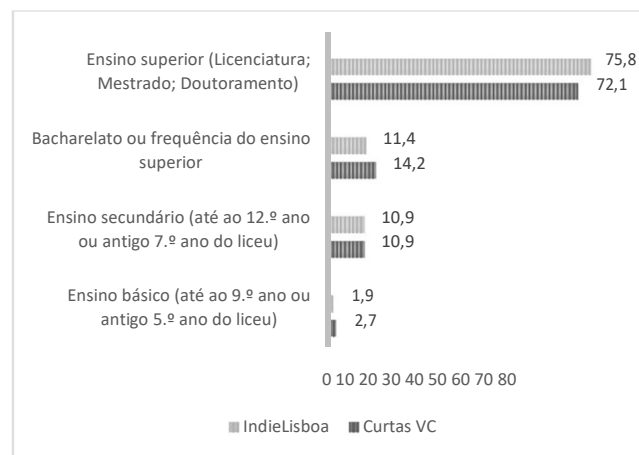
É possível fazer o paralelo com os diferentes “círculos” de espectadores identificados por Poggi no festival de Cannes: o círculo dos “cinéfilos”, o círculo dos “artistas, produtores e divulgadores”, o círculo dos “críticos” e o círculo dos “anónimos” que, ao participarem simultaneamente nos eventos, contribuem para construir o “Mundo do Cinema”, segundo a terminologia beckeriana. Os representantes de cada um destes círculos desempenham um papel singular nos certames, organizando, de forma particular, o seu quotidiano nos festivais (2001: 115).

Cremos que a singularidade dos públicos de cada um dos festivais em análise, começa a esboçar-se aqui, no sentido da percepção de uma maior *homogeneidade* socioeconómica e cultural dos públicos do Curtas e, contrariamente, de uma maior *heterogeneidade* — em sentido idêntico — dos públicos do Indie. O que é o resultado de uma pluralidade de forças que agem conjuntamente, como as opções estéticas dos certames, as características específicas dos seus contextos de inserção, entre outros aspetos, que teremos oportunidade de desenvolver ao longo deste capítulo e dos seguintes.

A *qualificação escolar* dos visitantes dos festivais é outro fator revelador da elevada seletividade destes públicos (ver gráfico 12). E está expressa na esmagadora maioria de inquiridos que declara ser detentor de um grau de ensino superior (licenciatura, mestrado ou doutoramento): é o que sucede com três quartos dos inquiridos no Indie (75,8%) e uma percentagem muito próxima de inquiridos no Curtas (72,1%). Aliás, os dois níveis mais elevados de qualificação, se agregados, resultam nuns impressionantes 87,2% de inquiridos no festival lisboeta e 86,3% no Curtas, ao passo que

os níveis de ensino inferiores se encontram largamente sub-representados nos dois festivais.

Gráfico 12. Nível de escolaridade dos inquiridos no Curtas Vila do Conde e no IndieLisboa (em %).



Ao distinguirmos a *qualificação escolar segundo o sexo*¹⁰⁴, verificamos que são as mulheres que, em ambos os festivais, se encontram em maioria entre os detentores dos graus mais elevados de escolaridade, ao passo que os homens estão um pouco mais representados nas restantes categorias, com particular prevalência para os detentores do ensino secundário.

A análise da proveniência geográfica dos visitantes dos festivais permite ter uma perceção mais clara da área de influência e atratividade dos eventos, assim como do seu potencial de crescimento. A variável *concelho de residência* introduz, por isso mesmo, clivagens importantes nos casos em estudo¹⁰⁵. Em termos gerais, dir-se-ia que ambos os certames acolhem públicos marcadamente urbanos, que residem em concelhos citadinos localizados preferencialmente na orla litoral, próxima dos dois principais centros urbanos do país.

Para começar, seria de referir que no Curtas existe uma maior dispersão geográfica do que a verificada no Indie. Os visitantes inquiridos no festival vila-condense indicaram 39 concelhos de residência diferentes, ao passo que os interpelados no Indie indicaram 28 concelhos, o que, à partida, indicia uma variabilidade geográfica mais

¹⁰⁴ Tabela 7 e 8, Anexo 3.

¹⁰⁵ Gráficos 4 e 5, Anexo 3.

reveladora no primeiro — embora o real alcance desta diversidade seja, como se verá de seguida, atenuada por outros fatores.

A maior percentagem dos inquiridos no Curtas reside no concelho anfitrião (26,3%), facto que é revelador de uma forte ancoragem do evento cultural no território onde decorre a manifestação cultural. Se a estes frequentadores se associarem os 9,7% que residem no concelho adjacente, Póvoa de Varzim, verifica-se que a performance local ou regional do certame nortenho é francamente positiva. Em segundo lugar surge o concelho do Porto, seguido de alguns dos concelhos que compõem a Área Metropolitana do Porto¹⁰⁶.

Globalmente, é nestes concelhos que residem 76,5% dos espectadores inquiridos no Curtas, o que indicia um “perímetro de proximidade no recrutamento dos públicos do festival” (Santos et al., 2006: 28), fenómeno que fora detetado noutros festivais culturais que decorrem em cidades contíguas a centros urbanos de maiores dimensões (Gomes, 2000; Santos et al., 2006). A já referida maior amplitude geográfica na captação dos públicos do Curtas é, então, confirmada pelos 20,8% de inquiridos que indicam residir em concelhos localizados noutras zonas do país.

No caso do IndieLisboa, os públicos provêm de concelhos que pertencem, na sua quase totalidade, à AML: quase um terço dos inquiridos residem no próprio concelho de acolhimento, Lisboa (71,8%), e 22,9% noutro concelho da AML. Ou seja, 94,7% dos visitantes do Indie foram recrutados na AML, o que é uma percentagem esmagadora. A centralidade do festival e as características específicas do tecido onde o mesmo se inscreve — urbano, denso do ponto de vista demográfico, favorecido ao nível económico e sociocultural —, exaurem, em certa medida, o alcance geográfico do Indie. Se o Curtas parece estar cada vez mais apostado na conquista do público local, já ao Indie interessará primordialmente a possibilidade de expandir públicos do ponto de vista da configuração territorial.

¹⁰⁶ Neste caso, e com o propósito de clarificar a análise, autonomizaram-se, além de Vila do Conde, os concelhos do Porto e da Póvoa do Varzim. Embora pertencendo à AMP, entendeu-se que, por possuírem pesos relativos elevados, se justificava a referência isolada. Do total de concelhos pertencentes à AMP, aqueles que, além dos mencionados, foram referidos pelos frequentadores do Curtas foram, por ordem decrescente de importância: Maia (6%), Vila Nova de Gaia (3,1%), Gondomar (2,1%), Matosinhos (2,1%), Trofa (1%), Santo Tirso (0,8%), Paredes (0,6%), Valongo (0,4%), Espinho (0,2%), Oliveira de Azeméis (0,2%) e Santa Maria da Feira (0,2%).

Confirma-se, assim, a profunda seletividade dos públicos de ambos os festivais, com os cambiantes que foram sendo apresentados: são públicos ligeiramente feminizados, jovens e jovens adultos sem laços conjugais, sobretudo ativos, muito escolarizados, de categorias socioprofissionais elevadas e marcadamente urbanos. Como diferenças principais, salienta-se a propensão para que, no Curtas, haja uma maior dispersão geográfica dos participantes (dentro de determinados limites de proximidade, como se viu), uma superior homogeneidade profissional, e uma juvenilidade mais marcada; e para que, no Indie, se verifique uma maior heterogeneidade profissional, a existência de mais profissionais ligados ao setor do cinema, do audiovisual e da comunicação social e a capacidade de captar de públicos mais velhos.

A existência de uma franja mínima de visitantes desapossados do ponto de vista do capital cultural (inferido a partir do capital escolar) e com um estatuto socioprofissional menos elevado — por vezes, a residir em concelhos mais afastados do local ou dos locais onde se desenrolam os festivais — deixa entrever a existência de lógicas díspares de recrutamento destes visitantes. O interesse pelo cinema poderá associar-se (ou ser superado) por diversos fatores explicativos, relacionados, por exemplo, com a prática ritual, a identidade comunitária, a envolvência social e festiva, as motivações profissionais, entre outras possibilidades, que procuraremos destrinçar nos subpontos seguintes.

6.2. As visitas aos festivais: as múltiplas aceções do verbo “participar”

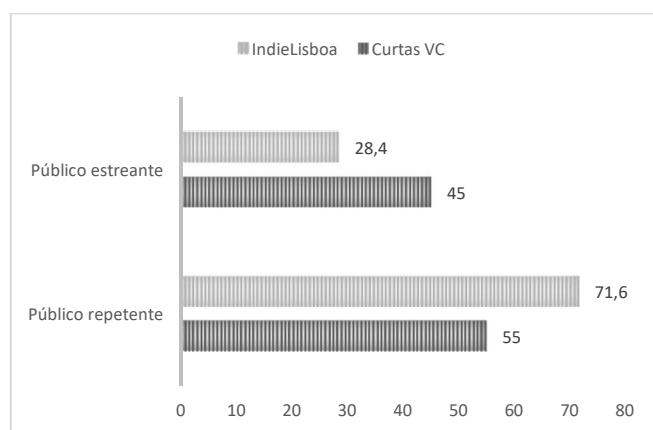
6.2.1. Públicos estreantes e públicos repetentes

As diferenças na relação dos públicos com os festivais são muito determinadas pela antiguidade da prática de frequência dos certames e pela respetiva regularidade. Logo, um dos passos para diferenciar os públicos e o modo como estes se relacionam com os festivais consiste em saber se a sua visita é uma estreia ou se, pelo contrário, já os visitaram anteriormente: isto é, se são públicos “estreantes” ou públicos “repetentes” dos certames. A perenidade das manifestações culturais deste género (a sua manutenção) encontra-se, aliás, refém da dupla capacidade para fidelizar público habitual

e atrair novas fações de público: é esta articulação entre público estreante e público antigo que possibilita um “equilíbrio dinâmico” (Ethis, 2001b: 149).

No caso dos festivais em análise, foi possível confirmar a existência de uma forte vinculação a ambos, uma vez que mais de metade dos frequentadores inquiridos não é estreante e já os visitou anteriormente (ver gráfico 13). Todavia, embora a constatação seja verdadeira para os dois festivais, há a assinalar uma diferença fundamental: o Indie, apesar da sua maior juventude, destacou-se por ser o festival com uma maior percentagem de público repetente. E foi no Curtas, o certame sénior, onde, pelo contrário, se encontrou uma fatia superior de público a frequentar o certame pela primeira vez.

Gráfico 13. Público Estreante vs. Público Repetente (em %).



Este facto convida a uma dupla reflexão: por um lado, pensar quais as características do Indie que lhe têm permitido fixar públicos em moldes mais consistentes e, por outro, quais as características do Curtas que o levam a fidelizar públicos antigos e a atrair novos públicos (eventualmente, renovando-os). O que deixa no ar uma questão adicional, porventura mais difícil de responder: o que levará os públicos antigos a abandonar este hábito?

É possível começar-se por fazer o exercício inverso, isto é, escrutinar as características dos públicos e os seus comportamentos, e, partindo daí, inferir conclusões. Os públicos “estreantes” e os públicos “repetentes” dos festivais apresentam um conjunto de características que os distinguem entre si e que moldam a sua participação em cada um dos projetos.

Começando pelo Curtas¹⁰⁷, constata-se que os estreantes são essencialmente recrutados entre os escalões etários mais jovens — “até 20 anos” (71,3%) e “entre 21–30 anos” (53%) — e que os repetentes se situam, preferencialmente, nos escalões etários mais velhos, sendo ainda verdade que o estatuto de repetente aumenta à medida que também aumenta a idade. Verifica-se, ainda, que há mais indivíduos com um nível de escolaridade superior entre os repetentes e, ao invés, uma propensão para haver mais frequentadores a iniciar-se no festival entre os menos escolarizados (o que, em parte, se justificará com a mencionada repartição etária). O concelho de residência indica-nos que os repetentes habitam, maioritariamente, em Vila do Conde (76,8%), Póvoa do Varzim (55,3%) e no Porto (55,1%) (concelhos mais próximos), e que, à medida que os concelhos de residência se afastam do local de realização do festival, aumenta a proporção de públicos que se estreiam no mesmo. Ou seja, *a proximidade física parece ser aliada da frequência repetida do festival* (e, no caso do concelho do Porto, parece mesmo existir uma tradição nesse sentido).

Do ponto de vista da participação no festival nortenho, parecer existir uma relação de causalidade entre a condição de estreante/repetente e o dia da semana em que se visita o certame, com os estreantes a terem uma presença mais forte no fim de semana (quando a programação é mais apelativa e genérica) e os públicos repetentes durante a semana. Esta condição está ainda associada ao conhecimento de pessoas ligadas à organização do festival e de participantes nos filmes, com os públicos repetentes a revelarem uma *maior familiaridade* com este contexto, isto é, com os atores sociais que por ali circulam. Existe, também, uma relação entre as modalidades de acesso ao festival e a repetição da sua frequência, havendo mais frequentadores com creditações e convites entre os repetentes (que assim investem nessa participação) e mais compradores de bilhetes e pessoas com bilhetes oferecidos por familiares ou amigos entre os estreantes.

No caso do Indie¹⁰⁸, as percentagens mais significativas de público estreante encontram-se na base e no topo da pirâmide etária considerada — “até 20 anos” (45,2%) e “21-30 anos” (33,6%), de um lado, e “mais de 60 anos” (38,3%) do outro, ou seja, não é só composta pelos mais jovens — enquanto o público repetente se concentra,

¹⁰⁷ Cálculo 1, Anexo 4.

¹⁰⁸ Cálculo 2, Anexo 4.

fundamentalmente, nos escalões intermédios, entre os 31 e os 60 anos. Tal como no Curtas, no Indie também há mais espectadores a visitarem o festival pela primeira vez entre os menos escolarizados, e mais repetentes entre os detentores de qualificações escolares mais elevadas. Similarmente, também aqui se verifica que a *acessibilidade territorial* exerce a sua influência no contacto com festival, uma vez que é no concelho de Lisboa (74,7%) e nos restantes concelhos da AML (68,1%) que há mais elementos do público a ir ao festival de forma repetida, havendo uma percentagem superior de estreias entre pessoas que residem no estrangeiro (71,4%) e em concelhos exteriores à AML (58,3%).

Em relação ao tipo de participação que esta variável suscita, constata-se que uma das principais diferenças está no tipo de acesso à sessão. Ou seja, existe uma percentagem superior de estreantes que vão ao festival com um *bilhete oferecido* por amigos ou familiares (45,7%); e , ao contrário do que sucede em Vila do Conde, há mais elementos dos públicos *acreditados* (37,9%) e *convidados* (36,8%) a *estrear-se* na visita ao festival, em comparação com os públicos com bilhete comprado (24,7%) — ou seja, parte dessas primeiras idas não resultará de um investimento financeiro individual. É aliás pertinente sublinhar que, no Indie, ao contrário do que se verificou no festival vila-condense, não se encontrou uma relação de causalidade entre a familiaridade com pessoas ligadas ao festival ou que nele participam, e a frequência reiterada dos públicos. *As circunstâncias da primeira ida* reveladas pelas entrevistas realizadas junto de elementos dos públicos demonstraram como os motivos que desencadearam o contacto inicial com os certames são centrais para um conhecimento mais pormenorizado dos públicos. Por exemplo, em Vila do Conde, a disposição para se estreiar no festival resulta menos do interesse que os entrevistados declaram pela Sétima Arte. Se, no Indie, a existência de uma relação forte com o cinema é um motivo recorrentemente referido para justificar o primeiro contacto com o festival, no Curtas os públicos colocam o enfoque na programação musical (nos filmes-concerto) e no aspeto festivo da manifestação cultural.

Olha não sei se, não me lembro, não tenho a certeza se fui lá para ouvir música [o entrevistado tosse], se fui lá ver cinema. Provavelmente, pá, soube que havia um evento engraçado em Vila do Conde, onde, lá está, onde iria estar uma banda que eu gostava, ou amigos que iam tocar. Foi isso, de certeza. [Entrevistado 7, Curtas, 30 anos, Masculino, Músico e Realizador de Cinema, Licenciatura em Som e Imagem, Porto]

A geografia e a acessibilidade são igualmente aspetos muito referidos, em princípio por se tratarem de fatores que facilitam o despertar para o festival. É o que sucede com os visitantes que residem em Vila do Conde ou na sua proximidade, para os quais a ida ao festival é quase obrigatória, uma possibilidade de consumo cultural (ou de celebração, de disrupção da rotina), num contexto geográfico marcado, a esse nível, por uma razoável atonia¹⁰⁹.

Entre os residentes locais, são particularmente evidentes as relações de proximidade com os elementos da equipa que organizam o certame e a maneira como estas contribuíram de forma ativa para o relacionamento inicial com o festival. Há uma clara relação de influência, direta e interpessoal, bastante reveladora. Salienta-se, por exemplo, o efeito da intervenção, informal, dos diretores do certame — no papel de professores — junto da população jovem, e local, que esteve ao seu alcance na esfera da escola. Alguns destes alunos chegaram a ser recrutados, sobretudo numa fase inicial, para desempenharem funções na estrutura organizativa do festival, como voluntários ou com funções na produção. Há aqueles que ainda hoje se mantêm profissionalmente ligados à estrutura. E outros que já não têm essas funções, mas que, quase sempre, conservam um certo grau de ligação ao festival.

Os diretores do festival (...) eram os meus professores na secundária. E como eles estavam a formar o festival, precisavam de voluntariado para ajudar. E pronto, e convidaram os alunos. (...) Eles perguntaram aos alunos se queriam, porque, como era muito ao início, acho que estava tudo... Ninguém sabia muito bem como é que ia correr. Eles perguntaram aos alunos quem é que queria ir, para aparecerem lá. Pronto, e apareci. Mas não fui a única, foi mais gente da minha turma, foi mais. [Entrevistada 9, Curtas, 35 anos, Feminino, Desempregada, Licenciatura em Design, Póvoa de Varzim]

Outra circunstância interessante, também referida como potenciadora do primeiro contacto com o certame, foi a da ligação do festival às áreas de estudo ou de interesse profissional dos entrevistados. Fosse na área do cinema, de outras artes visuais (com particular destaque para a fotografia e a pintura) ou da música. Para esses entrevistados, o festival foi encarado como uma possibilidade de extensão da sua formação.

Na altura estava a começar a trabalhar em fotografia, a fazer o curso de fotografia e foi alguém da minha turma, que era de Vila do Conde, que, que me convidou a ir. E, pronto, e eu fui, assim,

¹⁰⁹ Já F. Ramos (2010) sublinhara a escassez de recintos e de oportunidades de fruição cultural disponíveis no município vila-condense. Os equipamentos existentes teriam sido maioritariamente construídos ou reabilitados após a revolução de abril, ou seja, seriam bastante recentes.

foi, tipo, um fim de semana. Fui lá espreitar e gostei (...). [Entrevistado 13, Curtas, 31 anos, Masculino, Colaborador em Projeto de Intervenção Social, 12.º ano, Porto]

Olha, há uma coincidência. Primeiro, porque eu entro na faculdade nesse ano (...), que tem uma ligação direta ao cinema. Ou seja, tinha aulas de cinema, história de cinema, análise de filmes. Fiz um curso de fotografia e cinema, e foi perfeito ter ao mesmo tempo o festival a acontecer na cidade onde eu vivia, que sou de Vila do Conde... [Entrevistado 14, Curtas, 40 anos, Masculino, Gestor de Departamento de Comunicação, Licenciado em Comunicação Social, Vila do Conde]

O papel determinante da sugestão dos amigos ou colegas para o primeiro contacto com o Curtas, independentemente da área onde se reside, é, por fim, outro elemento a reter.

O que é me levou lá? Quer dizer, o diretor é amigo de amigos meus. (...) E depois tinha algumas pessoas que estão na produção, ou seja, que eram chamadas para trabalhar pontualmente, lá, e que eventualmente, pronto, arranjavam convites, ou credenciais, para nós vermos um ou outro filme sem pagarmos os bilhetes todos... (...) Não foi propriamente por cartazes ou, ou por jornal... [Entrevistado 11, Curtas, 35 anos, Masculino, Pintor, Licenciatura em Artes Plásticas, Matosinhos]

Olha, a minha motivação foi simples, fui atrás dos outros [risos]. [Entrevistado 16, Curtas, 35 anos, Feminino, Professora Ensino Básico, Licenciatura em Artes Plásticas, Póvoa de Varzim]

No Indie, como se disse, é mais frequente a justificação para o primeiro contacto com o festival aparecer articulada com a manifestação de uma relação mais imbricada com o cinema, de que é exemplo o conhecimento do trabalho de programação da Zero em Comportamento. Além do cinema (ou a par do cinema), é notório o investimento de vários entrevistados numa vivência cultural relativamente diversificada ou, no limite, a sua maior sensibilidade à oferta cultural disponível na região de Lisboa. O que, em traços gerais, resulta num público mais informado, empenhado na leitura regular da imprensa especializada e no acompanhamento sistemático de fontes de informação cultural com ligação à cidade, da rádio à agenda cultural lisboeta. O hábito de explorar a cidade, de a calcorrear, de suster os seus acontecimentos e de os partilhar com terceiros, é comum nos públicos do Indie.

Eu comecei por frequentar o Indie quando ainda não era Indie, ou seja, quando a equipa do Indie fazia a programação de cinema no Cine Estúdio 222, em Lisboa. (...) há dez anos atrás, se não me engano. (...) eu frequentava essas sessões assiduamente e, depois, quando (...) encerraram a atividade e criaram o Indie, vi que essa programação tinha passado para um festival. E, portanto, comecei a frequentar o festival logo no primeiro ano. [Entrevistado 5, Indie, 28 anos, Masculino, Jornalista Freelancer, Licenciatura em Ciência Política e Relações Internacionais, Lisboa]

Eu já tinha conhecimento há bastante tempo, que eu sou bastante atenta a essas coisas, sabia da existência. Mas, por circunstâncias várias, acabava, depois, por não vir. Ou calhava em fins-de-semana que não me dava jeito ou estava cheia de trabalho. Mas, como? Pelo Público, pelo Ípsilon, pela informação que vai circulando na rádio, ouço muito a TSF, a Antena 2, etc., era mais por aí. [Entrevistada 4, Indie, 41 anos, Feminino, Docente do Ensino Superior, Licenciatura e Doutoramento em Sociologia, Lisboa]

Talvez como consequência de uma atitude mais proativa na busca de informação, o círculo de amigos, embora referido amiúde, acaba por jogar um papel menos determinante nesse primeiro contacto. Porém, quando mencionado, verifica-se que são sobretudo as relações de amizade e o conhecimento de profissionais do meio do cinema, além dos colaboradores do festival, as que favorecem a participação inicial.

E: O que é que te trouxe ao Indie dessa primeira vez?

e: Foiiiii... Eh pá, foi isso. Foi o filme ser do Miguel Gomes. Ah... Porque eu co- conheço o Miguel pessoalmente. Portanto... Eeee, mais o quê? O meu irmão era júri. (...) Sim, foi “vamos ver isto” e, então, vamos. Assim, um bocado, em manada. [Entrevistado 6, Indie, 36 anos, Masculino, Tradutor, Licenciatura em Belas Artes, Lisboa]

(...) eu acho que a primeira vez que eu vim ao festival foi porque estavam cá filmes de amigos. Porque eu tenho vários amigos que trabalham na área do cinema. Eu própria, neste momento, sou sócia de uma produtora que trabalha na área de cinema, audiovisual, televisão. [Entrevistada 7, Indie, 39 anos, Feminino, Designer de Comunicação, Licenciatura em Design de Comunicação e Mestrado em Museologia, Lisboa]

Por outro lado, tal como no caso anterior, a maior acessibilidade física e imediata aos locais onde se realiza o evento aumenta a probabilidade de um primeiro contacto com o mesmo, ao passo que a residência fora do centro de Lisboa e a existência de obstáculos na mobilidade funcionam como fatores de bloqueio.

Deve ter sido há uns quatro anos, no máximo, que eu vim pela primeira vez. Eu já não sei quantas edições tem o festival. No máximo, foi há quatro anos. Sim. Nos primeiros anos eu não vim (...), morava em Carcavelos... era mais complicado. [Entrevistada 4, Indie, 41 anos, Feminino, Docente do Ensino Superior, Licenciatura e Doutoramento em Sociologia, Lisboa]

Os laços de cooperação — neste caso, maioritariamente institucional — com as escolas de vertente artística, parecem ter um certo grau de impacto na frequência desta franja do público. Vários estudantes, de cinema ou de áreas aproximadas, referiram ter despertado para o festival a partir de informação que foi tornada disponível em espaço escolar. Por fim, um facto singular e a reter: dado que a primeira ida ao Indie aparece, muitas vezes, diluída num planeamento cultural mais abrangente, o contacto inicial com o festival não parece especialmente marcante para a maioria dos públicos entrevistados.

O Indie... O Indie eu não tenho ideia, sinceramente, se foi há dois, um ou dois anos, que eu vim a primeira vez. Não tenho mesmo ideia, mas isso eu tive acesso, portanto, eu andava na António Arroio e nós gostávamos, tínhamos uma grande ligação ao cinema. Como é que tivemos acesso? Estamos sempre um bocadinho a par disso. Temos informação na faculdade, vamos vendo que festivais é que estão a acontecer e achámos este interessante. [Entrevistada 3, Indie, 22 anos, Feminino, Estudante do Ensino Superior — Comunicação Social, Lisboa]

Não. A primeira vez? É isso, não consigo mesmo ter uma referência, nem de nenhum filme, nem nenhuma sessão especial. Não. Nada. [Entrevistada 13, Indie, 36 anos, Feminino, Desempregada — Arquiteta, Licenciatura em Arquitetura de Gestão Urbanística, Lisboa]

Mais do que se verificou no Curtas, onde a excecionalidade do evento, a sua raridade, parece ter produzido memórias mais profundas (e até uma tendência para uma certa mitificação e efabulação narrativa), no Indie, são vários os casos de entrevistados que não têm memória da primeira ida, ou, ainda, que confundem experiências e projetos culturais (muito comum no caso de outros festivais de cinema).

Sintetizando, os resultados da inquirição aos públicos do festival parecem indicar que o festival nortenho se encontrava numa fase de clara expansão de públicos, onde os fatores que foram mais determinantes para a frequência inicial dos participantes mais antigos (como a acessibilidade ou a familiaridade com o contexto e com os organizadores) aparentou ser menos decisiva. A resposta para esta nova injeção de públicos, ao que tudo indica, encontra-se na programação — que nem sempre terá tido, como se viu, como foco principal o cinema — e no interesse que a mesma tem vindo a suscitar entre participantes mais novos. Os laços de ligação estabelecidos com instituições de ensino artístico aparentam, por sua vez, estar a estimular a participação de novos elementos em ambos os certames. De resto, começa aqui a perceber-se que a frequência do IndieLisboa poderá ser menos movida por aspetos relacionados com a informalidade, com o ritual e com a celebração, e mais por outros motivos. Importa recordar, neste ponto, o que dissera Santos (1999: 2-3) sobre as especificidades do mercado cultural e sobre a importância deste saber lidar com a sua elevada aleatoriedade (que se traduz, sempre, numa considerável *imprevisibilidade da procura*). É comum, no universo das indústrias culturais onde se inserem estes eventos, “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*, o recurso a *gatekeepers*, etc.”, apostas que têm, muitas vezes, efeitos imediatos na afluência dos públicos em cada edição.

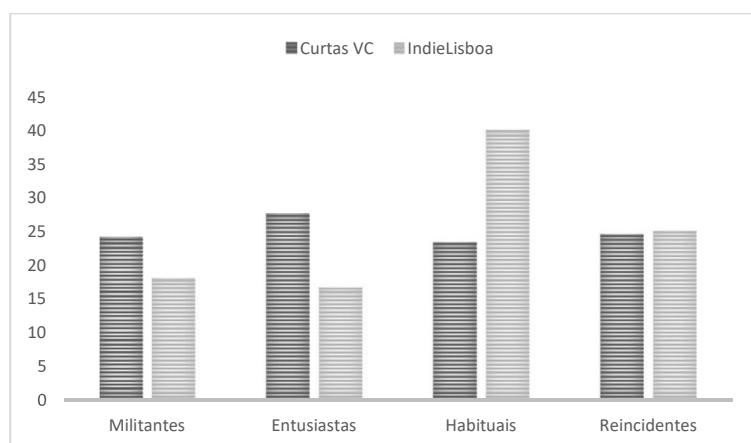
6.2.2. A fidelização nos festivais

Com o intuito de se avaliar a fidelização aos festivais e, simultaneamente, agilizar o trabalho comparativo, a análise centra-se, agora, na fatia do público que, no inquérito, declarou ter repetido a visita aos certames (no público *repetente*). Dentro deste segmento dos públicos e mediante a quantidade de visitas que os seus elementos declararam ter

efetuado a cada um dos festivais, delinearam-se **quatro tipos ou graus de fidelização** possíveis (ver gráfico 14)¹¹⁰:

- (i) os *reincidentes*, que são os espectadores que vão “pela segunda vez” a ambos os festivais;
- (ii) os *habituais*, que são os espectadores que foram “até 5 vezes” ao Curtas e “entre 3 a 4 vezes” ao Indie;
- (iii) os *entusiastas*, que são os espectadores que foram “entre 5 a 10 vezes” ao Curtas e “entre 5 a 6 vezes” ao Indie;
- (iv) e os *militantes*, que são os espectadores que foram “mais de 10 vezes” ao Curtas e “desde o início” ao Indie.

Gráfico 14. Grau de fidelização dos públicos aos festivais (em %).



Começando pelo Curtas, constata-se que a fidelização a este festival se encontra quase equitativamente repartida pelas diferentes categorias, o que fortifica a ideia de que existem modalidades de relação com o festival nortenho bastante heterogéneas. Ao mesmo tempo, reforça-se a perceção de que há uma capacidade interessante, por parte do festival, para atrair novos públicos, ao mesmo tempo que os mais fiéis se mantêm, com uma presença sólida. No IndieLisboa, a fação que se destaca é, de longe, a dos públicos *habituais*, seguida por uma fatia, não negligenciável, de públicos *reincidentes*: ambas compõem a maioria dos casos no festival lisboeta. No entanto, as percentagens

¹¹⁰ Por terem sido seleccionados festivais com durabilidades distintas, na arrumação aqui proposta fica subentendido que um dado nível de fidelização ao Curtas compreende mais algumas visitas do que o nível similar no festival lisboeta (com menos anos de existência).

dos públicos mais intensamente fidelizados não são despreciadas e também se encontram, como se vê, razoavelmente representada.

Entre as diversas variáveis atuantes possíveis, aquelas que, em primeiro lugar, introduzem variações significativas na fidelização ao Curtas são a idade e o concelho de residência¹¹¹. No que toca à *idade*, observa-se que a fidelização ao festival é maior à medida que a idade aumenta. Por outro lado, a interseção com o *concelho de residência* revela que há uma associação bastante robusta entre a fidelização ao festival nortenho e a área de residência dos seus públicos. Entre os militantes, por exemplo, há uma percentagem bastante superior ao esperado a residir no próprio concelho anfitrião (35,1% dos vila-condenses inquiridos são, efetivamente, público militante do festival). Por seu turno, entre os públicos entusiastas, há uma maioria de residentes no concelho do Porto (40% deste conjunto). E há uma tendência para que a fidelização ao Curtas diminua à medida que aumenta a distância física entre o lugar de realização do evento e o concelho onde habitam os públicos.

Já o grau de fidelização ao Indie não é condicionado por nenhuma das variáveis sociográficas dos públicos ali inquiridos. Naquele caso, são outros os aspetos que influem na maior ou menor ligação ao festival — fatores conjunturais, externos aos indivíduos — como a sala onde se realizaram as sessões que foram objeto de inquérito, a altura da semana e o tipo de acompanhamento dos espectadores¹¹².

Por exemplo, no que concerne à *sala*, constatou-se que os públicos militantes estiveram mais presentes na Culturgest, em particular no Pequeno Auditório (40%), mas também no Grande Auditório (23,4%); os públicos entusiastas surgiram sobretudo associados ao Pequeno Auditório da Culturgest (23,3%) e à Sala 3 do Cinema São Jorge (21,6%); os públicos habituais — a maioria — apareceram sobrerrepresentados na Cinemateca (59,1%), na Sala 1 do Cinema São Jorge (43,4%) e no Teatro do Bairro (41%); e, por fim, os públicos reincidentes representados de forma muito equitativa nas diferentes salas, com a exceção da Cinemateca (com apenas 13,6% destes públicos menos fiéis).

¹¹¹ Cálculo 3, Anexo 4.

¹¹² Cálculo 4, Anexo 4.

As entrevistas incidiram em públicos com relações de fidelização diversas com os festivais, que chegaram ao contacto com os certames em períodos distintos das suas vidas. Constatou-se que, em ambos os casos, mais do que a fidelização, é o *tipo de consumo dos festivais* que molda verdadeiramente as participações dos públicos. Crê-se, no entanto, ser interessante sublinhar uma nuance relacionada com a fidelização. Nume noutro caso, é habitual a referência a um certo grau de intermitência nas idas aos festivais. Os percursos impolutos, de frequência fiel e perseverante, que se deram a conhecer, foram muito poucos — embora, de facto, também existam. Mas não comparecer a uma ou a mais edições, em particular no caso do festival mais antigo, é muito frequente. As razões mais referidas para não se ter participado numa ou em mais edições dos festivais apareceram, normalmente, associadas a questões de indisponibilidade individual, com a prevalência das justificações que remetem para os compromissos profissionais ou para as ausências do país. No Curtas, alguns entrevistados apresentaram razões de natureza pessoal e afetiva para justificarem a sua ausência. Já no Indie, os impedimentos enunciados raramente surgiram associados à esfera privada. Pelo contrário, estiveram quase sempre ancorados em justificações relacionadas com compromissos escolares, profissionais ou com opções individuais que decorrem do acesso a uma oferta cultural mais ampla.

Houve uma altura em que eu ia muito. Mas foi porque, nessa altura, namorava com uma pessoa que fazia a cobertura do festival para um jornal. Na altura ele estava a trabalhar nesse jornal e ficava lá o tempo todo do festival. Porque escrevia sempre, no fim das sessões. Nessa altura eu também fui, também fui. (...) às vezes ficava lá, sei lá, dois dias ou três, dependia. Isso foi em... eh pá, entre 2001 eee 2006, por aí. Nesses anos até estive mais presente. Depois disso, quando acabámos, acho que estive, assim, até dois ou três anos sem lá pôr os pés. (...) Mas, entretanto, já me reconciliei um bocado com as Curtas (...). [Entrevistada 6, Curtas, 47 anos, Feminino, Fotógrafa, Bacharelato em Fotografia, Porto]

Salvo erro, acho que vim a todas. Não sei se falhei uma, porque depois fui para Londres, fazer o Mestrado. Talvez nesse ano, um ou dois anos, tenha falhado. (...) Mas, depois, desde que voltei, sim, durante cinco anos, vim sempre. [Entrevistado 12, Indie, 34 anos, Masculino, Docente do Ensino Básico, Licenciatura em Línguas e Literaturas Modernas, Odivelas]

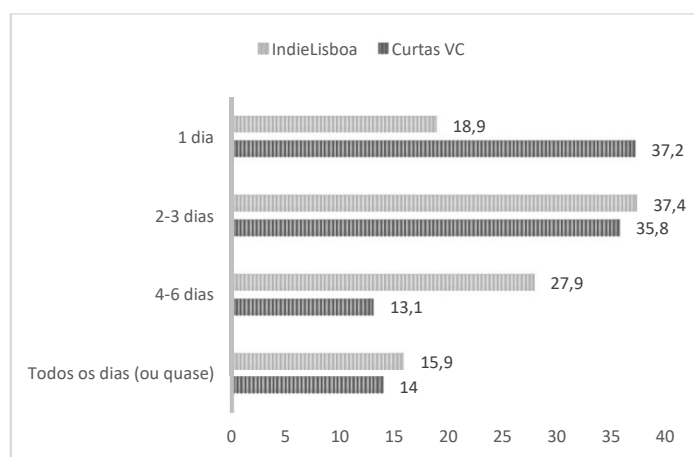
Como se verá mais adiante, o desejo de regresso reiterado aos festivais (e os moldes em que o mesmo é concretizado) é, no fundo, indestrinçável das motivações para a sua frequência, que podem ser muito diversas e originar múltiplas experiências.

6.2.3. A assiduidade e a organização da estadia nos festivais

A assiduidade da participação foi avaliada através do *número de dias* e do *número de sessões* a que os públicos declararam ter ido efetivamente, ou tencionar ir, nas edições dos festivais analisadas. Enquanto a análise do grau de fidelização aos eventos fornece um olhar diacrónico, focado no tipo de relação que os públicos vieram a construir com os festivais ao longo dos anos, estes dois indicadores concedem, por sua vez, um melhor entendimento sobre os moldes em que os públicos inquiridos participaram naquelas edições específicas dos festivais. Contribuindo para um melhor entendimento sobre se se tratam de públicos que participam intensamente e que cultivam um grau de envolvimento forte com os festivais, de públicos que participam num formato menos intenso e implicado, ou, ainda, de ambos.

Em traços gerais, verificou-se que o Curtas é muito mais um evento marcado pela transitoriedade, pela visita efémera (ver gráfico 15). A maior fatia dos inquiridos foi a que declarou pretender ir, apenas, um dia ao festival (37,2% dos casos), seguida daqueles que tencionavam ir dois ou três dias (35,8%). Neste aspeto, o festival de Vila do Conde distanciouse bastante do certame lisboeta, cujos frequentadores se declararam notavelmente mais assíduos. A maior fatia dos públicos do Indie referiu não se limitar à visita isolada, mas antes tencionar ir ao festival entre dois a três dias (37,4%) ou entre quatro a seis dias (27,9%).

Gráfico 15. Número de dias que os públicos dedicam ou contam dedicar aos festivais (em %).



Verificou-se, em ambos os festivais, uma associação muito forte entre a *condição de estreante ou repetente* nos certames, o *número de dias* a que se vai e o *número de sessões* a que se pretende assistir. Ou seja, os espectadores repetentes, que frequentaram outras edições dos festivais, esperavam dedicar mais dias e comparecer a mais sessões do que aqueles que foram aos festivais pela primeira vez¹¹³. No seio dos espectadores repetentes, a associação entre a fidelização aos festivais e o tipo de consumo que é efetuado durante os mesmos revela a existência de uma forte interpenetração entre ambos: à medida que aumenta a relação de fidelização dos espectadores com os festivais, também aumenta o consumo efetivo de cinema nos certames. Esta associação surge bastante mais acentuada no Curtas do que no Indie. Ou seja, a associação entre fidelização e consumo durante o evento surge mais extremada no Curtas, o que indicia, não só, a já referida capacidade de continuar a captar novíssimos públicos, mas também a existência de uma fação do público que envelheceu com o festival e que mantém um grau de envolvimento intenso com o mesmo. É razoável conjecturar-se que este envelhecimento do público fiel poderá vir ainda a suceder no Indie, festival mais jovem, se se atender ao peso superior de participações habituais, ou mesmo entusiastas, com consumos moderados. Porém, existem indícios de que a relação dos públicos com o festival lisboeta será menos clivada, menos fortuita, mas não necessariamente mais apaixonada.

Face aos dados disponíveis, considerou-se oportuno centrar a análise da assiduidade dos públicos nos festivais na distribuição do *número de sessões* a que os mesmos declararam ir ou pensar ir durante o certame, pelo facto de esta variável ter revelado um poder de explicação superior, que, em certa medida, enfatiza (e redundante) os resultados obtidos através da análise ventilada pelo número de dias frequentados¹¹⁴.

Com o intuito de simplificar a leitura desta variável na análise, converteu-se o número de sessões em **quatro tipos ou graus de consumo** (ver gráfico 16). Desse modo, instituiu-se a distinção entre:

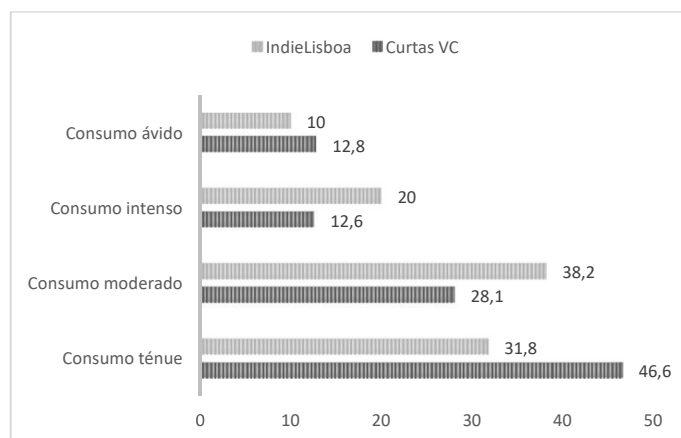
- (i) um *consumo ténue*, que corresponde ao visionamento de “1 a 2 sessões”;
- (ii) um *consumo moderado*, que corresponde ao visionamento de “entre 3 a 5 sessões”;

¹¹³ Cálculo 5, Anexo 4.

¹¹⁴ Embora, como é evidente, existam combinatórias que escapam a esta *lógica cumulativa* — que nos diz que a mais dias equivalem mais sessões —, que procuraremos acautelar.

- (iii) um *consumo intenso*, que corresponde ao consumo “entre 6 a 10 sessões”;
 (iv) e um *consumo ávido*, para designar os consumos “superiores a 10 sessões”.

Gráfico 16. Tipo de consumo dos públicos durante os festivais (em %).



No Curtas, a porção mais representativa dos públicos inquiridos foi, de longe, a que referiu realizar um consumo *ténue* do festival (46,6%), seguida da dos que declararam um consumo moderado (28,1%).

Em Vila do Conde, o consumo *ténue* é referido, principalmente, pelos públicos que residem em concelhos da AMP (73,2%) e no concelho do Porto (54,4%), que se deslocam ao festival durante o fim de semana (71,4%) e à noite (50,6%), e que o fazem integrados em grupos de mais de cinco pessoas (61,1%) ou de três a cinco pessoas (52,8%). Serão estas as visitas “cirúrgicas”, para assistir a uma sessão ou a um espetáculo específico, e que, pela distância física, implicam algum investimento adicional. Já os que declararam um consumo *ávido*, residem maioritariamente em Vila do Conde (24,8%), vão mais a sessões durante a semana (16%) e no período da tarde (22,3%), e assistem mais às sessões sozinhos (35,6%), ou, pelo contrário, enquadrados em grupos superiores a cinco pessoas (16,7%)¹¹⁵.

Por sua vez, o Indie revelou-se um festival maioritariamente propiciador de um consumo *moderado* (38,2%). Houve, portanto, uma percentagem superior de espectadores do festival lisboeta que manifestou interesse em ir a um razoável conjunto

¹¹⁵ Cálculo 6, Anexo 4.

de sessões numa mesma edição. Seguiu-se o consumo ténue, com 31,8% de casos (menor do que no caso do festival vila-condense).

O consumo moderado, que é, como se disse, o mais significativo neste festival, destacou-se por ser fundamentalmente feminino, com uma percentagem superior de visitantes ao fim de semana (45,4%), com mais espectadores inquiridos na Cinemateca (50%) e no Teatro do Bairro (44,2%), e inseridos em grupos de 3 a 5 pessoas (42%). Os que declararam um consumo ávido, embora em número inferior, também se destacaram por serem sobretudo homens, que vão principalmente durante a semana (13,6%), ao Pequeno Auditório da Culturgest (20%), sozinhos (13,4%) ou acompanhados de uma segunda pessoa (10,1%). Os consumos ténue e intenso são menos distintivos, embora seja de referir que a maioria dos que indicam um consumo ténue estejam mais representados na Sala 1 do Cinema São Jorge (do conjunto das salas, a que apresentará uma programação, talvez, mais acessível) e muito associados a espectadores que se fazem acompanhar de grupos superiores a cinco pessoas (54,3%)¹¹⁶.

No cômputo geral, o consumo de sessões de cinema revelou-se, no Curtas, tendencialmente mais fugaz e, no Indie, bastante mais suscetível a visitas repetidas. Tudo indica, portanto, estarmos perante modos de aproximação aos eventos razoavelmente distintos, com o Curtas muito mais marcado por hábitos de frequência de razoável transitoriedade do que o Indie, onde os públicos investem em mais dias e em mais sessões do festival.

Também neste subponto, os testemunhos recolhidos nas entrevistas e a observação no terreno permitiram o contacto com dimensões que dificilmente estariam ao alcance dos dados quantitativos. Como se viu, no Curtas os consumos de natureza mais fortuita são uma especificidade do certame. Os microeventos, promovidos ao abrigo do evento principal — cujo expoente máximo são os *filmes-concerto* — são os grandes responsáveis pela atração de aglomerados pontuais de visitantes. Nestes casos, o interesse pelo evento musical pode mesmo superar a apetência pelo foco principal do festival, o cinema, em relação ao qual se verifica um alheamento significativo. Consequentemente, *não existe garantia de que a este primeiro contacto com o festival se seguirá um outro.*

¹¹⁶ Cálculo 7, Anexo 4.

As características sociográficas de uma parte significativa dos públicos dos filmes-concerto variam consoante o segmento em que se insere o grupo ou o performer musical que vão ver. Mas a tendência é para que, nesses momentos, confluam públicos bastante mais jovens, muitos deles acompanhados de grupos extensos de amigos. Aliás, os filmes-concerto ilustram exemplarmente as estratégias ao alcance da instituição festival para que a mesma possa cumprir o propósito de angariar mais entradas a cada edição, com a finalidade de alcançar outros públicos e a melhor performance numérica possível.

Curtas, 8 de julho de 2010.

Registo de observação etnográfica.

Hoje notou-se uma presença muito mais acentuada de participantes durante o dia, com várias sessões esgotadas. Uma nota para o filme-concerto de Orelha Negra, "*Soundtracks for the City*" (Sala 1, 00h30), também ele esgotado. Nesta sessão foi evidente a mudança súbita no tipo de participantes. Consideravelmente mais jovens, em grande número e organizados em grupos alargados. No modo como se apresentam em público, decifra-se a ligação à cultura *hip hop* (o *streetwear*, as marcas desportivas, as alusões ao *skate* e *grafitti*, as calças folgadas, os bonés). Um grupo de jovens raparigas afirma, alto e em bom som, que deseja conhecer o *Sam The Kid*. É nítido que uma parte significativa destes participantes está a fazer a sua estreia no festival e que o que as motiva é o grupo Orelha Negra. O filme-concerto foi um sucesso, quer no que toca à afluência, quer na reação generalizada ao espetáculo, muito entusiástica¹¹⁷.

Mas este tipo de consumo, esporádico, não é exclusivo dos públicos com uma relação de fidelização mais lassa com o festival. Pelo contrário, foi também possível encontrá-lo entre espectadores bastante fiéis. Existem aqueles que, por exemplo, residindo fora de Vila do Conde, visitam o festival num único dia e assistem a uma só sessão (ou a mais do que uma sessão, embora concentrando os visionamentos nessa única visita). Consoante o gosto pelo cinema ou o empenho no consumo cultural, estas visitas podem, ou não, surgir integradas em programas de pendor maioritariamente social. Ou seja, existem elementos do público que vão marcar, ritualisticamente, presença no evento. Estes podem fazê-lo em diferentes moldes: assistindo a uma sessão ao acaso (determinada, principalmente, pelo período do dia e pelo dia da semana), a sessões celebratórias (de abertura, de encerramento e entrega de prémios, ou às sessões especiais onde se exibem os filmes premiados) ou, ainda, deslocando-se propositadamente ao festival para assistirem a filmes com a participação de pessoas com quem mantêm relações de amizade. A relação com o cinema, nestes casos, pode ser mais frouxa ou apenas razoavelmente implicada.

¹¹⁷ Ver grupo de fotografias 1-2, Anexo 5.

Acabo por ir todos os anos, mas não sou assíduo, do género: “ah, vou passar lá a semana.” Por exemplo, eu tenho amigos meus, do Porto, que compram a credencial e passam lá, tipo... Se for preciso, mudam-se para lá. (...) Eu não. É mais um programa. Apesar de ser um bom programa, é mais um. [Entrevistado 11, Curtas, 35 anos, Masculino, Pintor, Licenciatura em Artes Plásticas, Matosinhos]

(...) normalmente consegues juntar tudo, que é ir jantar ao, ao Ramon [risos], ver uns filmezitos, e estás com os amigos, e há sempre a possibilidade de veres um filme que gostas. (...) Procuo ver mais do que uma sessão. Quando vou, faço por fazer render o... a noite. Se tiver tempo, costumo ir já de tarde, e apanhar umas sessões de fim de tarde, depois ir jantar e voltar a ver outra à noite. [Entrevistada 6, Curtas, 47 anos, Feminino, Fotógrafa, Bacharelato em Fotografia, Porto]

Entre o público local, também se verifica um consumo do festival marcado pela vivência dos ritos celebratórios e pelo desejo de participar num acontecimento excecional¹¹⁸. Participação, essa, que é muito criticada pelos espectadores, também locais, que se relacionam com o festival noutros moldes, e que o manifestam em discursos que almejam a distinção.

Há malta que vem à abertura e ao final, só para dizer: “Olha, eu estive lá.” Tipo, percebes? Isto aqui é muito bacoco, também. Vila do Conde ainda é, assim, conservadora. Tem malta alternativa muito fixe, tem muita “artistada”, mas... (...) Há malta que vai porque é um acontecimento social, estás a ver? A “vileirada” da terra, o *jet set* público. Que vai porque, agora, é importante, há televisões e tudo. (...) Há uns que eu já sei quem são, estão todos os anos, batidinhos. Vêm ao início e vêm ao final, às aberturas e aos fechos. [Entrevistada 4, Curtas, 57 anos, Feminino, Professora do Ensino Secundário, Licenciatura em Artes Plásticas, Vila do Conde]

Curtas, 9 de julho de 2011.

Registo de observação etnográfica.

O realizador Rodrigo Areias, residente em Guimarães, fez-se acompanhar de vários atores e convidados para a estreia do seu filme (“Estrada de Palha”, filme-concerto musicado por *Legendary Tigerman* e Rita *Redshoes*). A sessão de abertura, onde será exibido uma longa-metragem de um dos autores em foco nesta edição (“*Police, Adjective*”, do realizador romeno Corneliu Porumboiu, igualmente presente no festival) já se encontra esgotada. E o filme-concerto, dizem-me na bilheteira, não só está esgotado como tem mais de 50 pessoas em lista de espera. As empregadas do café do Teatro Municipal revelam entusiasmo pela presença do ator Nuno Melo, que participou no filme de Rodrigo Areias: “é aquele que entra na novela!”. Uma delas sai disparada da zona traseira do balcão e regressa, sorridente, com um autógrafa.

Mas é também entre os residentes locais que visitam o festival que existe, de facto, uma propensão para consumos mais intensos e permanências mais prolongadas. Estes elementos do público, mesmo os que não têm profissões ligadas ao setor do cinema ou ao setor artístico, aproximam o seu consumo do tipo de consumo do público profissional que visita o festival, aproveitando a oportunidade única de acesso a uma oferta rara e de disrupção das suas rotinas quotidianas.

¹¹⁸ Ver grupos de fotografias 3-6 e 7-10, Anexo 5.

Por outro lado, a observação no terreno permitiu comprovar que a presença física dos públicos no recinto do festival, embora pudesse ser confundida com um indicador de consumos mais intensos, na realidade, nem sempre encontrava correspondência com as *idas efetivas* a sessões de cinema. Ou seja, poderia servir para cumprir outros propósitos, como aproveitar a proximidade de profissionais do meio com vista à valorização pessoal e profissional, investir em redes de contactos e de trabalho, alinhar projetos futuros. Mas também poderia visar, pura e simplesmente, usufruir da presença dessas pessoas e partilhar o mesmo espaço físico, procurando estabelecer ou aprofundar relações de interconhecimento. Aliás, como se verá adiante, para certos elementos dos públicos, as interações sociais são determinantes para o consumo que é realizado em cada edição.

Fazendo-se o paralelo com o Indie, é de salientar que, em ambos os casos — e em concordância com o que ficara expresso na análise dos resultados dos inquéritos — existe uma tendência para se descreverem consumos mais fortes à medida que aumenta a familiaridade com os festivais. No entanto, algo paradoxalmente, e de forma mais evidente no Curtas, o à-vontade crescente dos públicos e o estreitamento dos laços sociais pode motivar o emagrecimento do investimento cultural em detrimento do investimento social.

Corroborou-se, igualmente, que em ambos os festivais existem constrangimentos que podem inibir uma frequência mais intensiva, como, por exemplo, o desempenho de uma atividade profissional ou as limitações associadas a compromissos domésticos e parentais. Pelo contrário, o facto de se estar em idade escolar, o desemprego, o advento da reforma e — mais comum nos testemunhos femininos — a maior liberdade proporcionada por uma rutura na relação conjugal (no caso de divórcio ou separação, principalmente quando o casal tem crianças a cargo), ou ainda, pelas circunstâncias próprias de uma fase mais tardia da parentalidade, são fatores que propiciam consumos mais intensos.

Num e noutro caso, existem profissionais (jornalistas, produtores de cinema, programadores culturais, entre muitos outros) com uma fidelização forte e um consumo intenso dos certames, que é, em parte, ditado pela natureza do seu ofício, ou seja, que estão ali com uma determinada incumbência e que, por isso mesmo, têm o seu roteiro previamente delineado. O que não significa que não se relacionem com o festival a outro

nível, ou que não desejem fazê-lo (e que, por vezes, consigam fazê-lo), mas é a profissão que, em última instância, determina os seus itinerários nos festivais.

Quando eu estava a acompanhar as competições, ia todos os dias. Não ficava lá, mas ia todos os dias. Agora que não estou a acompanhar, tenho mais liberdade. Tenho ido, sei lá, três, quatro dias. É mais ou menos esta a média. Vou para aí uma ou duas vezes durante a semana e, depois, vou à sexta ou ao sábado. Cinco vezes, no máximo. A uma ou a duas sessões. Vejo o que quero ver. [Entrevistada 10, Curtas, 36 anos, Feminino, Jornalista, Licenciatura em Comunicação Social, Porto]

Entre o público ativo que lida com constrangimentos de horários, existe sempre a possibilidade de gozar de férias durante o período em que decorre o festival. O recurso a esse expediente, embora menos comum, é referido tanto no Curtas como no Indie, por público profissional (do setor cultural) e público não profissional.

No IndieLisboa, onde o consumo médio de sessões de cinema por espectador é mais elevado, verifica-se que os testemunhos registados refletem essa realidade. Ou seja, foram relatados menos consumos pontuais, e, pelo contrário, mais frequências e consumos medianos ou elevados. O *critério* na escolha dos filmes é, aqui, o elemento discursivo que se impõe. Ou seja, embora surjam referências a consumos extremados (aliás, mais do que se verificou no Curtas), mesmo estes, raramente existem sem critério ou totalmente descontextualizados.

Vou ver o que posso, mas sempre dentro daquela coisa, pá, de querer ver este filme em particular ou o trabalho deste realizador em particular, e de querer conhecer. (...) Não no sentido de quem, imagina, vê televisão. Ou seja, ligas a televisão e vês o que quer que seja que está a dar. Percebes? Mesmo, sei lá, se vejo televisão, vou ver aquele programa em particular. Escolho o que me interessa, procuro. [Entrevistado 6, Indie, 36 anos, Masculino, Tradutor, Licenciatura em Belas Artes, Lisboa]

Indie, 26 de abril de 2012.

Registo de observação etnográfica.

16h00, Culturgest.

Entre os participantes que passam pela área do Acolhimento para recolher as suas creditações e/ou levantar convites, observo que há vários que se sentam nas proximidades, assinalam sessões com canetas ou marcadores fluorescentes, se estão acompanhados, discutem o programa com quem os acompanha, planeiam a sua estadia. Um participante acreditado acerca-se das funcionárias que trabalham no Acolhimento e faz várias perguntas sobre diferentes sessões, anotando as respostas. A sua preocupação é saber “quais são os filmes imperdíveis”.

No Indie há ainda a reter uma presença mais evidente de estudantes com uma apetência cinéfila, ligados àquela área de estudo, que descrevem consumos de toda a sorte e de intensidades variáveis. De resto, nota-se uma propensão para que, nos testemunhos destes entrevistados, a componente social do festival apareça como que

naturalizada, ou seja, para que, mesmo quando é vivida com alguma intensidade, tal não se evidencie ao nível discursivo. Pensa-se que isso se deverá ao facto de mais raramente se encontrar em primeiro plano para estas pessoas ou ser um fim em si mesmo. No caso lisboeta, a prioridade parece assentar no programa cultural ou profissional, ainda que o elemento social esteja implícito.

Finalmente, no Indie, a importância, para o consumo efetivo, da proximidade geográfica dos espaços que acolhem as sessões, não se resume ao facto de se habitar, ou não, na cidade de Lisboa. Importa, ainda, a *zona* da cidade que se habita e qual a sua relação com os espaços do festival.

(...) aqui há o São Jorge, que é, aliás, a sala mais habitual, para mim, para festivais de cinema. É a mais perto de casa e também há muito esse automatismo. Perto de casa e do trabalho. (...) À partida é muito fácil ir, a partir de casa, a várias sessões. Até a mais do que uma no mesmo dia. Portanto, é mais uma questão do que é que me apetece e do que é que consigo ir ver. Ou até quantos filmes consigo ver. [Entrevistado 10, Indie, 25 anos, Masculino, Jornalista, Licenciatura em Jornalismo, Lisboa]

Numa lógica orgânica, que nos leva a descer ao nível do bairro ou da rua onde se reside, quanto mais os espaços do festival se inscreverem nos quotidianos das pessoas, nas suas rotinas diárias, maior é a probabilidade da frequência do evento e de uma frequência mais assídua. A acessibilidade aos equipamentos culturais é, realmente, como já se fez notar ao longo do texto, um dado central para avaliar o comportamento dos praticantes culturais, ainda que em zonas urbanas mais desenvolvidas.

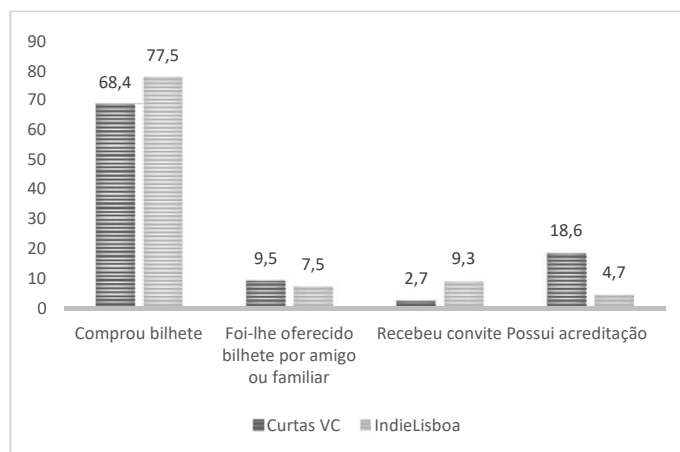
6.3. Modalidades de acesso e motivações para a frequência dos festivais

6.3.1. O acesso aos festivais

O questionamento em torno do *acesso* às sessões de cinema (ver gráfico 17) fornece-nos informação adicional sobre as diferentes modalidades possíveis de admissão às sessões e sobre as mais comuns nos nossos casos. Interessaram-nos, exclusivamente, os frequentadores das salas de cinema. Os participantes das atividades paralelas dos festivais e os visitantes que vagueiam pelos diferentes recintos não foram incluídos neste subponto, já que se considerou, à semelhança do que fizera Poggi para Cannes (2001: 118-119) que a mera presença no local não seria condição para que os atores sociais fossem espectadores. A heterogeneidade dos públicos que vagueiam pelos espaços

começa a circunscrever-se no exato momento em que os participantes tomam decisões quanto ao rumo da sua participação e a multidão, lentamente, se dissipa. A análise do acesso à sala de cinema é, nessa medida, um elemento importante de análise.

Gráfico 17. Modo de ingresso dos públicos na sessão (em %).



O acesso dos públicos inquiridos às sessões de cinema contempladas pelas amostras foi concretizado maioritariamente através de *bilhetes comprados*: mais no Indie (77,5%) e um pouco menos no Curtas (68,4 %), vários espectadores acederam às sessões desse modo. Por outro lado, foi em Vila do Conde que mais acreditados responderam ao inquérito e, em contrapartida, houve mais convidados com convites entregues pela organização a responder no IndieLisboa. Finalmente, verificou-se que os bilhetes oferecidos por amigos ou familiares assumiram alguma relevância em ambos os festivais.

Encontraram-se diferenças no *tipo de acreditados* que respondeu ao inquérito. Em Vila do Conde, entre os 85 acreditados recenseados, a maioria era composta por convidados do festival (32,9%), e só depois por elementos do *staff* (20%), creditações compradas ou *free pass* (20%), elementos da imprensa (14,1%) e, por fim, acreditados do Cineclube de Vila do Conde (12,9%). No Indie, entre os 26 acreditados, 57,7% pertenciam ao *staff*, 26,9% eram jornalistas, 7,7% eram convidados, 3,8% eram elementos do júri e 3,8% público genérico com creditação comprada (*free pass*). Em contrapartida, 56,4% dos detentores de convite do Indie assistiam a uma sessão por motivos profissionais. Num e noutro caso, os acreditados inquiridos distribuíram-se pelas diversas secções dos festivais (com uma maior incidência, no festival vila-condense, para a Competição Internacional e, no festival lisboeta, igualmente repartidos entre a Competição Nacional

e a Internacional; já em Lisboa, a frequência da Competição Nacional é preponderante entre os convidados, o que é compatível com os “motivos profissionais” referidos — 61,5,%)¹¹⁹.

Regressando ao conjunto das respostas, a primeira nota vai para a importância dos compradores de bilhetes, o que revela que ambos os festivais são vocacionados para o público em geral, antes mesmo de servirem os profissionais de cinema. As entrevistas permitiram verificar que o próprio ato de compra de bilhetes pode ter idiossincrasias. Salientam-se, assim, dois posicionamentos possíveis, que remetem para o tipo de planeamento que se faz (ou não faz) dos filmes a visionar.

Existem os visitantes que compram os bilhetes com alguma antecedência, quase sempre após a seleção criteriosa dos filmes a que pretendem assistir e recorrendo a opções mais económicas para consumos mais alargados, como a compra de *vouchers* ou creditações, que permitam o acesso a várias sessões. Nestes casos, verificou-se que há um maior investimento, um esforço de antecipação e de organização da agenda pessoal, com vista a acautelar imprevistos.

Indie, 9 de maio de 2011.

Registo de observação etnográfica.

15h30, Culturgest.

A bilheteira do Indie, na Culturgest, tem um movimento permanente. Há um número importante de bilhetes a serem vendidos antes das sessões, com vários participantes a quererem assegurar a sua presença em determinados filmes. Estão predefinidas quotas para a venda de bilhetes para acreditados, o que tem originado episódios de alguma tensão. Há detentores de creditações que, por vezes, são forçados a pagar bilhete para assistir a uma dada sessão, caso a respetiva quota esteja esgotada, o que gera algum desagrado.

Na maioria das vezes, trata-se de um esforço solitário, que encontra correspondência num consumo individualizado e independente da disponibilidade de terceiros. Quando se fazem acompanhar, estes visitantes tomam a iniciativa de selecionar, eles mesmos, os filmes, e de antecipar a compra dos bilhetes para os respetivos acompanhantes, procurando assegurar as sessões da sua preferência. A necessidade de planeamento aparece, entre o público não profissional, muito associada à ideia de que o festival oferece experiências de fruição cultural irrepetíveis, cuja

¹¹⁹ Os resultados descritos poderão, em parte, ser explicados pelo processo de aplicação dos inquéritos (ver Anexo Metodológico).

frequência importa assegurar. Este tipo de participação, planificada, encontrou-se mais no IndieLisboa:

Dirijo-me normalmente à Culturgest ou aqui, ao São Jorge. Levo a agenda para casa e depois, em casa, começo a analisar a agenda de ponta a ponta. (...) E então faço a minha escolha. Se reunir os tais dez filmes, que é aquilo que se vende em caderneta, aqui no Indie, (...) planeio logo as sessões. (...) Volto a dirigir-me à Culturgest e ao São Jorge e compro os dez de enfiada. (...) Uma vez comprados, faço todo o esforço para vir, até porque é dinheiro investido. [Entrevistada 8, Indie, 25 anos, Feminino, Assistente de Recursos Humanos, Licenciatura em Linguística, Lisboa]

O outro posicionamento revela uma postura mais relaxada, onde não existe um planeamento tão rigoroso, na qual os bilhetes são comprados pouco tempo antes dos filmes iniciarem, assumindo-se o risco de não se conseguir bilhete ou de se chegar atrasado à sessão. Esta modalidade de aquisição de bilhetes está normalmente integrada numa ida em grupo, com amigos, onde a escolha da sessão é fortuita ou delegada numa terceira pessoa. Ou, ainda, numa ida isolada, realizada por espectadores que vão sozinhos porque decidiram, de forma espontânea, passar pelo festival e ver uma sessão. Estas situações apareceram mais associadas ao Curtas, onde se constatou que o risco de falhar uma sessão é geralmente atenuado pela possibilidade de converter a ida num momento de convívio no contexto do festival. Também por isso, não só o investimento é menor, como a eventualidade de não se assistir a qualquer sessão parece gerar menos frustração.

Não, vou quando posso. (...) Às vezes tento ir à sessão final de entrega de prémios, do visionamento dos vencedores. Tento ir à secção de videoclipes, por curiosidade. Pronto, e vou quando tenho oportunidade. Se há uma noite em que posso ir, vou. Não é nada planeado. [Entrevistado 7, Curtas, 30 anos, Masculino, Músico e Realizador de Cinema, Licenciatura em Som e Imagem, Porto]

Eu acho-me um bocadinho mais descontraído, descomprometido. Por exemplo, eu (...) faço parte do público em que não sei para o que vou. Ou seja, vou sempre, tipo: “ah, vamos amanhã? Vamos amanhã, vamos amanhã!” Mas nem sabemos muito bem o que vamos ver amanhã. Logo se vê como corre. [Entrevistado 11, Curtas, 35 anos, Masculino, Pintor, Licenciatura em Artes Plásticas, Matosinhos]

Curtas, 7 de julho de 2010.

Registo de observação etnográfica.

Os rituais de reconhecimento e o convívio nos intervalos das sessões, e após as mesmas, tem vindo a intensificar-se. As pessoas estão progressivamente mais à vontade e o consumo de bebidas alcoólicas entre os convidados — que, normalmente, tem início à tarde — contribui para uma maior efusividade e abertura, para um espírito festivo que, em alguns momentos, nos reenvia para o ambiente vivido nos festivais de música de verão. Também por isso não será de estranhar que, por vezes, e para alguns participantes, a ida para a sala de cinema pareça um corte demasiado abrupto em relação aos momentos de interação festiva. O que se verifica é que — e observámo-lo já muitas vezes — há desistências de última hora, por parte de participantes que, com o bilhete na mão, prescindem da sessão para usufruírem do convívio. Nas palavras de um elemento da produção do festival: “A partir de agora vai ser sempre em crescendo, já se está a notar. As festas têm durado até às 5 da manhã”.

Em ambos os festivais, é frequente que os espectadores assumidamente cinéfilos — aqueles que são consumidores ávidos de cinema durante os festivais — se refiram ao ato de seleção dos filmes e planeamento do seu itinerário nos certames como um processo angustiante. Escolher a partir de uma oferta muito variada e concentrada no tempo gera incerteza e conflitos internos, algo que faz parte da experiência e molda a sua identidade de conhecedores.

Planeio, planeio. Planeio. Às vezes há, aqui, opções que se têm de tomar. Por uma razão muito simples. Se a gente quer ver, às vezes, duas ou três coisas... As sessões, digamos, sobrepõem-se, não é? Nalguns casos é possível, enfim, conciliar isso. Noutros casos, não é possível. Enfim, é mesmo uma questão de opção. De escolher, de ir a uma ou a outra. [Entrevistado 2, Curtas, 55 anos, Masculino, Professor Universitário, Licenciatura em Artes Plásticas, Vila do Conde]

Outra circunstância a merecer destaque é a oferta de bilhetes e de creditações, e a sua circulação, mais ou menos sigilosa, pelos certames. Tal oferta é um ato de poder — ou mesmo de transgressão — praticado pelos atores sociais que, naquele contexto, têm a possibilidade de distribuir as entradas e que são, habitualmente, elementos da organização. Ao mesmo tempo, a transação é uma dádiva que visa sedimentar o sentimento de pertença e que contribui para a diferenciação dos públicos, valorizando, simbolicamente, os participantes dignos da oferta. Estas permutas foram mais observadas no Curtas e integram mesmo o modo de funcionamento de alguns dos seus frequentadores mais antigos — além de servirem de incentivo para a fidelização de outros espectadores, de assiduidade irregular.

Muitas vezes, a oferta de creditações é o modelo encontrado para retribuir colaborações ocasionais com a estrutura do festival, ou seja, para gratificar o voluntarismo de pessoas que se prestaram a, por exemplo, integrar o comité de seleção dos filmes a concurso no festival ou a desempenhar pequenas tarefas, não remuneradas, durante o certame. Este é, em certa medida, um indicador interessante de como o festival nortenho — à semelhança de outras estruturas do género, no país — deve, em parte, o seu crescimento a esquemas imaginativos e a uma estrutura muito marcada pela precariedade e pelo trabalho voluntário. Há ainda os casos em que a oferta tem implícito que os beneficiários são elementos que pertencem ao meio artístico ou, se não pertencem, que são figuras-chave para a economia das trocas simbólicas do festival e que, no entender da estrutura, podem aportar benefícios para o evento. Ou seja, as relações públicas jogam, aqui, um papel fundamental.

Os primeiros dois anos devo ter ido a pagar. A partir daí, nunca mais fui a pagar. Quando tinha 20 anos, eu concorri a primeira vez às Curtas. Com um vídeo, à secção de videoclips. E fui selecionado para o festival. A partir daí, fui conhecendo os programadores e fui tendo um acesso, um bocadinho, mais privilegiado. Fui tendo acreditações. Pá, quando chegava lá, encontrava lá alguém... Ou avisava, antes, um dos programadores. Encontrava-o à parte e era: “Dava para me arranjar um bilhete?” Nesse registo, um bocadinho mais familiar. [Entrevistado 7, Curtas, 30 anos, Masculino, Músico e Realizador de Cinema, Licenciatura em Som e Imagem, Porto]

O IndieLisboa não está imune a este fenómeno. A oferta de entradas também se observou no festival lisboeta – aliás, é, como se sabe, uma forma de conduta tacitamente aceite na esfera cultural – embora, no Indie, a dimensão das trocas simbólicas ocorra em moldes, aparentemente, um pouco mais comedidos.

Indie, 6 de maio de 2011.

Registo Factual. Informações transmitidas por terceiros.

Cinema São Jorge

O elemento da equipa do Indie ligado à gestão dos voluntários no cinema São Jorge sublinhou, por mais do que uma vez, que eu poderia entrar na sala de cinema mesmo que não tivesse bilhete. Acrescentou: “é para isso que servem os Gerentes de Sala, para deixarem entrar pessoas de graça.” Porém, em seguida reclamou, em tom de gracejo, com uma voluntária que não foi capaz de pedir os bilhetes aos amigos que acompanhavam um realizador convidado à entrada da sala, comentando: “é sempre assim, entram cheios de lata e eles não têm coragem para pedir bilhetes.”

No festival da capital, registou-se, maioritariamente, a distribuição de convites. E, neste caso, a dádiva pareceu cumprir objetivos, em parte, distintos do que se verificou no festival nortenho. Os convites em circulação incidiam, principalmente, nas realizações nacionais e contribuem para garantir a presença, na sala de cinema, dos realizadores e das equipas técnicas dos filmes, além dos respetivos familiares, amigos e colegas de profissão. Nesses contextos, a concentração de convidados serve para acrescentar algo ao espetáculo e ajuda a trabalhar o *evento*, ao despertar a atenção dos meios de comunicação social e ao criar alguma comoção em torno de uma dada sessão. O que é sedutor para uns mas, para outros, é percecionado como incómodo – o caso de elementos do público pagante, que alertaram para o facto destes episódios poderem interferir negativamente no conforto do visionamento e no normal funcionamento da sessão.

Eu não gosto muito de ver filmes portugueses porque, precisamente, às vezes as pessoas vão por convite. (...) Este ano havia duas curtas que me interessavam, uma da Roménia e a outra do... [pausa] da Regina Pessoa. (...) E nessa sessão, da Regina Pessoa, havia lá muita gente que, ou era amigo, ou estava convidado para ver o filme da Leonor Noivo. E mal acabou o filme da Leonor Noivo... Antes, já, as pessoas não tinham estado minimamente interessadas. (...) A partir do momento em que acabou, deixaram de estar interessadas no resto. Então, levantavam-se e saíam, passavam à frente do ecrã.... Foi horrível. [Entrevistado 1, Indie, 35 anos, Masculino, Copywriter, Licenciado em Design, Lisboa]

Indie, 6 de maio de 2011.

Registo de observação etnográfica.

21h00, Culturgest.

A Culturgest fica repleta de público para a estreia, às 21h30, no Grande Auditório, do filme “América” do português João Nuno Pinto. As pessoas dispersam-se por entre numerosos grupúsculos, de pequena dimensão, espalhados dentro e fora do edifício — pequenos grupos onde interagem entre si, mas também transversalmente, entre núcleos diferentes, revelando um grau de elevado interconhecimento (apertos de mão, abraços, beijos, acenos, várias formas de cumprimento). Rapidamente se torna evidente que muitas das pessoas ali presentes fazem parte da equipa do filme, são ainda amigos e familiares, e também pessoas do meio (em especial, do que me é dado ver, do cinema e televisão). Por entre estes grupos circulam outras pessoas, algumas aparentemente indiferentes ao contexto, outras observando os restantes com discrição. A propósito deste episódio, recordo-me do que escutara, há dias, por parte de uma pessoa ligada à organização do Curtas de Vila do Conde, que encontrei, casualmente, em Lisboa (veio, justamente, para participar no Indie). Dizia-me este elemento que existia uma capacidade de aglomeração de pessoas que era, indiscutivelmente, uma das vantagens do Indie: a de conseguir criar uma espécie de “efeito de moda” em torno de dados filmes, para o que contribui o facto de, na estreia, toda a equipa estar presente, além de uma “claque” (família, amigos, colegas), o que não seria possível, por exemplo, em Vila do Conde. A maioria destas pessoas reside em Lisboa, o que significa que, para um festival descentralizado, uma presença com esta dimensão teria implicações insustentáveis a nível financeiro. Por outro lado, para o público que não é do meio, a possibilidade de partilhar o espaço com os/as principais protagonistas e em ambiente festivo é sempre sedutor — ainda que, em Lisboa, a visibilidade de várias destas figuras públicas, não crie, habitualmente, uma comoção tão grande como sucede noutras zonas do país.

No perímetro dos festivais, os públicos deparam com um conjunto muito vasto de participantes, com os quais têm similitudes e diferenças. Cada participante *pertence* à multidão e *distancia-se* da mesma, a partir de estratégias, mais ou menos subtis, de distinção. Ou seja, a grande massa de frequentadores tende a integrar-se em grupos mais restritos de frequentadores, tendencialmente homogêneos e segmentados. O acesso é, por isso mesmo, um dos fatores a contribuir para a filtragem dos públicos. Públicos, esses, que, paulatinamente, abandonam o espaço partilhado para integrarem o(s) espaço(s) ocupado(s) pelos seus pares. A acreditação, em particular (mas também os convites), são símbolos que assinalam a entrada no círculo dos participantes de elite. As acreditações vêm, habitualmente, acompanhadas de objetos (insígnias, sacos, programas) que permitem aos outros identificar os eleitos e, aos próprios, aceder aos espaços reservados. Existem, efetivamente, espaços restritos nos festivais, regiões de bastidores, que contribuem para organizar os territórios do festival (Poggi, 119-121), criando roteiros, balizas e fronteiras.

6.3.2. Motivações para a frequência dos festivais

Os dados extensivos possibilitam-nos, de novo, verificar que as razões evocadas pelos públicos para frequentarem os festivais são razoavelmente convergentes, apesar das diferenças entre os projetos (ver tabela 1). Numa pergunta de resposta múltipla, os três principais motivos apontados foram os mesmos: (i) o interesse pelo cinema; (ii) a possibilidade de conhecer coisas novas; e (iii) o interesse pelo formato da curta-metragem. Todavia, o que varia consideravelmente segundo o festival é o *peso relativo* de cada um desses motivos para os públicos de cada certame.

Tabela 1. Principais razões para a frequência dos festivais (em % de casos)

Principais razões para ter vindo ao festival	Curtas Vila do Conde	IndieLisboa
Conhecer coisas novas	47,9	54,9
Interesse pelo cinema em geral	77,4	86,4
Interesse pelas curtas metragens	47,9	18,1
Acompanhar ou (re)encontrar amigos ou conhecidos	11,3	7,0
Acompanhar amigos que têm uma obra em exibição	6,4	4,2
Por motivos profissionais	9,4	10,8
Por acaso	3,2	1,6
É uma ocasião para sair de casa	7,5	10,5
Pelos momentos musicais que o festival proporciona	1,5	1,3
Outra razão	1,5	0,6

*Pergunta de resposta múltipla. % de respostas afirmativas.

Ora, as mobilizações assentes no *gosto pelo cinema* e no *desejo de serem surpreendidos com novidades*, embora sejam inquestionavelmente relevantes em ambos os casos, são-no um pouco mais no Indie. Já o *interesse pelas curtas-metragens* é, como seria de esperar, mais indicado pelos públicos do Curtas.

Por seu turno, os motivos associados ao cultivo das relações sociais, como o *(re)encontro com amigos ou conhecidos* ou o *apoio a amigos com obras em exibição no festival*, também aparecem um pouco mais representados no festival nortenho, aopasso que as *motivações profissionais* e o facto de a ida ao festival se tratar de um programa como outro qualquer (mero *pretexto para sair de casa*), são mais referidas pelos públicos do festival lisboeta.

O interesse suscitado pelos *momentos musicais* aparece perfeitamente secundarizado, embora, como se pôde comprovar, a atenção reservada pelos públicos à oferta com ligação ao universo musical seja evidente em ambos os festivais. Crê-se que

será válido supor que os filmes-concerto ou os documentários musicais não terão sido entendidos como espetáculos exclusivamente musicais — como os concertos ou os momentos de DJing —, mas sim híbridos, devido ao cruzamento com o objeto fílmico, e, por isso mesmo, reenviados para essa dimensão.

Sem dúvida, uma visão de conjunto dos dados quantitativos poderia criar a ilusão de que, entre os públicos que frequentam estes festivais, seriam mais os pontos de interseção nos motivos apresentados para frequentarem os certames do que os elementos de distinção. Mas, embora se possam destriçar, de facto, denominadores comuns — o foco no cinema e numa programação de qualidade, a atualidade e a pertinência da programação (para o público em geral e para a “indústria”), o arrojo e a abertura ao independente, alternativo e experimental — os fatores distintivos existem, como se constatou, são atuantes.

Na informação registada em contexto de entrevista encontrou-se um outro nível de elaboração sobre as motivações para a frequência do festival abrangidas pelo inquérito, além de terem sido referidos novos argumentos (alguns deles, inesperados).

Gostar muito ou ser-se apaixonado por cinema foram declarações que atravessaram, sem exceção, os testemunhos dos frequentadores do Curtas e do Indie. Nalguns casos, pôde verificar-se que não passariam de meras afirmações genéricas, desmerecedoras de quaisquer desenvolvimentos ulteriores. Noutros, pelo contrário, o aprofundamento da declaração de gosto — que alguns entrevistados imaginavam *expectável* e, de preferência, multirreferenciado — levou a supor um gosto que, mesmo sendo genuíno (e raramente se duvidou que o fosse), depois se estirava numa prática fragilmente consumada¹²⁰.

Para os públicos do Curtas, um dos maiores atrativos para a frequência do festival seria a possibilidade de ali poderem contactar com obras que não chegam a integrar o

¹²⁰ Sabendo-se que os discursos e as representações são sempre fruto de uma construção, acresce a este facto um outro, o de, no domínio das práticas culturais em geral, haver sempre o perigo de uma distorção imposta pelo desejo de legitimação das práticas, a *boa vontade cultural* bourdiana. Recordamos, aqui, o espectador do Indie que, temendo uma abordagem inquisitória, se precaveu, apresentando, no momento da entrevista, todos os bilhetes das últimas sessões a que tinha assistido na última edição do festival. Ou o espectador do Curtas que recorria à ironia, desconfortável, sempre que lhe era pedido para fundamentar opiniões ou concretizar determinados aspetos do seu testemunho, furtando-se a responder. Isto para dizer que se detetou um grau de efabulação, difícil de definir com clareza, em alguns episódios relatados. Além de que os festivais, pela sua característica ritual, são, naturalmente, terreno fértil para a criação e perpetuação de mitos e meias verdades. Podemos afirmar que este aspeto foi mais evidente nos contactos estabelecidos com os frequentadores do Curtas.

circuito comercial de oferta de cinema. Alguns entrevistados referem-se ao facto de se tratar de uma ocasião ímpar para usufruírem de uma oferta de cinema distinta e especializada. Públicos mais recentes relataram que, mesmo sendo frequentadores habituais de festivais de cinema, tardaram a dispor-se a ir ao Curtas, por não se cruzarem com informação promocional do evento (descrevendo uma espécie de “invisibilidade” do festival aos seus olhos). Atualmente, a publicitação do evento por intermédio das redes sociais teria servido para ampliar a sua capacidade de difundir informação. Nos testemunhos dos participantes, são os filmes-concerto que aparecem como os principais catalisadores para a participação.

Eu gosto de curtas-metragens, gosto de cinema em geral, por isso, o festival sempre suscitou curiosidade. Mas não se proporcionou. (...) Depois, lá está, passa a data e eu nunca me lembro, porque não vejo publicidade sobre o festival. Agora vê-se mais. Agora está nas redes sociais, o pessoal partilha e convida para os eventos. E aparece logo, lá: festival Curtas, concerto tal. E eu: “ei, é agora!” (...) Há dois anos era meio invisível, era. [Entrevistado 8, Curtas, 36 anos, Masculino, Programador de Software, 12.º ano, Porto]

Foram vários os participantes — em especial os mais fidelizados — que evidenciaram a importância do acesso aos filmes no formato da curta-metragem, que, por não ser um formato apetecível para o circuito comercial, estaria circunscrito à exibição em festivais de cinema e na televisão (no programa “Onda Curta”, da RTP2), onde são mostrados em horários demasiado tardios. Destacaram ainda o facto de esse formato, por ter um ritmo diferente do das longas-metragens, ao exigir capacidade de síntese e de condensação narrativa, permitir abordagens mais criativas e experimentais. Declararam, ainda, ter confiança numa programação que lhes deu a conhecer autores obscuros, nacionais e internacionais, tendo alguns, entretanto, alcançado reconhecimento e projeção mundiais. O festival seria, pois, a sua única oportunidade para acompanharem o percurso desses autores, além de se tratar de uma ocasião para se manterem atualizados em relação a uma produção de cinema muito particular, distante da lógica do cinema massificado.

Permite-me ver filmes que (...) é quase impossível ver fora do circuito comercial. Há raríssimas exceções. Ao longo dos anos, vi muito poucos filmes passarem aqui que tenham estreado, depois, nas salas. É raríssimo, não é? (...) Mas, pois, isto está tudo minado pelo cinema americano e prontos, não há nada a fazer. [Entrevistado 2, Curtas, 55 anos, Masculino, Professor Universitário, Licenciatura em Artes Plásticas, Vila do Conde]

O risco associado a uma programação desta natureza, juntamente com a originalidade e abertura presentes nos critérios de seleção dos filmes, foram as

justificações que alguns espectadores apontaram para declararem ter visto no festival filmes que não apreciaram. Algo que, regra geral, não valorizam excessivamente, considerando-o expectável num certame com estas características.

Para os espectadores mais fiéis — mesmo no caso dos pouco assíduos — a frequência do festival apareceu ainda muito associada ao facto de os conteúdos oferecidos funcionarem como um estímulo e fonte de inspiração para o seu próprio trabalho criativo. Ou, complementarmente, como uma oportunidade de instituírem contactos com outros profissionais da área, fomentando redes de interconhecimento que pudessem vir a suscitar oportunidades de trabalho futuras.

Há um lado importante (...), que é o lado *networking* do festival. Lá está, se vários profissionais da mesma área se encontram, é normal que surjam parcerias, surjam ideias, que surjam propostas. (...) Acho que um dos papéis dos festivais é criar esse tipo de sinergias. (...) É uma espécie de catalisador. E eu já beneficiei desse aspeto, neste festival. [Entrevistado 7, Curtas, 30 anos, Masculino, Músico e Realizador de Cinema, Licenciatura em Som e Imagem, Porto]

Eu venho porque assim estou no meio em que se calhar, pronto, daqui para a frente eu vou estar, não é? (...) Mesmo fora das sessões é bom, porque estão aí vários realizadores e produtores, e troco sempre umas impressões.. (...) Também dá para ver o que se anda a fazer agora. É importante, porque já começa a ser este o meu universo e tenho de estar a par. [Entrevistado 3, Curtas, 21 anos, Masculino, Estudante do Ensino Superior – Cinema, Matosinhos]

Foram também os espectadores *muito fiéis* que mais se referiram ao festival como um ponto de encontro, anual, de amigos com um gosto comum por formas de expressão artística alternativas. Houve ainda os que afirmaram ou deixaram subjacente que o festival seria um “ritual” que se sentiam impelidos a cumprir anualmente – o que não invalidaria que encontrassem razões objetivas, na programação, para justificarem o regresso frequente.

Entre os públicos locais, a questão ritual reapareceu, mas desta vez associada a um envolvimento com o festival notadamente mais afetivo, de celebração da identidade local — o festival como exemplo de sucesso descentralizador e de superação regional —, de apoio e elogio à tenacidade dos organizadores. A referência ao facto de o festival ter contribuído para a sua educação visual e para a formação de um gosto recetivo a conteúdos mais “exigentes” é outro aspeto a salientar. Tal como o facto de o mesmo proporcionar um momento, atípico para a cidade nortenha, de interação social.

(...) Vou porque apoio-os, pela causa deles e pelo que eles imprimem a essa causa. Vê-se que eles adoram aquilo. Isso passa, a mensagem e o esforço que eles fazem. Aquilo é quase uma cena militante, estás a ver? É uma causa que eles abraçaram. Como eu também gosto de cinema, apoio a causa deles. Pá, compreendo-os e acho fantástico que eles façam este esforço, contra tudo e

contra todos. [Entrevistada 4, Curtas, 57 anos, Feminino, Professora do Ensino Secundário, Licenciatura em Artes Plásticas, Vila do Conde]

Ao ver cada vez mais sessões, comecei a interessar-me por coisas diferentes. E comecei a envolver-me cada vez mais. Fiquei ligada ao cineclube e tudo. (...) E também, é preciso ver, como é um núcleo muito pequeno, a “vila” parece que para e vive para aquilo. É um efeito, mesmo. Sinto que é um momento. Repara: *e eu também quero fazer parte do momento*. [risos] [Entrevistada 9, Curtas, 35 anos, Feminino, Desempregada, Licenciatura em Design, Póvoa de Varzim]

Outros públicos locais, com um vínculo menos forte com o festival, esclareceram que o certame servia de pretexto para uma atividade diferente, num contexto onde a oferta de índole cultural era diminuta. De resto, a escassez da oferta cultural no nortado país foi referida por várias vezes pelos entrevistados, assim como a tendência para que os consumidores culturais mais ativos aderissem à maioria das propostas oferecidas nesse domínio.

Nos testemunhos recolhidos no Indie, a possibilidade de o festival exibir filmes alternativos ao circuito comercial, é, à semelhança do nosso outro caso, uma justificação comum para a sua frequência. Aqui, as principais discrepâncias parecem estabelecer-se entre os públicos cinéfilos e com algum tipo de vínculo profissional ao meio cinematográfico, e os públicos que, sendo cinéfilos, não têm essa ligação profissional. No fundo, entre duas visões que posicionam o cinema em planos ligeiramente distintos.

Por exemplo, a possibilidade de descoberta e de contacto com coisas novas é referida numa dupla perspetiva: (i) os públicos cinéfilos e/ou com uma ligação profissional ao setor destacam, principalmente, o atrativo de ali ser possível conhecer cinematografias emergentes e novos autores — o festival seria uma “antecâmara” para a exibição de objetos novos (ou, muitas vezes, uma das raras oportunidades para a exibição pública de algumas obras), contribuindo para colmatar as graves “omissões” da distribuição comercial de cinema; (ii) já os públicos, cinéfilos ou não, que não têm uma ligação profissional ao meio artístico, enfatizam o facto de os filmes exibidos no festival apresentarem um olhar contemporâneo sobre certas realidades e visões do mundo, sobre o exótico e distante, expondo alteridades que os suportes de comunicação massificados — como a televisão pública, por exemplo — tendem a ignorar.

A razão para vir é sempre uma, que é a descoberta. De um cinema emergente e do cinema que se vai fazendo atualmente. (...) A experiência no Indie é sempre a de encontrar filmes e autores que digam algo de novo sobre o que é o cinema atual. O Indie, acho, caracteriza-se por ter essa matriz de programação. [Pausa] De não haver coisas que vêm confirmar o nosso olhar, mas sim coisas que vêm desafiar o nosso olhar. [Entrevistado 5, Indie, 28 anos, Masculino, Jornalista Freelancer, Licenciatura em Ciência Política e Relações Internacionais, Lisboa]

O Indie nunca chegou a beneficiar, na cidade de Lisboa, de um estatuto de exclusividade. Sendo verdade que tal quase se terá verificado, nas primeiras edições, entretanto, foram várias as mostras e festivais de cinema criados na capital. Devido à subsequente proliferação de certames desta natureza, é comum que os testemunhos dos nossos entrevistados se apoiem na comparação com os restantes eventos cinematográficos da cidade — que, dado importante, *muitos deles também frequentam*. Por exemplo, há espectadores que consideraram vantajoso o Indie assumir-se como um festival generalista (embora mantendo o enfoque no cinema independente ou de autor), já que tal lhe permitiria uma maior variedade e abrangência na programação, podendo, se assim o entendesse, integrar obras que outros festivais lisboetas exibem de forma segmentada (e dão como exemplo os festivais ligados ao documentário, à animação, ao cinema de temática *queer*, ou ao cinema fantástico e de terror). Em contrapartida, houve vozes que alertaram para o facto de o festival estar a evoluir no sentido de uma neutralidade arriscada, correndo o risco de, ao fazê-lo, anular a sua identidade e descaracterizar-se. Tal contra-argumentação sustentava que um festival sem género poderia ser “perigosamente híbrido”, no sentido de indefinido, incaracterístico e menos apelativo.

A crítica que foi apontada pelos públicos fidelizados de forma mais persistente foi a da inclusão, no programa do festival, de antestreias comerciais, ou seja, de obras a que poderiam aceder facilmente, numa sala comercial, apenas semanas mais tarde. Esta opção – que é prática comum em festivais de cinema e que procura rentabilizar o desejo, de alguns, de ver obras em “primeira mão”, antes de todos os outros (Pedler e Zerbib, 2001: 133)¹²¹ – é considerada polémica, por afetar o estatuto de independência do festival.

Porque é que o Indie faz antestreias de filmes que vão estrear daí a duas ou três semanas? São filmes, não diria *mainstream*, porque não são filmes *mainstream*. Mas são filmes que vão ter divulgação e uma saída bastante grande, como foi o caso do *He was a Giant with Brown Eyes*. Por acaso acabei por vê-lo no Indie, mas depois acabou por estrear comercialmente. Uma semana depois. Se eu soubesse, gastava esse bilhete com outro filme. Faz-me um pouco de confusão quando isto acontece, porque um festival deve ter outro propósito que não esse. [Entrevistado 9, Indie, 32 anos, Masculino, Consultor Editorial, Licenciatura em Línguas e Literaturas Modernas, Oeiras]

¹²¹ A mesma prática, que tende a desagradar os públicos mais fiéis e/ou assíduos, pôde verificar-se, igualmente, no Curtas Vila do Conde. Assim como em pesquisa anterior, no Fantasporto (Leão, 2006).

Alguns espectadores argumentam que o caminho traçado terá sido uma das faces visíveis dos efeitos da crise económica global, mas não subscrevem o reposicionamento escolhido pelo festival.

Já os testemunhos centrados na avaliação das opções estéticas do certame podem ser ordenados nos seguintes moldes: (i) os públicos cinéfilos e/ou com uma ligação profissional ao setor do cinema ou das artes, destacaram que, o facto de o festival investir na divulgação de novos autores e cinematografias, os levaria a ver, por vezes, filmes que descrevem como pouco interessantes ou mesmo dececionantes — o que, todavia, consideraram um risco saudável, uma inevitabilidade (um pouco à imagem do que se verificou no Curtas); (ii) os públicos, cinéfilos ou não, sem uma ligação profissional ao meio artístico, tenderam a confessar a sua aversão pelo cinema mais experimental, um objeto que não compreendem, em relação ao qual não criaram nenhum vínculo, que descrevem como “meras sequências de imagens que não contam histórias” ou “coisas tão ensaísticas que não dizem absolutamente nada”.

No festival lisboeta, ao contrário do que sucede no Curtas, não parece haver uma componente afetiva ou ritualística que atue como fator atenuante das impressões negativas. Ou seja, os públicos do Indie — e aqui, sublinhamos de novo, referimo-nos aos públicos que não são profissionais do setor ou que não estão ligados a quaisquer outras áreas artísticas, os quais, como se viu, são uma fatia muito importante do conjunto dos públicos deste festival — testemunharam uma tolerância menor às experiências menos boas, inscrevendo-as de imediato na sua cartografia do festival, o que os levaria, inclusivamente, a reavaliar participações futuras.

Lembro-me de uma sessão em que houve uma hostilidade total do espectador relativamente ao objeto. Agora estava a tentar lembrar-me do nome do realizador. Não me lembro, ele faz uma espécie de diários filmados. (...) É só ele, praticamente, com uma câmara destas quase caseiras. (...) Bom, lembro-me de uma total desistência do público. Total. Do género, vá, de estarmos para aí cinquenta ou sessenta pessoas na sala e terem ficado quatro ou cinco. [Entrevistado 15, Indie, 39 anos, Masculino, Engenheiro Civil e Programador, Licenciatura em Engenharia Civil, Vila Nova de Famalicão]

Para concluir, acrescenta-se que, no Indie, os públicos entrevistados que declararam participar no festival devido a circunstâncias ligadas à sua formação ou por motivos profissionais (estudantes e profissionais no ativo) preferiram apontar outras razões, como as acima referidas, para o frequentarem. Estas razões — que, na prática, não se sobrepunham à função que ali estavam a desempenhar — ilustram como estes

participantes privilegiam o papel de espectador sobre todos os outros. Expressões como “venho como espectador, por gosto”, “é uma questão de prazer puro, nem sequer é um olho profissional” ou “serve para enriquecer o olhar, gosto de vir”, foram algumas das que nos foi possível registar. Cremos ser válido supor que os estudantes e profissionais entrevistados no IndieLisboa podem estar mais familiarizados e rotinizados com os contextos culturais, não sendo tão habituais –como sucede com o Curtas Vila do Conde–, as declarações que reiteram sentimentos de urgência na participação, de valoração dos momentos “imperdíveis”.

6.4. Fatores que operam na escolha dos filmes a ver durante o festival

Pensar as dinâmicas de frequência dos festivais pressupõe compreender que existe uma pluralidade de *mediações* a considerar para se obter uma visão mais completa das decisões, muitas vezes contraditórias ou em tensão, encerradas no conjunto, aparentemente homogéneo e indistinto, dos públicos ou visitantes dos festivais.

O modo como os inquiridos organizaram hierarquicamente os fatores que tiveram mais peso no momento de optar pela sessão a assistir fornece-nos matéria de reflexão sobre a maneira como os mesmos se relacionam com a oferta que é disponibilizada nos festivais de cinema. Não esqueçamos que essa oferta é vasta, concentrada no tempo e, na maior parte das vezes, simultânea, o que significa que os mecanismos que atuam na escolha da sessão podem ser particularmente reveladores.

Comece-se pela análise dos fatores de mobilização para se assistir à sessão em que se aplicou o inquérito (ver tabela 2).

Tabela 2. Aspetos que mais pesaram na decisão de assistir à sessão (em % de casos)

Aspetos que mais pesaram na decisão de assistir à sessão	Curtas Vila do Conde	IndieLisboa
Interesse suscitado pela informação constante do programa do festival	44,1	43,8
Interesse suscitado pela crítica especializada em relação a esta sessão	12,9	12,4
Interesse pelo(s) tema(s) ou argumento(s) da(s) obra(s)	21,1	43,2
Interesse pelo trabalho do(s) realizador(es)	22,2	26,5
Interesse pelo trabalho do(s) ator(es)	6,2	7,5
Interesse por outras vertentes da sessão (música, performances ao vivo, originalidade, etc.)	21,9	10,7
Conhecer profissionais ligados ao filme	7,1	5,2

Veio acompanhar amigos(as) ou familiares	13,1	8,3
Veio por sugestão de amigos(as) ou familiares	23,2	15,5
Motivos profissionais	12,9	7,0
Nenhum dos anteriores foi importante	6,2	5,4

*Pergunta de resposta múltipla. % de respostas afirmativas.

No Curtas, como se pode observar, o fator mais relevante foi a *informação veiculada através do programa do festival*. Outros fatores importantes, embora menos pontuados, repartem-se entre a sugestão de amigos ou familiares, elementos relacionados especificamente com o(s) filme(s) — como a valorização do realizador ou ainda da temática ou argumento da obra — e o interesse por outras vertentes da sessão (como a música ou o carácter experimental dos filmes). Ou seja, neste caso, a fundamentação para a tomada de decisão divide-se entre a avaliação do programa oficial (um dos veículos privilegiados para a comunicação entre a organização e os públicos, e revelador da aceitação da “voz oficial” e da intermediação efetuada pelo projeto cultural), a valorização dos juízos emitidos por familiares ou amigos e, colocados no mesmo plano, a apreciação de elementos estritamente do foro do cinema e de elementos intertextuais, isto é, que compreendem outras áreas artísticas.

No Indie a *informação constante no programa oficial* foi, tal como se observou no Curtas, e com um peso similar, a principal razão apresentada para a frequência da sessão, o que revela a confiança tácita dos públicos dos festivais nos respetivos programadores. A principal diferença em relação ao festival vila-condense prende-se com a muito maior importância atribuída ao *tema ou argumento das obras*, e, em contrapartida, ao menor peso de outros fatores de decisão, como o *interesse por outras vertentes da sessão* (musical, performativa ou outra) e a *sugestão de amigos e familiares*. Assim, no caso lisboeta, os atos de decisão surgem mais individualizados e assentes no interesse pelo cinema do que sujeitos ao juízo dos grupos de pares ou fruto de uma escolha fortuita.

Já a importância atribuída à *crítica especializada* é pouco expressiva nos dois casos, à semelhança do pouco interesse suscitado pelos *atores que participam nos filmes*. Estes resultados serão sintomáticos da distância dos festivais de cinema face ao circuito *mainstream* e do *star system*, onde se enquadram as grandes produções cinematográficas. Ou seja, a crítica especializada, ao debruçar-se sobre os festivais, escreverá sobre obras e autores desconhecidos da maioria — o que significa que o impacto da imprensa na procura poderá pesar mais no desejo de frequentar o evento do

que na escolha da sessão. Ainda assim, verificou-se existirem personalidades que, mesmo pertencendo a um circuito mais alternativo — sobretudo realizadores, mas também atores, músicos e outros —, são capazes de atrair públicos a determinadas sessões dos festivais, entre colegas de profissão, outros artistas e público em geral. Mas, por razões de escala e de critério estético, referimo-nos quase sempre a representantes de um circuito muito específico — o do cinema português ou de um circuito internacional restrito —, cujo poder de atração é relativo. Na maior parte das vezes, as enchentes de público aparecem associadas às sessões que privilegiam a vertente musical (os filmes-concerto ou os documentários musicais), a sessões como a abertura e o encerramento/entrega de prémios (que têm, ambas, o ritual cerimonioso associado) e àquelas sessões que foram mais insistentemente publicitadas pelas estruturas dos festivais e que originaram maior burburinho mediático (o que atesta a importância da comunicação nos festivais e o efeito de *hype* que a partir daí se pode gerar). Estas constatações são válidas para ambos os festivais:

Há pessoas que vêm porque ouviram dizer que é genial estar cá. [Risos] Que as festas são ótimas e os filmes são incríveis. E, mesmo que não gostem ou que adormeçam durante a sessão, pronto, vieram ao festival. Falta aquela t-shirt a dizer: “eu fui”. [Entrevistado 14, Curtas, 40 anos, Masculino, Gestor de Departamento de Comunicação, Licenciado em Comunicação Social, Vila do Conde]

No ano passado lembro-me de ter visto um filme, na categoria do IndieMusic, que trazia um personagem mais conhecido. Que foi compositor de várias músicas, de várias bandas dos anos 70, 80. Ou mesmo 60 e mais para trás. E eu lembro-me que era uma sessão a um domingo, à meia-noite, e estava cheia. (...) Há alguns nomes que acabam por influenciar a vinda das pessoas. E depois acho que é o boca-a-boca, mais que tudo. (...). Aliás, eu sou vítima do boca-a-boca no Indie. [Entrevistada 8, Indie, 25 anos, Feminino, Assistente de Recursos Humanos, Licenciatura em Linguística, Lisboa]

Indie, 10 de maio de 2011.

Registo de observação etnográfica.

21h20, Cinema São Jorge.

É terça-feira à noite e o cinema está repleto de pessoas. Veem-se inúmeras pessoas na escadaria exterior, mas também no interior do cinema. Está uma fila longuíssima para a bilheteira e, entre os participantes que esperam pela sua vez, ouvem-se várias vozes de desapontamento pelo facto de a sessão para o filme “*Attenberg*”, longa de ficção da grega Athina Rachel Tsangari, ter esgotado. Foi um dos filmes mais insistentemente comunicado pela organização, uma obra com uma temática provocadora, destacado através de cartazes e de spots publicitários, que relevavam, ainda, o historial de sucesso da obra nas diversas seleções oficiais e prémios em festivais internacionais. Fabricado o “*hype*”, os públicos parecem ter correspondido — apesar de este filme estar previsto estrear no circuito comercial. Na impossibilidade de assistirem àquela sessão, o que se observa é que a maioria dos espectadores não vai embora; em alternativa, adquirem bilhetes para a sessão que ocorrerá 15 minutos mais tarde, na Sala 1 (“*Memory Lane*”, filme de ficção francês, realizado por Mikhael Hers). Ambos são filmes em competição e ambos têm temáticas centradas na juventude e nos rituais que enformam a passagem para a idade adulta, logo, em termos práticos, o trabalho de programação oferece uma alternativa coerente. No entanto, a lógica que parece imperar entre os públicos é a de

não quererem desperdiçar o investimento da deslocação ao cinema: no fundo, o que interessa é estar ali e “ir ao festival”. Para estas sessões noturnas, as pessoas vêm quase sempre acompanhadas, em grupos de 2, 3 ou grupos maiores. No interior da sala de cinema, é muito frequente ver os espectadores guardarem vários lugares juntos, para amigos cuja presença é esperada. Por isso mesmo, veem-se braços no ar, quando entram na sala esses mesmos amigos. Assistem-se a cumprimentos variados, abraços, beijos. As sessões da noite são as mais concorridas e, em casos como este que descrevo, os públicos que se veem são, sobretudo, público genérico, ou seja, não especializado

6.4.1. Públicos e informação

No que diz respeito à informação que os participantes procuraram recolher sobre a sessão (ou sessões) a ver no festival, e a forma como esta determina o modo como os mesmos se relacionam com os projetos, verificou-se uma série de circuitos e relações possíveis nos certames. Foi possível deslindar, por um lado, práticas e discursos reveladores de uma aparente confiança dos públicos em relação às escolhas dos programadores. Observaram-se, ainda, comportamentos que espelhavam o poder da mediação cultural efetuada pelo grupo de amigos (o efeito de grupo) e, no polo oposto, processos de escolha individual que sugeriam uma razoável autonomia e reflexividade no ato de consumo cultural – todos eles resultando em trajetórias particulares no interior de cada festival. Também se deu, no decurso da pesquisa, o confronto com situações em que ficou expressa alguma indiferença no resultado prático da escolha. Nesses casos, não só pareceu ser irrelevante a realização de “boas” ou “más” escolhas como, aliás, a inevitabilidade de, por vezes, as escolhas acabarem por se revelar más ou muito más foi apresentada como parte integrante da experiência de consumo do festival. Algo que não se diria, propriamente, desejável, mas antes legitimador da singularidade da experiência (ver Tabela 3).

Tabela 3. Formas de conhecimento da programação dos festivais (em % de casos)

Meios de divulgação dos festivais	Curtas Vila do Conde	IndieLisboa
Imprensa escrita	14,7	20,9
Rádio	3,7	4,8
Televisão	4,9	4,6
Outdoors (cartazes, múpis, sinalética, outros)	14,6	12,3
Informação eletrónica enviada pelo festival	5,0	4,7
Página do festival na internet	13,9	16,6
Redes sociais (Facebook, Twitter, etc.)	8,6	8,5
Programa/desdobrável do festival	9,0	11,7
Informação de familiares	4,9	2,5
Informação de amigos(as)	18,5	12,1

Instituições de ensino	0,2	0,2
Cineclube de Vila do Conde	0,8	---
Agenda Cultural de Lisboa	---	0,2
Outros meios	1,4	1,0
Total de respostas*	1167	1643

*Pergunta de resposta múltipla. % de respostas afirmativas.

Entre os públicos do Curtas, a *informação fornecida pelo grupo de amigos* destaca-se como a principal via de conhecimento sobre a programação do festival. A informação recebida através de canais não institucionalizados é apontada como a mais importante, seguida — para referir as formas mais citadas — da que é veiculada pela *imprensa escrita*, pelos *outdoors* (cartazes, múpis, sinalética, etc.) e pela *página oficial do festival na internet*.

Normalmente vou durante a semana e pego no jornal do festival. E depois, tipo, as pessoas vão fazendo comentários. Dizem que viram um filme incrível que vai repetir, por exemplo, no domingo. Até porque depois tenho amigos que vão, são super assíduos e interessados, já sabem tudo o que vale a pena ver. E eu pergunto-lhes. [Entrevistado 11, Curtas, 35 anos, Masculino, Pintor, Licenciatura em Artes Plásticas, Matosinhos]

No Indie, o peso da *informação transmitida pelos amigos*, embora não deixe de ser eloquente, é bastante menos importante e suplantado pela importância da consulta da informação da *imprensa escrita*, da *página oficial do festival na internet*, pelos *outdoors* e, depois do já referido círculo de amizades, pelo *programa ou desdobrável do festival*. As restantes fontes de informação contempladas assumem um lugar de menor destaque nesta hierarquia.

Se não é um aluno que me oferece o programa — o que este ano, aliás, aconteceu pela primeira vez —, consulto a informação que vem no Público, no Expresso ou coisa assim. E é por essa via. (...) Para mim, o que pesa mais é a crítica que vem nos jornais, fundamentalmente no Público e no Expresso. (...) Não tenho uma visão de conjunto da programação. [Entrevistada 4, Indie, 41 anos, Feminino, Docente do Ensino Superior, Licenciatura em Sociologia e Doutoramento em Sociologia, Lisboa]

Programo com antecipação, vejo o programa e planeio aquilo que eu quero ver. (...) E estou atenta à comunicação social, ao que vem nos jornais ou ao que escrevem sobre os filmes. Se interessa, se não interessa, qual é a crítica, quem é que escreveu. [Entrevistada 7, Indie, 39 anos, Feminino, Designer de Comunicação, Licenciatura em Design de Comunicação e Mestrado em Museologia, Lisboa]

Um dado interessante a somar a estas conclusões é o que aponta para a importância, cada vez maior, do recurso à internet como instrumento vital para explorar informação adicional sobre os filmes. Não se trata, nestes casos, da consulta dos conteúdos oficiais colocados à disposição pelas organizações dos festivais (nas suas

páginas oficiais na internet, nas redes sociais ou nas respetivas *newsletters*), mas de conteúdos esparsos, que exigem uma pesquisa com outro nível de interesse e empenho. É o caso, por exemplo, de páginas ou blogues especializados, cuja utilização evidencia um grau elevado de familiaridade e de proficiência na utilização destes recursos. Estes instrumentos são mencionados com maior recorrência entre os públicos do Indie, embora certos espectadores do Curtas o façam também. Os últimos ressaltaram que a oferta cinematográfica do festival nortenho, por ser ainda mais recente, de nicho e experimental, é mais difícil de rastrear no mundo virtual. Adicionalmente, observou-se uma tendência para que estes recursos (ou outros que visassem uma informação ativa) fossem mais frequentemente mencionados entre os espectadores que não pertencem ao meio artístico, e que, por isso, teriam menor acesso à circulação de informação pelas vias informais. O que não significa que os que pertencem e têm acesso não procurem, muitas vezes, investir cumulativamente na recolha de informação proveniente de diversos quadrantes.

As sinopses pouco me interessam. Até porque, diz-me a experiência, no caso do Indie elas não estão propriamente bem escritas. Ou revelam muito, ou não revelam nada. Portanto, não me interessam propriamente. Eu costumo estar atento a filmes, sigo muitos blogues, como disse, na área de cinema, faço parte do MUBI, uma comunidade de cinéfilos... (...) Portanto, normalmente investigo filmes através das sinopses, dos comentários que vejo nesse site. (...) No MUBI fazemos revistas de filmes, etc. Eu costumo ver os comentários dos outros utilizadores... Eu não diria que é sequer parecido ao IMDB, porque é muito mais virado para cinéfilos, para pessoas que não gostam de cinema *mainstream*. [Entrevistado 9, Indie, 32 anos, Masculino, Consultor Editorial, Licenciatura em Línguas e Literaturas Modernas, Oeiras]

Assim, no caso do festival vila-condense, a fruição do certame parece ser mais formatada pelas redes de amizades e pela informação que circula nesses contextos, embora existam outras formas de obter informação (muito provavelmente, cumulativas), que se destacam.

Uma nota adicional para o caso dos *outdoors*, que são valorizados pelos públicos inquiridos em ambos os festivais — em particular os do Curtas —, o que é revelador da importância da comunicação visual e, nomeadamente, da imagem de marca dos festivais, muito assente no *design* utilizado para comunicar uma determinada identidade, como algo que pode funcionar, efetivamente, como instrumento de atração de públicos. A existir concordância entre a identidade comunicada e as expectativas criadas nos participantes culturais, desta união pode resultar uma prática continuada.

6.5. Escolhas nos festivais: frequência das salas de cinema e atividades paralelas

Os festivais culturais contemporâneos tendem a apostar, cada vez mais, em abordagens multidisciplinares. E os festivais de cinema não têm sido exceção. Tendo isso presente, faz sentido sublinhar que os festivais que a pesquisa se propôs abordar, têm, como foco principal, a exibição de cinema. As sessões que os festivais programam encontram-se distribuídas por múltiplas secções, tendo-se optado por agrupar e distinguir, por razões de comodidade analítica: (i) as que fazem parte do segmento competitivo; (ii) as sessões não competitivas; (iii) as de cariz mais ritual e cerimonioso (sessões de abertura e de encerramento/entrega de prémios); e, por fim, (iv) as sessões especiais, em que são exibidos os filmes premiados nos certames.

De resto, existem ainda inúmeras atividades complementares à exibição em sala de cinema, designadas de “atividades paralelas”. Neste conjunto cabem atividades muito distintas: (i) há as que incentivam o debate sobre questões estéticas, formais, legais ou outros aspetos profissionais concernentes ao setor do cinema (por exemplo, as *masterclasses* ou as “*Talks*” do Indie); (ii) as que pretendem contribuir para o desenvolvimento de competências técnicas específicas (é o caso dos *workshops*); (iii) as que procuram criar um *continuum* entre a linha estética do festival e outras formas de arte (como sucede, em Vila do Conde, com a programação da Solar — Galeria de Arte Cinemática); (iv) ou, por fim, as que envolvem a criação de um espaço de acesso restrito a profissionais, com postos de visionamento onde é possível assistir a todos os filmes não selecionados para integrar a programação do festival e/ou a filmes de produção nacional (o caso da Videoteca, no Indie e do Mercado da Curta-Metragem, nas Curtas).

Há ainda a salientar outras dimensões, como as festas organizadas oficialmente, que, não tendo diretamente a ver com cinema (apesar de algumas dessas festas serem temáticas), são momentos importantes na vivência dos festivais — e, para alguns visitantes, podem mesmo ser os mais importantes.

Perante um leque de possibilidades de tal maneira vasto, o modo como a frequência dos públicos pelas diferentes atividades se distribui é outro indicador dos moldes em que o festival é vivenciado pelos seus participantes (ver tabela 4).

Tabela 4. Presença nas várias atividades dos festivais (em % de casos)

Atividades dos festivais	Curtas Vila do Conde	IndieLisboa
Sessões oficiais de abertura ou de encerramento	11,3	10,0
Sessões de exibição dos filmes premiados	20,1	17,7
Sessões em competição	24,8	32,5
Sessões não competitivas	14,0	27,1
Debates/colóquios/masterclasses/workshops	4,4	3,1
Festas/clubbing	10,7	6,9
Salão nobre do teatro municipal	5,0	---
Exposição patente na Solar — Galeria de Arte Cinemática	9,6	---
Videoteca	---	2,8
Total de respostas*	1296	1386

*Pergunta de resposta múltipla. % de respostas afirmativas.

Assim, no Curtas, nota-se uma maior dispersão pelas diversas atividades, sendo as sessões em competição aquelas em que os públicos mais referem estar interessados em participar (24,8%). Bastante apelativas para estes públicos parecem ser, ainda, as sessões em que se exibem os filmes premiados (20,1%). De seguida, com um peso menor, mas, ainda assim, relevante, foram referidas as sessões não competitivas (14%), as sessões oficiais de abertura e encerramento (11,3%) e as festas ou sessões de clubbing (10,7%). Realce-se que o interesse demonstrado pela exposição da galeria Solar é bastante significativo (9,6%), ao passo que as restantes atividades atraem apenas uma minoria dos públicos.

Já no caso do Indie, verificou-se uma procura mais vincada dos públicos nas sessões com filmes em competição (32,5%) e nas sessões não competitivas (27,1%), aqui se reunindo mais de metade das respostas. Ligeiramente menos suscitadoras de interesse revelaram-se as sessões de exibição dos filmes premiados (17,7%) e as sessões de abertura ou encerramento do certame (10%). Ou seja, os filmes que passaram pelo crivo dos elementos do júri e que foram posteriormente exibidos em sessões especiais, assim como a vertente solene e protocolar do festival, pareceram ser, no caso do festival lisboeta, menos apelativos para os participantes.

Algo semelhante se dirá em relação às festas, que surgem como menos sedutoras aqui do que no Curtas, já que somente 6,8% dos públicos as referem. Já as restantes atividades, muito especializadas, são fruídas por um nicho de participantes, à semelhança do que se verificara no festival nortenho.

A observação da forma como, também neste ponto, as diferentes categorias de resposta variam consoante as características dos elementos dos públicos que as assinalam, ou de acordo com fatores exteriores aos mesmos, permite atingir conclusões importantes.

Comecemos pelo Curtas¹²²:

(i) Neste caso, a ida às sessões inseridas nas *secções de competição*, a atividade mais referida, surgiu destacada entre os públicos residentes nos “outros concelhos” do país (79,2%) e em Vila do Conde (75,6%), que são repetentes no festival (79,8%), com um grau de fidelização de cariz militante (87,1%) e habitual (86,4%), com um consumo ávido do festival (96,4% destes consumidores referem-no, valor que decresce na mesma medida em que diminui o número de sessões vistas ou a ver), que assistem às sessões sozinhos (84,9%), que foram inquiridos mais intensamente no período da tarde (78,2%) e que, mais do que o esperado, são detentores de credenciações (93,2%).

Isto é, as secções onde se apresentam as curtas-metragens em competição são consideravelmente agregadoras do interesse dos públicos deste certame, o que, aliás, ficou também patente nos respetivos testemunhos. Estes focaram-se em motivos como a possibilidade de estarem a par das produções mais recentes e de procurarem acompanhar, com a minúcia possível, as secções competitivas, também com vista a, posteriormente, se sentirem aptos a debater o que viram com os restantes participantes, e a fazê-lo de maneira esclarecida.

Eu, geralmente, dentro do possível, vejo todas as sessões competitivas da Competição Nacional. Além de privilegiar — por acaso até prefiro, no meu caso — o cinema mais experimental e vanguardista, e o cinema de animação. Geralmente opto por aí. (...) As sessões da Competição Internacional passam em duas sessões diferentes. E é possível uma pessoa ver qual é o horário que melhor nos convém. Para tentar ver o máximo de filmes que puder. [Entrevistado 2, Curtas, 55 anos, Masculino, Professor Universitário, Licenciatura em Artes Plásticas, Vila do Conde]

(ii) A segunda atividade mais referida pelos públicos deste festival, o visionamento dos *filmes premiados*, revela-se mais importante do que o esperado entre os espectadores repetentes (59,5%), com um grau de fidelização militante (79%) e protagonistas de um consumo intenso durante o festival (69,1%). Ou seja, algo paradoxalmente, o interesse pelos filmes premiados — tal como sucede, como se verá adiante, com as sessões de abertura e encerramento — não é, ao contrário do que se poderia supor, exclusivo dos

que apostam em visitas pontuais ao festival (embora tal também suceda). Pelo contrário, pode verificar-se, similarmente, entre os espectadores mais fiéis, que querem ter uma noção do que de *melhor* foi apresentado em cada edição, ou ainda pelos espectadores que são motivados por questões profissionais.

(iii) A frequência das *sessões de cinema não competitivas*, a terceira atividade mais referida no Curtas, surge mais representada do que o esperado entre os públicos que residem em Vila do Conde (52%) e nos “outros concelhos” (45,5%), que são, sobretudo, repetentes no festival (48,1%), com uma fidelização *militante* (58,1%), com um consumo *ávido* durante o festival (87,5%), que vão mais do que o esperado sozinhos (62,3%) e que detêm creditações (76,1%) e convites (53,8%). O que equivale a dizer que a procura das secções não competitivas se caracteriza por ser uma opção mais comum entre as fações dos públicos muito fiéis e assíduas, os públicos movidos por interesses profissionais, além dos públicos cinéfilos.

Eu acho que houve uma evolução importante nos últimos anos: algumas secções não competitivas têm sido *bastante boas*. Talvez os nomes em destaque, nos dois últimos dois anos, não sejam pessoas tão marcantes, ou seja, lembro-me que há dois anos os dois realizadores que foram destacados foram o Lisandro Alonso e o Yu Lik-way. Não sendo realizadores muito conhecidos, são realizadores que tenho a certeza que vão ser referências futuras. [Entrevistado 1, Curtas, 43 anos, Masculino, Contabilista, Licenciatura em Economia, Porto]

(iv) A ida à *Solar – Galeria Cinemática* foi mais declarada entre os públicos repetentes (34,4%), os militantes (51,6%), com um consumo ávido do festival (73,2%), que vão mais do que o esperado sozinhos (41,5%), durante o período da tarde (34,7%), além da percentagem muito superior entre os que possuem creditação (61,4%). Novamente, serão os públicos profissionais e os *habitués* do certame.

Curtas, 3 de julho de 2010.

Registo de observação etnográfica.

18h00, Solar — Galeria de Arte Cinemática¹²³.

Hoje é o primeiro dia do festival. Na Solar — Galeria de Arte Cinemática decorre a inauguração da exposição do lendário realizador experimental americano Ken Jacobs. A exposição estará patente na galeria durante o festival e ali permanecerá após o seu término. Ken Jacobs marca presença na inauguração. É, aliás, um dos convidados desta edição do certame. Podemos vê-lo, afável e solícito, a conceder entrevistas aos jornalistas presentes. Na inauguração é possível contabilizar algumas dezenas de pessoas. A maioria transporta, de forma visível, as suas creditações. Há pessoas que circulam, hesitantes, pelo espaço da galeria. Alguns por, nitidamente, não estarem familiarizados com a sua configuração; outros, porque procuram compreender a dinâmica da exposição. O registo fotográfico é uma constante entre os presentes, nomeadamente por parte do homenageado, Ken Jacobs, que filma e fotografa continuamente todos os seus interlocutores (numa atitude a roçar a

¹²³ Ver grupo de fotografias 18-23, Anexo 5.

performance). Por volta das 18h30 tem início a receção, patrocinada pela Mateus Rosé, na qual estão presentes três dos diretores do festival, os realizadores com longas-metragens em foco no festival (Arnaud e Jean-Marie Larrieu), jornalistas e críticos de cinema, entre convidados e outras personalidades. Não há muito público generalista, à exceção de alguns espectadores que me dizem ser habituais do festival, na sua maioria locais. Um dos diretores profere um curto discurso e, em seguida, o ambiente distende-se para uma — por enquanto, ainda contida — informalidade. É o primeiro dia e pressente-se que muitos dos intervenientes não se conhecem. Começam, então, a interagir timidamente.

(v) A participação nas restantes atividades paralelas esteve, conforme se disse, ainda mais confinada a um nicho dos públicos inquiridos. Por exemplo, a frequência da exposição patente no Salão Nobre do Teatro Municipal é mais comum entre os públicos com uma relação militante com o festival (25,8%), diminuindo gradualmente até aos 4,8% de públicos reincidentes, e é mais forte entre os espectadores com um consumo ávido (39,3%) e menor nos restantes tipos de consumo. É, ainda, mais importante do que o esperado entre os espectadores que se fazem acompanhar de cônjuge, companheiro/a ou namorado/a (18,3%) e entre os públicos acreditados (31,8%). Por fim, a participação nos debates, colóquios e masterclasses é mais referida pelos públicos repetentes (14,5%), tem uma relação direta com o tipo de consumo no festival (é mais frequente entre os consumidores ávidos: 32,1%), é maior do que o esperado entre os que frequentam sozinhos o festival (35,8%), durante o período da tarde (31,7%) e, primordialmente, pelos detentores de credenciações (34,1%) e de convites (23,1%). Esta exclusividade ficou patente na observação que se fez, durante o festival.

Curtas, 7 de julho de 2010.

Registo de observação etnográfica.

O Salão Nobre do Teatro Municipal, onde estão expostas umas instalações em vídeo, tem estado quase sempre vazio (a sua localização não é óbvia para a generalidade dos visitantes). Já passei por aqui inúmeras vezes e é raro encontrar mais do que uma pessoa sentada nas cadeiras dispostas pela sala. Quando encontro, é certo que são convidados desta edição do festival.

No caso do Indie, as atividades mais participadas pelos públicos inquiridos concentram-se, como se disse, tanto nas Secções Competitivas como nas Secções Não Competitivas. Mas, no seio de cada uma dessas atividades, foi possível encontrar variáveis atuantes¹²⁴.

(i) A frequência das *sessões de filmes em competição* foi mais significativa entre os públicos repetentes (82%), com um grau de fidelização militante (92,1%) e com um

consumo ávido do festival (96,5%), ou seja, pelos consumidores mais participativos e constantes do festival. É ainda mais comum entre os inquiridos durante a tarde (83,2%). No que diz respeito à modalidade de acesso, os que se encontraram mais representados foram, principalmente, os portadores de acreditação (89,7%).

(ii) A fatia dos públicos que participa nas *sessões não competitivas* não apresentou associações significantes com variáveis muito diferentes das verificadas nas sessões competitivas: tratam-se, sobretudo, de participantes repetentes (69,1%), com um grau de fidelização militante (82,9%), protagonistas de um consumo ávido (89,5%) e maioritariamente detentores de creditações (75,9%) e de bilhetes comprados (65,8%). Mas distingue-se por, ao contrário do que se viu no ponto anterior, apresentar uma associação com a idade dos participantes, sendo mais referenciada pelos participantes que são jovens adultos (68% tem entre 31 e 40 anos) e adultos (68,1% com 41–50 anos e 68,8% com 51–60 anos).

Donde, no Indie, embora as secções em competição assumam interesse para públicos profissionais e públicos não profissionais, os primeiros destacam-se. No caso dos restantes visitantes verificou-se que, não raro, outros fatores pesariam no momento de optar pelos filmes a visionar, circunstância que despontou nas entrevistas.

Geralmente sigo recomendações para ver algumas coisas da Competição Internacional. Também me interessa pelo Observatório, que é uma espécie de apanhado de filmes que estiveram mais em destaque durante o ano (...) e o Cinema Emergente. (...) Também sigo a HeróiIndependente, mas menos, porque, como há muitos filmes, é difícil eu conseguir ver o ciclo todo. [Entrevistado 5, Indie, 28 anos, Masculino, Jornalista Freelancer, Licenciatura em Ciência Política e Relações Internacionais, Lisboa]

Costumo ver sempre a Competição Nacional, para ver o que está a ser feito, se calhar por estar ligada à área. Vejo filmes de pessoas que conheço e de outras que não conheço, mas que quero ver. Cinema emergente, também me interessa. (...) Mas, se acho que me interessa, vou ver, sejam curtas ou longas, Competição Internacional, Cinema Emergente, autores em foco... escolho pela temática. [Entrevistada 7, Indie, 39 anos, Feminino, Designer de Comunicação, Licenciatura em Design de Comunicação e Mestrado em Museologia, Lisboa]

(iii) A frequência das sessões de exibição dos *filmes premiados* destacou-se por ser mais referida do que o esperado por participantes do sexo feminino (45,1%), que se enquadram, principalmente, entre os consumidores ávidos (50,9%) e moderados (48,2%).

(iv) Já no que toca à frequência dos *debates, seminários e masterclasses* no Indie, observou-se que foi neste subponto que surgiu, pela primeira vez para o festival lisboeta, uma associação com o tipo de acompanhamento no festival, constatando-se

a existência de uma percentagem superior ao esperado de respostas entre os participantes que ali se deslocaram sozinhos (14,2%). Destaca-se, ainda, uma relação com o tipo de consumo no festival, tendo sido o consumo ávido aquele que apresentou mais referências (22,8%).

As diversas secções do festival estão planeadas para participantes distintos e esse encontro — entre a intenção da programação e os públicos — verifica-se no IndieLisboa, mais ainda do que no Curtas. Há, por exemplo, as sessões e os espaços pensados para a indústria, que são efetivamente frequentadas por públicos estritos e hiperespecializados. As sessões de filmes premiados, as sessões solenes de abertura e encerramento e, até mesmo, as festas, são mais democráticas, é certo, por serem momentos que apelam à ritualização do consumo e à distinção por contaminação, devido à garantia da presença de figuras do setor do cinema. Os ajuntamentos, nestes momentos, de públicos profissionais e não profissionais, foram observados *in loco* e comprovados pelo material extensivo. Nos pontos seguintes, exploraremos algumas dessas observações.

6.5.1. Prolongamento da sala de cinema: o pós-sessão

Como se disse anteriormente, o estatuto de espectador de um festival não é um dado adquirido: é algo que se constrói. No início da sessão, por exemplo, é frequente os olhares circularem pela sala, a observarem o conjunto e a avaliarem a comunidade a que se pertence. Acenos e cumprimentos são comuns, no reconhecimento de uma partilha, de algo que une o grupo (Poggi, 2001: 126). No final, a comunhão é assinalada pelos aplausos, pelo modo como se organiza a saída, pelos locais onde se escolhe permanecer no exterior das salas. A pertença às comunidades que compõem os certames é, nesse sentido, determinada pelo conhecimento das regras do jogo e pela competência com que as mesmas são agilizadas.

Certas sessões a decorrer nos festivais em análise tinham previstos “Q&A”¹²⁵. Os Q&A correspondem a períodos, reservados para os momentos imediatamente posteriores ao visionamento do(s) filmes(s), durante os quais os elementos do público presentes na sala são convidados a colocar questões à pessoa, ou pessoas, que estiverem

¹²⁵ Q&A significa “Questions and Answers”.

a representar a obra (que podem ser os realizadores, atores, técnicos ou outros). Esta prática, sendo comum em festivais de cinema, opera como uma técnica de (in)formação e, ainda, como uma estratégia de aproximação entre os espectadores das obras e os seus autores, fazendo-o de uma forma bidirecional: os públicos têm a oportunidade de colocar questões e os artistas de defenderem a sua obra, bem como de terem uma ideia aproximada do modo como a mesma foi rececionada pelos espectadores. A presença física dos criadores faz parte da dimensão cerimonial dos festivais: por permitir um contacto singular entre mundos, muitas vezes, distantes, é “uma fórmula luxuosa, inacessível no quotidiano” (Pedler e Zerbib, 2001: 135).

Ora, a quase totalidade dos espectadores entrevistados já tinha vivenciado um destes momentos e foi possível registar, nos dois festivais, posturas muito semelhantes em relação aos mesmos. De um lado, posicionaram-se os elementos dos públicos que demonstraram apreciar os Q&A (algum público generalista, mas, principalmente, público profissional) e, no extremo oposto, os espectadores, generalistas e, na sua maioria, leigos, que declararam não vislumbrar quaisquer vantagens neste formato.

Os públicos profissionais (jornalistas culturais, mediadores, públicos com algum tipo de ligação ao cinema ou ao meio artístico, estudantes de cinema, etc.), apontaram diversas razões para justificarem a importância atribuída a estes momentos. Por exemplo, o facto de permitirem: (i) dar a conhecer elementos que trabalharam diretamente nos filmes; (ii) fornecer informações que funcionam como uma mais-valia do ponto de vista do conhecimento sobre o filme; (iii) prolongar, com base em *inputs* qualitativos, o ato de receção dos filmes; (iv) ou, finalmente, introduzir novidades que põem a sua própria visão em perspetiva (podendo alterar, de forma positiva, a perceção inicial).

Indie, 11 de maio de 2011.

Registo de observação etnográfica.

21h00, Cinemateca Portuguesa.

Para a sessão das 21h30 (“A Agonia”, de Júlio Bressane) vejo comparecer uma pequena multidão, embora a sessão não esgote. Vejo muitos rostos familiares das sessões da Cinemateca. São pessoas que estão, nitidamente, a acompanhar a retrospectiva, é um público especializado e/ou com uma forte ligação ao cinema. Esta sessão contará, de novo, com a presença do realizador brasileiro. Além da apresentação, a sessão prolonga-se com um Q&A, aproveitando a presença de Bressane. Uma vez que tinha de me apresentar no cinema São Jorge, não fiquei até ao final, já que tudo indicava que a conversa, animada, se iria prolongar. Segundo me diz o segurança da Cinemateca, nas noites anteriores o realizador esteve sempre presente e a conversa durou cerca de uma hora após o final da projeção. Acrescentou que algumas pessoas compareciam apenas para a conversa final, não assistindo ao filme (e, por vezes, sem bilhete), o que “não era suposto acontecer”, mas em relação ao que nada faziam.

Indie, 2 de maio de 2012.

Registo de observação etnográfica.

16h00, Cinema São Jorge.

É frequente observar os elementos do *staff*, mais concretamente os voluntários que controlam as entradas e saídas das salas (e, por vezes, outros, que se juntam a estes), assistir aos filmes e às sessões de Q&A com visível interesse. A isso não será estranho o facto de muitos serem estudantes de cinema ou de áreas adjacentes.

Por sua vez, constatou-se que os públicos generalistas que declararam valorizar estes momentos, raramente assumiram um papel participativo durante a discussão, preferindo escutar as intervenções dos outros públicos presentes — nomeadamente, dos profissionais — do que colocarem, eles próprios, as suas questões. Uns justificaram-no com a sua natureza reservada, ao passo que outros questionavam a relevância de uma hipotética intervenção sua (razão suficiente para se retraírem).

Um segundo grupo compôs-se de espectadores que afirmaram não se sentir motivados para participar nestes momentos por não terem interesse em escutar explicações teóricas e técnicas detalhadas sobre as obras. Certos espectadores afirmam, aliás, que os esclarecimentos adicionais exercem uma influência dispensável sobre o processo individual de receção, de maturação reflexiva e de interiorização do filme. Na linha do que sugeriu Teixeira Lopes (2000: 5), quando afirmou que “ao leigo interessa mais a sensação do que as manifestações discursivas, mais a emoção do que a racionalidade formal que reconstitui o sentido explícito da obra”, também nestes casos se verificou a rejeição de uma perceção que não fosse a sensível ou espontânea. Acrescente-se que vários destes espectadores declararam permanecer na sala algo contrariados, por educação, respeito pelos diretos intervenientes no Q&A e ainda consideração pelo trabalho dos organizadores dos festivais — mas também por constrangimento, revelando uma “boa maneira de ser público” (Ibid.) que tem implícitas as regras de comportamento a observar naquele contexto específico.

Seria uma falta de consideração (...) se eu sáísse. Quer dizer, fazem tanta publicidade, estão lá os atores, as atrizes, o realizador, de repente eu vou ser o ranhoso que me vou levantar. [Ruído] Não, eu fiquei, vi tudo, mas dispenso. (...) Até porque às vezes parece que quando há tanto esclarecimento quebra-se um bocado a magia [Entrevistado 11, Curtas, 35 anos, Masculino, Pintor, Licenciatura em Artes Plásticas, Matosinhos]

Aquelas conversas que há a seguir ao filme (...) não me cativam. O tipo de assuntos ou de perguntas... Eu não vou criticar as outras pessoas por o fazerem. Acho muito bem que o façam, se têm vontade de o fazer. (...) Eu não preciso. Não gosto muito que a pessoa me esteja a explicar aquilo que meteu no filme. Obviamente, ela sabe melhor do que eu, mas foi a perceção dela. E eu fico com a minha leitura daquela história. Prefiro. [Entrevistado 2, Indie, 32 anos, Masculino, Chefe de Vendas, Licenciado em Ciências da Comunicação, Oeiras]

Indie, 8 de maio de 2011.

Registo de observação etnográfica.

21h45, Pequeno Auditório da Culturgest.

A esta hora circulam muito poucas pessoas pela Culturgest. A sessão já começou e eu chego ligeiramente atrasada. É a sessão n.º 6 da Competição Internacional Curtas e a sala encontra-se praticamente lotada. Tal como verifiquei na última sessão de curtas metragens a que assisti, as pessoas aplaudem entre os filmes, embora timidamente. No final da sessão, alguns participantes saem e outros (apesar do adiantado da hora e de ser domingo) ficam para o Q&A. O facto de, no início, os apresentadores fazerem referência à presença de realizadores de filmes na sala, parece criar um efeito de constrangimento educado, de respeito pelos autores, por parte de alguns participantes, incapazes de abandonar a sala — embora, em algumas situações, seja evidente o seu desconforto e o desejo de sair. No final desta sessão, ninguém permanece na Culturgest ou nas suas imediações. As pessoas desaparecem na cidade.

É o mesmo tipo de comportamento, respeitoso, que determina que a totalidade dos entrevistados declare não ter por hábito sair de uma sessão de cinema enquanto a mesma se encontra a decorrer (embora, no terreno, essa prática tenha sido observada em algumas circunstâncias). Alguns espectadores justificam a maior tolerância face a experiências menos agradáveis recorrendo à distinção entre o contexto dos festivais e o do circuito comercial de cinema: os filmes exibidos no primeiro enformariam um “ato de resistência” face aos filmes exibidos no segundo, merecendo, por isso mesmo, um reconhecimento adicional por parte dos espectadores.

Outra especificidade de ambos os festivais consiste na atribuição de um *prémio do público*, a ser concedido pelos espectadores, que são solicitados a votar em sala. A maioria dos participantes entrevistados vota e acha importante o ato de votar (há os que o consideram, aliás, “um dever do espectador”).

Foi possível encontrar votantes confessos tanto entre o público não profissional como entre o público profissional. Para os primeiros, votar seria, acima de tudo, um ato inclusivo, na medida em que daria voz aos públicos e, desse modo, permitiria que se desenvolvesse um sentimento de pertença. Porém, se, por um lado, referem que votar é importante porque obriga a hierarquizar aquilo que se viu, por outro, sublinham que a necessidade de se avaliar um objeto imediatamente após a sua visualização, pode originar alguns dilemas:

(...) há filmes cuja primeira impressão é enganadora e às vezes é preciso passar dias para o podermos pensar [Entrevistado 9, Indie, 32 anos, Masculino, Consultor Editorial, Licenciatura em Línguas e Literaturas Modernas, Oeiras].

Entre o público profissional — embora, como se disse, também se tivesse verificado o hábito de votar — constatou-se uma propensão para relativizar a importância

do voto do público. Para estes, o voto do público extrapolaria, em certa medida, a esfera de especialização do festival, dando voz à “massa” do público. De resto, foi possível distinguir entre, por um lado, os que consideraram que o prémio do público seria da maior importância para os autores e, pelo contrário, os que lhe subtraíram peso e credibilidade:

Não é muito importante em termos de formação de opinião sobre um determinado filme. [Entrevistado 15, Indie, 39 anos, Masculino, Engenheiro Civil e Programador, Licenciatura em Engenharia Civil, Vila Nova de Famalicão]

É muito fácil prever quais são os prémios do público. (...) Existem alguns critérios de popularidade: ou são filmes muito cómicos, ou são filmes muito comoventes. [Entrevistada 10, Curtas, 36 anos, Feminino, Jornalista, Licenciatura em Comunicação Social, Porto].

Indie, 10 de maio de 2011.

Registo de observação etnográfica.

16h30, São Jorge.

A Sala 3 do Cinema São Jorge tem bastantes pessoas, embora não se encontre lotada. Ainda assim, para uma terça-feira à tarde, não deixa de ser assinalável que mais de metade da sala esteja ocupada para assistir à longa de ficção “Brownian Movement”, da realizadora holandesa Nanouk Leopold, e integrada na secção Cinema Emergente. Os boletins de voto são, como sempre, distribuídos pelo público à entrada para a sessão. No final, os públicos parecem empenhados em votar e em entregar os respetivos boletins.

Indie, 2 de maio de 2012.

Registo de observação etnográfica.

16h00, Cinema São Jorge

É curioso observar que bastantes participantes votam nos filmes em competição e que, por vezes, o fazem de forma proativa, isto é, procurando, eles mesmos, os voluntários que recolhem os boletins de voto. Esta cultura de participação e o conhecimento do *modus operandi* de um festival revela tratar-se de um público com alguma familiaridade com o modo de funcionamento do voto do público nos festivais de cinema.

6.5.2. Prolongamento da sala de cinema: as atividades paralelas

As atividades paralelas dos festivais realizam-se durante os certames, em simultâneo ou após as sessões de exibição dos filmes. Estas atividades são muito heterogéneas, sendo possível distinguir entre as que estão mais especificamente vocacionadas para um público profissional (*workshops*, *masterclasses*, debates) e as que se dirigem ao público em geral (atividades expositivas, festas).

O facto de as primeiras serem pensadas para o público profissional vai acabar por ter repercussões na sua frequência, que é, efetivamente, composta por segmentos muito particulares dos públicos. Em traços gerais, será correto afirmar-se que a participação nas atividades paralelas requer, quase sempre, um certo grau de familiarização com os festivais — mesmo quando as atividades em questão são as festas.

No Curtas, as atividades sobre as quais os públicos mais discorreram foram as exposições patentes na Solar — Galeria de Arte Cinemática e as festas.

As menções à Galeria Solar surgiram nos discursos dos participantes em moldes que sugeriam que esta se trataria de uma das realizações mais importantes do festival vila-condense, pela sua originalidade e pela forma como a mesma simbolizava o posicionamento, e a identidade, do certame, dando corpo — e continuidade temporal — ao cruzamento entre o cinema e o universo das artes plásticas.

As referências à frequência da Galeria foram feitas pelo público local e pelo público não local. Foi, contudo, perceptível um interesse ainda mais efetivo entre os participantes não locais, sobretudo entre os residentes na cidade do Porto e nos concelhos adjacentes, que frequentam o festival há mais anos: muitos afirmaram acompanhar o trabalho expositivo da Galeria Solar durante o ano e, alguns, referiram conhecer pessoas que são públicos exclusivos da galeria (e não do festival).

Acho que é um dos grandes méritos do Festival, a Solar, não só pela presença na cidade, mas também pelo que significa, de chegada a um patamar diferente. E também ao nível de uma declaração de interesses, o de mostrar cinema além da sala de cinema. (...) Vou durante o festival, mas também fora. Imagina que não consigo ver a exposição durante o festival. Obrigó-me a voltar a Vila do Conde enquanto a exposição ainda está aberta. [Entrevistada 10, Curtas, 36 anos, Feminino, Jornalista, Licenciatura em Comunicação Social, Porto]

As festas organizadas pelo festival de Vila do Conde revelaram-se razoavelmente concorridas durante o certame. A escassez da oferta de atividades e espaços de lazer concorrentes terá sido um fator a contribuir para o grau de frequência observado, mas não o único. Existem vários elementos de atratividade a considerar. Por exemplo, os convidados *deslocados* do festival, em parte devido à sua necessidade de integração naquele contexto (muitas vezes vão sós), são presença assídua nas festas oficiais. Além dos convidados, há a considerar os restantes profissionais ali presentes, para os quais as festas são fundamentais para “quebrar o gelo”, esbater barreiras no contacto social e atenuar a formalidade das partilhas de natureza profissional. Todavia, convém frisar que, nos diferentes testemunhos registados, a possibilidade de se estabelecerem redes de interesse e de parceria não apareceu tão explicitamente ligada aos momentos festivos. Ou seja, as festas seriam privilegiadas como ocasiões de puro lazer e não de trabalho (embora o estreitamento das referidas redes não tivesse deixado de se verificar nesse ambiente). Além dos convidados deslocados, os públicos *locais* e outros participantes que

residem em localidades próximas de Vila do Conde também se revelaram frequentadores assíduos.

Por seu turno, alguns dos residentes na região do Porto mencionaram não participar nas festas devido a condicionamentos de mobilidade causados pelo horário tardio a que terminavam as sessões e pelas limitações nos transportes públicos. Estes não só seriam escassos, como a sua circulação terminaria demasiado cedo. Outros, ainda, referiram o facto de as festas não serem muito interessantes e de os espaços mais recentes serem pouco aprazíveis.

As festas do festival, eu acho que aquilo tem que mudar muito. (...) Este ano a festa era no fim do mundo, era muito longe. O autocarro acabava às quatro da manhã e a festa começou às duas, não é? Não dava tempo para as pessoas estarem lá. Eu, por acaso, apanhei boleia para lá e apanhei boleia para cá, tive sorte! Mas acho que a ideia de as festas serem tão longe não funciona. As festas, quando eram só ali no Cacau, eram mais engraçadas. Apesar de que a polícia parece que também não colabora nada. Por causa do ruído. [Entrevistada 6, Curtas, 47 anos, Feminino, Fotógrafa, Bacharelato em Fotografia, Porto]

Por outro lado, os residentes no Porto que declararam ir às festas disseram fazer-se acompanhar, na maioria das vezes, dos mesmos amigos com que saíam no Porto. Nesses casos, *o contexto* da saída seria o único aspeto a sofrer alterações.

Juntamente com parte dos convidados e dos públicos mais fidelizados dos festivais, os participantes que residem em Vila do Conde serão, talvez, os mais entusiastas dos momentos festivos do festival. Para estes as festas atuam, efetivamente, como momentos disruptivos do seu quotidiano. Ali têm a possibilidade de travar conhecimento com pessoas novas e de rever outras que apenas veem naquela altura do ano. Os discursos proferidos por estes segmentos dos públicos permitem afiançar que a retórica das festas levadas a cabo nos festivais como sendo espaços de interação democrática entre todos os participantes, na verdade, evoca uma profecia que raramente se concretiza. O que se observou, na prática, foi a manutenção de uma distância simbólica, que acabaria por limitar a participação, nas festas, dos públicos locais menos familiarizados com o certame (ou aqueles que nunca o frequentaram). Na perspetiva destes públicos, os profissionais do cinema e as pessoas ligadas à organização do festival seriam demasiado formais no trato, ostentando uma postura distante e elitista, o que geraria, em alguns habitantes locais, um sentimento de não pertença — ao passo que outros, inversamente, acalentariam o desejo de *pertencer* a esse universo, ainda que de forma efémera.

Mas há assim um núcleo de pessoal que vem só para aproveitar a boleia, só vai às festas, porque isto é um bocadinho parado durante o ano. (...) Eu ontem estava lá e estava imensa malta, meus amigos, sentados e nem sequer se atreviam a entrar, porque aquilo é muito fechado. E esse pessoal, como é pessoal que não vem assistir ao festival, sente-se assim um bocado, ficam intimidados. Açam que a malta das Curtas é muito snobe, percebes? Que é malta muito fechada, eles não conseguem penetrar. E então isolam-se. [Entrevistada 4, Curtas, 57 anos, Feminino, Professora do Ensino Secundário, Licenciatura em Artes Plásticas, Vila do Conde]

No caso do Indie, o fosso entre o público generalista e o público profissional apareceu de forma ainda mais evidente no que diz respeito à participação nas atividades paralelas. No festival lisboeta, foram mais numerosos os entrevistados que afirmaram desconhecer por completo essas atividades. Outros, ainda, disseram ter conhecimento das mesmas e achá-las interessantes, embora não participassem devido à incompatibilidade entre os horários e as respetivas ocupações profissionais.

Os que frequentam, por exemplo, as *festas* oficiais do festival declararam fazê-lo de forma esporádica e, habitualmente, na sequência de convites de amigos (que, em alguns casos, são pessoas que trabalham para o festival). Os públicos que vão a essas festas descrevem-nas como ocasiões de saída *iguais a tantas outras*. Na sua perspetiva, o facto de a organização do festival ter vindo a ocupar, alternadamente, diferentes espaços, leva a que as mesmas não tenham “personalidade” ou identidade próprias, acabando por se confundir com a habitual animação noturna da cidade.

No Indie, é o público *profissional* que frequenta, de forma mais sistemática, as atividades paralelas. A atividade cuja relevância apareceu mais frequentemente legitimada pelos discursos foi a das *Lisbon Talks*, pelo facto de aí se realizarem debates bastante concorridos sobre temáticas que interessam aos públicos que, em alguma medida, pertencem ao setor do cinema.

Segundo se pôde observar, as *festas* promovidas pelo Indie, mais ainda do que se verificou no festival nortenho, foram essencialmente frequentadas pelos públicos profissionais. Ou seja, também neste caso, a possibilidade de diluição de barreiras entre camadas distintas de públicos pareceu não passar de puro idealismo a pontuar, muito frequentemente, os discursos dos participantes, embora carecendo de sustentação empírica. Se não é falacioso dizer-se que as festas são um contexto que potencia interações cruzadas entre grupos de participantes, convém acrescentar que essas interações ocorrem, na sua maioria, entre um conjunto muito restrito de pessoas: convidados do festival, membros da organização, voluntários e diversos profissionais do

cinema e das artes. O que significa que, na prática, se mantêm circunscritas a um nicho muito restrito de atores sociais.

O distanciamento desses outros grupos da maioria das atividades paralelas é, no fundo, marcado pelos condicionamentos impostos pelo *ritmo próprio* do festival, que determina que apenas quem *pode estar, em permanência*, no festival, consiga, se assim o desejar, acompanhar de forma orgânica as diferentes atividades desenvolvidas. Apesar disso, no Indie ressurge a *retórica comunitária* que se registara no Curtas, e que é, ainda mais recorrente, entre os públicos profissionais:

As festas são uma forma de criar uma maior envolvimento, uma maior ligação, entre, por um lado, os convidados. Porque há uma participação muito grande das pessoas que são convidadas para os festivais, dos realizadores, dos produtores, dos atores, é uma oportunidade de convívio e de conversa. (...) Mas também com o público. Há a oportunidade de o público se sentir mais integrado. (...) Tirando alguns *cocktails*, a maior parte das festas são abertas ao público e as pessoas podem ir. Se calhar alguém que tenha vindo a uma sessão, que tenha visto os filmes, depois vai encontrar o realizador na festa que existe mais à noite. [Entrevistada 7, Indie, 39 anos, Feminino, Designer de Comunicação, Licenciatura em Design de Comunicação e Mestrado em Museologia, Lisboa]

Os espaços onde se realizam as festas exercem bastante influência no grau de participação nas mesmas. Se são afastados das salas onde se exibem os filmes, mais facilmente os participantes divergem para outros locais, já que a oferta noturna citadina é muito diversificada.

Indie, 7 de maio de 2011.

Registo de observação etnográfica.

00h00, Teatro do Bairro (*Indie By Night*).

Esta noite organizada pelo Indie tem início com um concerto de Nicolas Rabaeus, suíço compositor da banda sonora de uma curta-metragem designada “*Soap Opera in Wonderland*”, de Eileen Hoffer. À medida que o concerto decorre vão chegando as pessoas e o que se verifica é que são, na sua maioria, elementos da equipa do Indie (diretores, *staff* e alguns voluntários), convidados e participantes com acreditação. O convívio estende-se a diferentes grupos – grupos de duas, três, quatro ou mais pessoas. Alguns convidados estrangeiros circulam desacompanhados, porém, a organização procura assegurar-se de que não ficam sós por muito tempo. Não existe um real sentimento de descontração, na medida em que a urgência em socializar é grande – e, socializar, neste caso, pode ser sinónimo de trabalhar. O ambiente, embora se deseje informal, tem uma latência profissional que se pressente. É uma festa para os agentes do setor e outros profissionais. A confirmá-lo está o facto de não se ver, por aqui, elementos do público generalista, que já se percebeu constituírem uma fatia importante do festival. As conversas decorrem com tranquilidade e alguma cerimónia. Veio-me à mente um comentário que escutei dias atrás, quando conversava com um grupo de participantes sobre as festas do festival. Uma das interlocutoras, mediadora cultural na área do cinema, partilha comigo o seguinte episódio: “fui a uma festa numa casa, durante o festival, e estavam lá os diretores do Indie. Tudo muito direitinho e comportado. Quando eles foram embora, as pessoas arrastaram os sofás e desatou tudo a dançar.”

Indie, 28 de abril de 2012.

Registo de observação etnográfica.

21h40, Culturgest.

Vou assistir ao filme exibido no Grande Auditório — “4:44 Last Day On Earth”, de Abel Ferrara —, e já chego bastante atrasada. Os assistentes de sala levam-me, solícitos, por uma entrada lateral (neste processo, cruço-me com um dos codiretores do Curtas) e sentam-me na primeira fila. A sala está a abarrotar. No final da sessão, percebe-se que houve vários tipos de participantes a assistir. Desde pessoas ligadas ao setor do cinema, nomeadamente à distribuição — o filme vai ser distribuído nas salas nacionais pela Alambique —, programadores e outros mediadores culturais, etc., e muito público, muito diversificado. O primeiro momento de paragem para os cumprimentos e trocas de impressões é o átrio em frente ao Grande Auditório. As pessoas comentam o filme, mas parece não haver consenso: alguns adoraram-no, outros detestaram-no. Há algumas discussões mais acesas, o filme é polémico. Ouvem-se ecos, ainda, em relação à curta-metragem “Rafa”, de João Salaviza, exibida na véspera. Falam de decepção: “Nós ainda somos um bocado provincianos... recebemos prémios lá fora e, depois, criamos toda uma expectativa que nem sempre tem razão de ser”). Depois, e porque há sempre alguém que deseja fumar, os grupos deslocam-se, lentamente, para o passeio exterior da Culturgest. Ficam um pouco por aí, mas rapidamente as pessoas desmobilizam. Pelas despedidas, audíveis, percebe-se que alguns vão para casa, enquanto outros se propõem dar continuidade à noite, ir “beber uns copos”. Há quem sugira a varanda do cinema São Jorge. Dois participantes afirmam não quererem “por os pés” nas festas do Indie, porque este ano “é muita confusão”. E organizam-se em grupos, dirigindo-se para outros espaços, que, ao que parece, já nada têm a ver com o festival.

No IndieLisboa, a ideia central a assomar dos discursos do conjunto de participantes (mesmo dos profissionais) é a de que o cinema é o bem mais importante aí veiculado, e tudo o resto, sendo interessante, seria dispensável.

Por fim, uma nota: como veremos adiante, em ambos os certames — mas, em particular, no IndieLisboa —, encontraram-se participantes, profissionais e não profissionais, que se furtavam deliberadamente aos encontros sociais, para poderem concentrar-se no consumo muito intenso de sessões de cinema. Para estes elementos, a componente social dos certames era um fator de dispersão que evitavam a todo o custo. Por esse motivo, as ocasiões de contacto social entre sessões e as restantes atividades programadas no decurso do festival não faziam parte da sua cartografia dos eventos.

Sumariamente, diríamos que as características sociográficas dominantes dos públicos dos festivais e as diferenças nos *modos de relação* dos mesmos com os casos em estudo adquirem, neste capítulo, contornos mais explícitos, através da análise dos diferentes tipos de participação.

Do ponto de vista dos perfis sociográficos dos públicos, e uma vez que os universos em estudo contemplaram consumidores culturais efetivos, verificou-se, como já tivemos oportunidade de referir, uma assinalável seletividade, determinada *a priori*: deparámo-nos, maioritariamente, com participantes jovens e jovens adultos, residentes em áreas urbanas, estudantes ou ativos profissionalmente e muito qualificados. Estas tendências gerais não invalidaram que se fizessem notar alguns elementos díspares, ilustrativos da

identidade própria dos eventos. É o caso da maior representação dos públicos do sexo feminino nos dois festivais, contrariamente ao que se costuma verificar na prática de ida ao cinema. Ou, ainda, a maior heterogeneidade socioprofissional apurada no IndieLisboa – indiciadora da sua capacidade para atrair públicos mais diversificados –, ao passo que, no Curtas, se verificou um afunilamento destas características e uma mais evidente endogamia cultural, com uma importante prevalência de estudantes e de profissionais ligados às artes, face ao conjunto da população estudada.

Por outro lado, as singularidades perceptíveis na participação dos públicos nos festivais são eloquentes quanto às múltiplas hipóteses de relacionamento das pessoas com os projetos culturais objeto de investigação.

O Curtas de Vila do Conde aparece com um potencial superior de renovação dos públicos, por se apresentar como o caso em que se identificam mais participantes a ir ao festival pela primeira vez. A estreia no certame nem sempre é motivada pelo consumo de cinema, verificando-se, por exemplo, que a programação musical tem um peso muito relevante na decisão de o visitar. Já os públicos que repetem as visitas são recrutados, principalmente, nas imediações geográficas – uma vez mais, emerge a importância do acesso aos equipamentos culturais – e, muitos deles, detêm credenciais e convites. Mas, muito embora o tipo de fidelização ao festival seja diversificado – estando repartido pelos vários perfis traçados (reincidentes, habituais, entusiastas ou militantes) –, os públicos militantes tendem a ser elementos mais velhos e da comunidade local, que acompanharam de perto a história do festival e cuja fidelização se define por fortes laços de afetividade. Uma peculiaridade do Curtas Vila do Conde é o facto de ser um acontecimento muito marcado pela transitoriedade, isto é, pelas visitas pontuais (1 dia ou 2 a 3 dias) e pelos consumos ténues (uma a duas sessões). Vive-se mais intensamente a dimensão de exceção do evento, o “ambiente”, as celebrações, planeia-se menos a visita e/ou integra-se o consumo cultural numa ida com um grupo de amigos, delegando-se em terceiros a decisão daquilo a que se vai assistir. A forma de acesso mais importante é a compra de bilhete, mas a oferta de entradas, de natureza informal e simbólica, é comum. O interesse pela Sétima Arte é enunciado por diversas vezes, nomeadamente pelo formato da curta-metragem e pelos autores que o festival foi dando a conhecer. Mas não só: a multidisciplinaridade dos conteúdos oferecidos, a irreverência, a fonte de inspiração para os trabalhos criativos dos próprios, a possibilidade de estabelecer

contactos profissionais e de vivenciar o “mundo das artes”, de cultivar relações sociais, a maior apetência pelas vias informais de obtenção de informação, a inclinação para participar nas diversas valências e atividades do festival (nomeadamente, nas festas), entre outros aspetos, são traços que podemos identificar, com especial destaque, nos públicos do festival nortenho.

A participação dos públicos do IndieLisboa apresenta-se com uma natureza constante, moderada e planificada, ou seja, menos festiva. O festival lisboeta é composto, sobretudo, por público que *repete* a sua visita; e são estes os participantes que, preferencialmente, adquirem os seus ingressos para desfrutar do festival, sendo os convites e as credenciações mais comuns entre os estreantes. O grau de fidelização dos públicos, estando, em média, centralizado numa posição equidistante entre os menos e os mais fiéis, parece ser mais determinado pelas salas frequentadas (e, obviamente, pela programação que lhes está associada) do que por outros fatores. Os mais fiéis são os que consomem as sessões de competição nacional e filmes com uma componente musical e/ou experimental. De resto, os públicos do Indie tendem a ser mais assíduos nas suas visitas (vão, pelo menos, 2 a 3 dias) e a consumir mais sessões no festival (3 a 5 sessões). O gosto pelo cinema ou, em alternativa, a possibilidade de sair de casa para investir num consumo cultural – fica-se com a ideia de que o IndieLisboa terá, enquanto decorre, uma certa prioridade entre o leque de ofertas culturais possíveis – são as razões que mais levam estes públicos ao certame. Nas idas ao festival e nos critérios que suportam a escolha das sessões a visionar, os elementos social, ritual e festivo aparecem muito menos evidenciados. Nos seus discursos, os participantes enfatizam a possibilidade de descoberta e as mais-valias em termos de conhecimento e de informação, quase sempre em relação às obras cinematográficas – além de serem capazes de avaliar as opções dos programadores e de alertar para os perigos de uma eventual descaracterização do evento. Aliás, a propensão para planear a visita ao festival e para a procura ativa de informação entre os participantes do IndieLisboa, é algo efetivamente distintivo. Os atos de decisão são mais individualizados e menos fortuitos, e aspetos como, por exemplo, o peso da crítica especializada para as escolhas que se vão fazendo, ganham outra importância. A dimensão social, sem que seja negligenciada, não surge com o mesmo relevo que se verificou no festival vila-condense. As festas são menos sedutoras para os públicos do Indie, tal como a generalidade das atividades paralelas – é, aliás, nesta

dimensão que se nota ainda mais o fosso entre o público profissional e o público generalista, com os segundos a participar muito pouco nestas atividades.

Por fim, seria de chamar a atenção para o valor que os participantes dos dois casos atribuem a elementos gráficos de comunicação, como os outdoors e os múpis, e para detalhes da identidade visual dos certames – uma característica que é, diríamos, comum aos públicos dos festivais analisados e específica de praticantes culturais urbanos.

CAPÍTULO 7: REDES SOCIAIS E REPRESENTAÇÕES DOS PÚBLICOS DOS FESTIVAIS

Os modos de relação dos públicos com os festivais são formatados por várias dimensões, que se intersectam naqueles contextos singulares. Neste capítulo, partimos, assim, de uma avaliação extensiva das sociabilidades para, em seguida, nos centrarmos em domínios mais especificamente compreensivos, explorados a partir dos registos orais e do trabalho no terreno. Analisaremos, num primeiro momento, as redes sociais e as relações de interconhecimento que se instituem naquelas realidades, delimitadas do ponto de vista spatiotemporal. Posteriormente, avaliaremos os discursos e as representações dos públicos sobre determinados aspetos dos festivais (entre outros, a oferta programática), os restantes participantes, mas, também, a propósito dos vínculos entre os certames e as cidades, as comunidades locais e os equipamentos culturais.

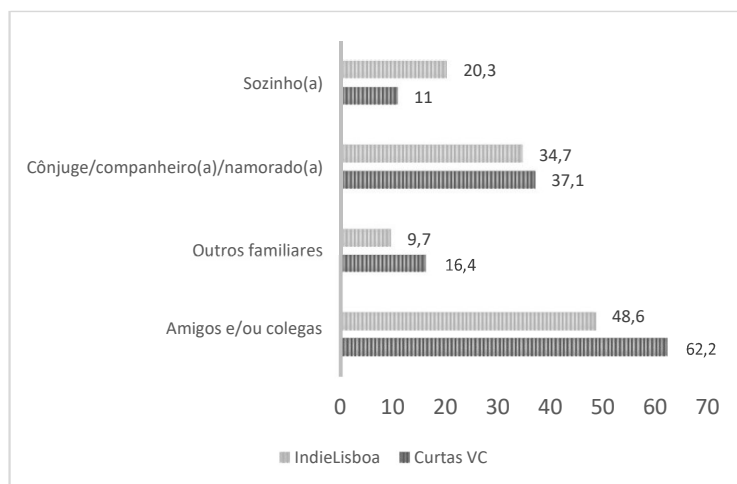
Com efeito, os testemunhos e as classificações que os públicos fazem das várias componentes dos festivais, a par das suas atitudes e usos dos espaços, permitem-nos compor um retrato mais fidedigno daquelas conjunturas e das modalidades de relação que com elas se estabelecem.

7.1. As sociabilidades nos festivais

7.1.1. Redes, papéis e contextos de deambulação social

A análise das redes acionadas no momento da frequência dos festivais permitiu asseverar a importância das relações sociais no ato de os visitar (ver gráfico 18). Uma parte muito significativa dos elementos dos públicos de ambos os certames fez-se acompanhar por *amigos e/ou colegas*, circunstância que é mais expressiva no Curtas do que no Indie. A ida *em casal, com o/a cônjuge, companheiro(a) ou namorado(a)*, embora ligeiramente menos importante do que a situação anterior, é mencionada em segundo lugar e tem um peso aproximado nos dois casos. Já o peso relativo da companhia de *outros familiares* é superior no Curtas, e a ida *solitária* ao festival, importa realçá-lo, é *duas vezes mais importante* no Indie: 20,3% dos públicos do festival lisboeta vão sozinhos ao evento, o que revela um tipo de consumo, de relação com o festival e com a sua oferta, muito peculiar.

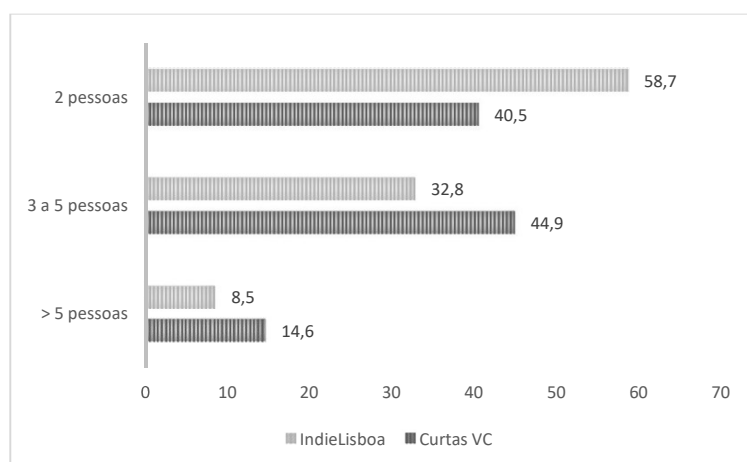
Gráfico 18. Modalidades de acompanhamento aos festivais (em %).



A expressão social e convivial desta prática cultural é, sem dúvida, muito forte, com particular incidência para o festival nortenho (ver gráfico 19). Aí, não só os públicos vão preferencialmente *acompanhados* como se fazem acompanhar por grupos de dimensões mais alargadas: a maioria desses grupos são compostos por 3 a 5 pessoas, havendo, igualmente, no Curtas, uma percentagem superior ao Indie de pessoas integradas em grupos com *mais de 5 pessoas*.

No Indie, o intervalo mais representado é o dos espectadores que vão na companhia de uma outra pessoa (em grupos de dois), tendência que é acompanhada de perto pelo Curtas.

Gráfico 19. Dimensão dos grupos onde se inserem os públicos (em %).



E foi no Curtas Vila do Conde que se observou a existência de um contexto interacional mais efervescente. Neste festival, o *ambiente* proporcionado pela concentração num único equipamento cultural — característica que promove os encontros e reencontros, os diálogos e as trocas de experiências, a criação de novos laços (de amizade, profissionais ou ambos) — foi mais referido. Como é evidente, essa dimensão também se observou no Indie, embora em moldes menos acentuados. De resto, verificou-se que a componente convival não tem a mesma relevância para todos os elementos dos públicos dos festivais.

Nas entrevistas efetuadas aos públicos do Curtas, a ida ao festival foi muitas vezes descrita como um ato com uma dimensão social importante. *Ter companhia* durante a visita ao festival é um requisito indispensável para vários participantes, mas os motivos apontados pelos públicos para se quererem fazer acompanhar são diversos. O desejo de partilhar impressões sobre as obras, de conversar sobre o que acabou de se ver, é referido com frequência. Nestes casos, parte do prazer em ir ao festival consistiria na possibilidade de assistir ao filme (ou filmes) em conjunto, de partilhar emoções em sala, de debater os filmes após as sessões. Desse modo, é a própria receção da obra que, ao ser objeto de diálogo e de discussão, é transformada (e transformadora).

Para os públicos não residentes nas imediações, a companhia seria determinante por razões de natureza prática e económica, como, por exemplo, a possibilidade de partilhar uma boleia e de poder dividir a despesa da viagem. Houve os que referiram investir, de forma planeada, num programa alargado que aliasse o desígnio cultural ao convívio social como estratégia para tornar mais gratificante o investimento. Outro aspeto a reter foi o facto de o retorno ritual ao festival ser um hábito presente em determinados círculos de amigos, o que origina uma espécie de “efeito de arrastamento” em que uns incentivam a participação de outros¹²⁶.

Aliás, para alguns dos participantes, a companhia é importante ao ponto de determinar a própria ida ao festival: na ausência da mesma, a participação no certame pode mesmo ser descartada. Já a visita *solitária* às sessões do Curtas é mais frequente entre os públicos profissionais: porque estão a trabalhar, estes participantes estão acostumados a frequentar as sessões sem companhia. O que não é equivalente a estarem

¹²⁶ Ver grupo de fotografias 24-31, Anexo 5.

sós no festival, já que se trata do *seu* meio e, à partida, conhecem vários outros participantes. Além do mais, foi comum observar-se que os profissionais optam por não se barricar nos espaços que lhes estão destinados, procurando, pelo contrário, mesclar-se com os restantes participantes.

Curtas, 4 de julho de 2010.

Registo factual. Informações prestadas por outras pessoas¹²⁷.

Neste dia, o segundo do festival, o *lounge* começou a funcionar. Aqui vai ser disponibilizada, para os frequentadores com creditações, cerveja gratuita — cerveja trapista de origem belga, da patrocinadora Chimay — no horário da tarde.

Curtas, 7 de julho de 2010.

Registo de observação etnográfica.

O *Lounge*, espaço de acesso restrito pensado para o convívio de convidados e visitantes acreditados, não tem sido eficaz em reter os participantes: estes acedem ao espaço, servem-se das bebidas, gratuitas, mas, quase sempre, voltam a sair e vão para o seu espaço de eleição — a esplanada. Em contrapartida, a tranquilidade deste espaço convida alguns dos participantes ou membros da equipa a descansar e recarregar baterias.

Entre os que vão sós às sessões, contabilizaram-se, ainda, vários espectadores que residem nas proximidades, fidelizados e muito familiarizados com o certame, e que se deslocam até ao recinto sem a preocupação da companhia, uma vez que estão certos de se virem a cruzar com pessoas conhecidas. Ou seja, um dos fatores que, no caso do Curtas, favorece a ida *solitária* às sessões entre o público não profissional é, paradoxalmente, a convicção de que o encontro com pessoas conhecidas fará parte da experiência.

Neste ponto, o Indie é manifestamente contrastante. No festival lisboeta, os espectadores que afirmaram valorizar o *acompanhamento* na ida ao festival apresentaram características distintas das dos públicos do Curtas.

Existiu uma semelhança — o facto de se tratar, sobretudo, de público não profissional. Entre estes destacaram-se os espectadores muito jovens e estudantes (principalmente da área das artes e do audiovisual), com o hábito de ali se deslocarem massivamente, na companhia de amigos e de forma organizada. Os restantes espectadores, geralmente mais velhos, tendem a preferir a companhia dos/as cônjuges, companheiros/as ou namorados/as. Todavia — e é aqui que reside a primordial diferença entre os eventos —, a maioria dos participantes assegurou que a companhia, sendo apreciada, *não determinava a frequência, ou não, do festival*. Mesmo entre os

¹²⁷ Ver fotografia 32, Anexo 5.

espectadores que manifestaram preferência por se fazerem acompanhar, os discursos revelaram estratégias indicativas de uma assinalável autonomia. E até, em alguns casos, uma tendência para assumirem o papel de prescritores culturais: uma prática comum seria a de selecionarem, individualmente, os filmes a que gostariam de assistir, procurando, numa fase *posterior*, companhia para as sessões pretendidas. Ou seja, no Indie, o encontro social é, acima de tudo, uma *consequência* do consumo cultural, ao passo que, no Curtas, é mais frequente o desejo de lazer e de socialização *precederem* o ato de consumo cultural.

Já a visita *solitária* a sessões do IndieLisboa é uma prática usual entre os diferentes tipos de públicos, profissionais ou não profissionais. No caso do público generalista, os testemunhos reiteram a ideia de que não fazem depender dos outros os seus roteiros culturais. A disponibilidade seria a condicionante principal: os públicos frequentam as sessões acomodando interesses e tempo disponível, evitando compromissos e negociações que possam fazer perigar a sua planificação. É comum que estes espectadores se autointitulem cinéfilos, veiculando essa representação de si. A seu ver, a fruição estética – e, em particular, o cinema – exigem, por inerência, solidão. Alguns acrescentam que, por se tratar de uma oferta peculiar, distinta da que é proposta pelo circuito comercial, preferem ir a sós – a liberdade do consumo individualizado aparece ligada à vontade de não serem responsáveis pelo desapontamento de terceiros.

Marie-Helène Poggi, a propósito de Cannes, chegara a conclusões semelhantes sobre os públicos cinéfilos: estes participantes, centrados na sua paixão pelo cinema, parecem ser pouco sensíveis à representação do festival como um território de interações e de cumplicidades. Pelo contrário, movem-se segundo uma “geografia centrípeta”, que tem, no coração das suas rotinas, a sala de cinema (2001: 124).

O facto de os espaços de realização do festival lisboeta serem centrais para a generalidade dos seus públicos (que, como se viu, residem maioritariamente em Lisboa e na AML), contribui para que o modo como estes se relacionam com os restantes participantes e com a atmosfera do festival apresente diferenças, se comparado com o caso anterior. No Indie, a ida ao festival aparece inserida nas rotinas diárias dos públicos, não tendo um efeito, de facto, disruptivo nos seus quotidianos. Ou seja, o investimento exigido não diverge muito daquele que se faz em consumos culturais e de lazer de outro tipo.

Por outro lado, a referida centralidade afeta também o modo como o público *profissional* se relaciona com o festival. É na capital que a maioria destes participantes reside, logo, é habitual optarem por modalidades de acompanhamento variadas numa mesma edição: pode acontecer irem com amigos, membros da família ou a sós, consoante as sessões. Por não implicar uma deslocação, as visitas dos profissionais podem ser feitas de acordo com várias combinatórias. E o encontro com pessoas conhecidas é comum (e esperado), já que o certame reúne vários representantes do setor.

A forma como os públicos discorreram sobre os *encontros sociais e as redes de sociabilidade* que acionam nos festivais, veio revalidar as tendências sugeridas a propósito das modalidades de acompanhamento em cada um dos certames.

Confirmou-se, por um lado, que o festival vila-condense prima pela exaltação das sociabilidades que ocorrem no espaço-tempo de cada edição, algo que é válido para todos os tipos de públicos, dos generalistas aos profissionais. Logo, a cisão que mais se destacou, foi a que separa os participantes que residem no concelho do Porto e noutros concelhos da AMP, dos públicos que residem no concelho de Vila do Conde e em concelhos adjacentes, como a Póvoa de varzim.

No caso dos *públicos residentes no Porto e noutros concelhos da AMP*, os testemunhos sobre as relações de sociabilidade ocorridas no Curtas permitem destacar os seguintes aspetos:

- (i) Alguns participantes revelaram ser “fatal” cruzarem-se, em Vila do Conde, com outras pessoas que também residem na região do Porto. Indivíduos que reconhecem como consumidores culturais assíduos — pessoas que, no que toca a consumos culturais, “estão em todo o lado” — ou como protagonistas da cena cultural portuense (que pertencem ao “meio artístico da cidade” ou a uma dada “tribo artística”, ligada, em particular, ao cinema e à música);
- (ii) Os reencontros ocorrem com pessoas com as quais geralmente se vão cruzando durante o ano, o que permite que, com o passar do tempo e com a cumplicidade proporcionada pela partilha de gostos comuns (onde se inclui o ritual de ida ao festival), ocorra algum estreitamento das relações interpessoais.

Já no que diz respeito aos *públicos locais*, a realidade social possibilitada pelo advento do festival aparece como que suspensa e desligada dos respetivos quotidianos anuais.

Embora vários destes participantes tenham, também eles, ligações ao universo artístico, o facto é que a zona de residência determina uma relação, física, mais distante face ao circuito cultural. Por isso mesmo, foram sublinhados aspetos como:

- (i) A oportunidade de travarem conhecimento com pessoas que não teriam a oportunidade de conhecer de outro modo (participantes comuns, mas também artistas e cineastas cujo percurso profissional têm vindo a acompanhar no âmbito do festival);

Curtas, 9 de julho de 2011.

Registo de observação etnográfica¹²⁸.

Há um trabalho de continuidade entre o projeto do festival e alguns criadores portugueses. Essa estratégia, de acompanhar o percurso de autores nacionais e internacionais, foi assumida desde cedo. Na prática, resulta em colaborações artísticas profícuas assentes no apoio mútuo e resultando, ainda, na consolidação da relação dos públicos mais fiéis com o *corpus* artístico de determinados autores. Existe, além do mais, a própria relação — real, afetiva — com esses autores, que não só fazem questão de marcar presença na pequena cidade como chegam a ali permanecer por vários dias, gozando da companhia uns dos outros. Entre convidados e elementos do júri, isso sucede, nesta edição, com Paulo Furtado, Rita Redshoes, Arto Lindsay, Manuel João Vieira, Rui Pedro Tendinha, Adolfo Luxúria Canibal, entre muitos outros. O festival acarinha os seus convidados e desafia-os também a, numa lógica de gestão e de economia de recursos, encabeçar *workshops* e *masterclasses*, programarem “Cartas Brancas”, exibirem na Galeria Solar, serem DJ’s nas suas festas, entre outras coisas.

- (ii) O facto de o festival ter contribuído para a constituição de relações de interconhecimento, de amizade e de cumplicidade com outros participantes. Com a particularidade de muitas dessas relações se reafirmarem anualmente, de forma ritual, ou seja, sendo comum não reencontrarem muitas dessas pessoas durante o ano.

No que diz respeito à criação de novos laços de amizade ou redes de relacionamento *com origem no festival*, o que se verificou foi que tal é mais frequente entre os voluntários (normalmente, jovens estudantes na área do cinema e do audiovisual, que residem em Vila do Conde ou na AMP), entre os artistas que se deslocam para Vila do Conde e ali permanecem durante uns dias, e entre a população local e elementos do público profissional e não profissional. Contudo, com a exceção dos públicos profissionais, o facto dos encontros tenderem a não se repetir até à edição seguinte serve para reforçar o sentimento ritual. Na realidade, as relações que nascem com aquele contexto, e que nele são vividas *intensamente*, são lassas, isto é, são enformadas pelo festival e adquirem sentido no festival.

¹²⁸ Ver grupo de fotografias 34-35, Anexo 5.

Curtas, 5 de julho de 2010.

Registo de observação etnográfica.

18h15, Sala 2, Competição Internacional 4.

Os espectadores, que não são muito numerosos, chegaram quase todos ao mesmo tempo e em cima do horário do início da sessão. Por se tratar de uma sessão da Competição Internacional, estão presentes vários participantes estrangeiros, entre convidados e elementos do júri. As pessoas ficam muito tempo e calmamente, no exterior da sala e antes da sessão, a conversar, pelo que, muitas vezes, têm de ser convidados a entrar pelos assistentes de sala.

21h30, Sala 1, Competição Internacional 1.

Repete-se a situação observada durante a tarde. Os espectadores chegam muito perto do horário da sessão e, por vezes, depois da hora. O que não significa que, em alguns casos, não se encontrem nas imediações. Simplesmente ficam enleados em conversas, cumprimentos e apresentações. Logo, as entradas tardias, juntamente com a habitual apresentação que antecede cada sessão, leva a que os atrasos sejam inevitáveis. Nas sessões da noite, os participantes são muito superiores em número. Ainda assim, a concentração de pessoas com ligações às artes mantém-se significativa. Não é visualmente destrinchável se existe, ou não, uma presença numerosa do chamado público generalista, que se vê, habitualmente, numa sessão de cinema do circuito comercial. Nem há como detetar, para já e numa visão de conjunto, os elementos do público provenientes da região. Mas existe uma ligação evidente entre o festival e o universo da música, expressa nos seus frequentadores. É interessante a encenação nos momentos de contacto e de reconhecimento entre pares. O desejo de “ver e ser visto” é muito evidente, mas também o de se dar a ver e de ser reconhecido.

Já no caso do Indie, a distinção assente na área de residência não tem significado, uma vez que o público deste festival é, maioritariamente, lisboeta. A cisão óbvia, aqui, é a que separa o público generalista do público profissional, além de ser interessante analisar as discrepâncias entre os espaços de exibição.

No seio do *público generalista*, destacaram-se, por um lado, os *estudantes*, pelos contornos específicos que assumem as suas visitas: porque têm disponibilidade (tempo, horários aproximados) e interesse por áreas similares, é frequente organizarem-se e conciliarem vontades, rumando ao festival em grupos muito numerosos. Entre os restantes elementos do público generalista, o que mais sobressaiu foram as referências aos encontros *episódicos* e *não planeados* com pessoas conhecidas, colegas de trabalho e “amigos de amigos” (mais ainda do que aos encontros planeados). Os interlocutores desses encontros acidentais foram descritos como pessoas que, à sua imagem, consumiriam determinados tipos de manifestações culturais *urbanas*, frequentando o mesmo circuito cultural e de lazer. Todavia, e contrariamente ao que se verificou no Curtas, os (re)encontros relatados pelo público generalista do Indie não são inevitáveis, isto é, *podem, ou não, acontecer*.

Logo, não foi surpreendente constatar a inexistência de referências, entre estes espectadores, ao nascimento de novas relações de amizade com o festival lisboeta. Foi, aliás, interessante verificar que alguns desses espectadores mencionaram evitar,

deliberadamente, os aglomerados de pessoas e os contactos sociais — refugiando-se em livros ou mergulhando na cidade e afastando-se, temporariamente, dos recintos dos festivais —, totalmente focados que estariam no consumo de cinema. Para estes espectadores, solitários, o convívio, ao invés de constituir uma mais-valia, imiscuir-se-ia negativamente no desejo de fruição pura das sessões de cinema.

No que toca aos *públicos profissionais* do Indie, observou-se que estes mantêm, primordialmente, contactos sociais com as pessoas ligadas à organização do festival e com outros profissionais. A própria segmentação espacial (propícia à dispersão e à manutenção de grupúsculos), aliada ao facto de os profissionais, na maior parte dos casos, estarem na sua zona de conforto e não necessitarem de acionar as estratégias de adaptação ao ambiente circundante que são exigidas em caso de desenraizamento (como sucederá nos festivais que frequentam fora da capital ou no estrangeiro), promove a continuidade das barreiras entre o público profissional e o público generalista. Assim, entre estes participantes, as relações sociais acabam por ser uma mera extensão das relações profissionais, embora possam assumir contornos um pouco mais informais. Mesmo quando os encontros se prolongam para fora do espaço físico das salas de cinema do festival, não é comum estes participantes abandonarem o registo profissional. Por isso mesmo, também os profissionais se referem mais ao reencontro de amigas antigas, que preexistiam ao festival, do que ao nascimento de novas relações de amizade no contexto do Indie.

Indie, 6 de maio de 2011.

Registo Factual. Impressões/estados de espírito.

O tipo de convívio observado na Culturgest é muito diferente daquele que se verifica no cinema São Jorge. Na Culturgest, o mais comum é ver participantes a lanchar, a jantar e, sobretudo, a beber um café no bar situado no interior do edifício. Na maior parte dos casos, esta é uma utilização mais instrumental do que propriamente social do espaço. Os momentos de convívio propriamente dito — quando acontecem — parecem suceder antes ou após a passagem pelas instalações da Culturgest. Por exemplo, é no café/restaurante situado do outro lado da rua, ou noutros locais situados nas imediações, que podemos encontrar vários participantes, muitos deles profissionais. Se a Culturgest é apelidada de “quartel-general” do festival, por acolher a estrutura organizadora, então, o cinema São Jorge parece ser o “salão de festas”, onde o “ambiente” ou “espírito” do festival estão mais presentes. Aqui, há algumas pessoas que chegam para as primeiras sessões da tarde e permanecem para anoite. Muitas intercalam as idas às sessões com longos períodos nas mesas situadas em frente ao bar, no primeiro piso, ou na varanda exterior. Bebem-se copos entre amigos e fazem-se novos conhecimentos (na Culturgest, por exemplo, não se veem circular pessoas com copos de cerveja ou de vinho na mão, como aqui acontece). A possibilidade de permanecer neste espaço, com melhores condições de conforto e de informalidade, faz com que este seja, igualmente, o espaço privilegiado pelas pessoas do meio, que aproveitam para estabelecer contactos e alinhar colaborações (cruzei-me, por exemplo, com o diretor de um festival de cinema, meu conhecido, que tinha marcado um encontro com um

realizador português, para conversarem sobre a possibilidade de uma “produção conjunta”). O São Jorge acaba por ser o ponto de encontro, a partir do qual se sai para jantar nos restaurantes próximos da Avenida da Liberdade ou, findas as sessões, para uma saída noturna no Bairro Alto.

Indie, 1 de maio de 2012.

Registo Factual. Observações realizadas pessoalmente.

19h00, Culturgest¹²⁹.

O pequeno café/snack-bar situado em frente à Culturgest é — na falta de alternativas — frequentado por vários convidados e outros participantes do festival. Consegue, na verdade, reunir um microcosmos razoável de representantes do cinema nacional — vejo os realizadores Miguel Gomes e Manuel Mozos, por exemplo, além de vários atores e críticos de cinema. Existe uma esplanada disponível, o que torna o convívio mais descontraído. Fuma-se e bebem-se bebidas alcoólicas. É fácil identificar, neste espaço, diversos participantes acreditados do festival, com os seus sacos do Indie a tiracolo e os programas que são estudados e assinalados, enquanto se trocam impressões e toma uma bebida.

Indie, 7 de maio de 2011.

Registo Factual. Observações realizadas pessoalmente.

16h00, Cinema São Jorge¹³⁰.

A primeira sessão de hoje no cinema São Jorge teve início na sala 3, às 14h45, com o documentário “*Finisterrae*”, realizado pelo espanhol Sergio Cabellero. Pouco depois, na sala 1, começou uma sessão do IndieJúnior. A esta hora, no primeiro piso do São Jorge, estão ocupadas todas as mesas da varanda e duas no interior, em frente ao bar. Veem-se desde um grupo de amigos que conversam a pessoas sozinhas, a ler livros, jornais, o programa do festival, etc. Mas uma diferença fundamental em relação à Culturgest, por exemplo, é que todos os que estão aqui presentes, estão-no a pretexto do festival. No entanto, as tardes são definitivamente mais tranquilas. (...) O cinema São Jorge é um espaço frequentado por participantes muito diversificados, em particular consoante as secções em que se integram as sessões. É visivelmente frequentado por vários participantes detentores de creditações, mas fica-se com a sensação de que, em especial para esses, o festival começa tarde. As próprias sessões (à exceção do IndieJúnior) não se iniciam antes das 14h30, e a maioria só acontece depois das 16h00. Como referia, no outro dia, uma convidada do festival durante a apresentação de uma sessão na Culturgest (uma das programadoras do Festival de Cork, na Irlanda), o Indie “*prima por apostar numa programação original, arriscada, e é um festival que vive à noite.*” E, de facto, parece que assim é.

No Indie, o corpo de *voluntários* voltou a surgir como uma espécie de nota dissonante. Apesar de serem peças fundamentais para a estrutura do festival e de estarem integrados na equipa, os seus traços característicos — o facto de serem quase sempre estudantes, muito jovens e de áreas artísticas — criam uma dinâmica interna muito singular, que, tudo o leva a crer, permite o despontar de novas relações de amizade. Embora seja sempre difícil afiançar a estreiteza dessas relações além daquele espaço-tempo.

Identificaram-se espaços semi-públicos, num e noutro festival, que funcionam como retiros ou “bolhas” para os participantes dos certames, como cafés, bares e restaurantes situados nas proximidades (Poggi, 2001: 122). Foi possível atestar a importância dos mesmos nas rotinas dos públicos, funcionando como pontos de encontro, locais de reagrupamento após as sessões, espaços de descanso, de estudo dos

¹²⁹ Ver grupo de fotografias 36-45, Anexo 5.

programas, de tomadas de decisão sobre o que se irá ver/fazer, de discussão dos filmes vistos ou a ver, de entregas de convites e trocas de bilhetes, de interação entre grupos de conhecidos e, por vezes, entre desconhecidos (Ibid.). Esta dinâmica, observada em ambos os festivais, é mais democrática e comunitária no Curtas de Vila do conde do que no IndieLisboa. No Indie, as interações são mais frequentes entre grupos de participantes que se conhecem de antemão, sendo menor a inclinação para a cumplicidade generalizada.

7.1.2. Familiaridade dos públicos com os festivais: relações de interconhecimento

Uma consequência expectável das diversas modalidades de relação dos públicos com os certames seria a eventualidade da existência de uma multiplicidade de laços de interconhecimento no seio de cada projeto.

Com o objetivo de estimar a familiaridade dos públicos com os festivais, perguntou-se, por exemplo, *se conheceriam pessoas envolvidas na sua organização*. E verificou-se que cerca de 36,6% dos inquiridos no Curtas afirmaram conhecer pessoas ligadas à organização do festival: *mais do dobro* da percentagem de inquiridos a declarar o mesmo em relação ao Indie (apenas 13,7%).

Não só os vínculos de familiaridade com a estrutura organizativa do Curtas se revelaram mais estreitos como a origem dos contactos seria mais diversificada (ver tabela 5).

Tabela 5. Contexto de onde conhece pessoas ligadas à organização dos festivais (em % de casos).

Contexto — organização	Curtas Vila do Conde	IndieLisboa
Profissional (do festival, de atividades ligadas ao meio)	33,3	71,2
Profissional (contexto académico)	21,9	5,1
Amizade	21,1	13,6
Profissional e Amizade	8,8	6,8
Familiar	4,4	3,4
"De vista"/São conterrâneos	10,5	---
Total (N)	114	59

*Questão aberta.

A maioria dos públicos (33,3%) declarou conhecer os elementos da organização do contexto profissional/cinema (i.e., do próprio festival e de outras atividades ligadas ao

meio), 21,9% do contexto profissional/académico (ao que não será alheio o facto de os diretores-programadores do festival serem professores há vários anos) e 21,1% atribuiu esse conhecimento a relações de amizade. Sublinhe-se, ainda, os mais de 10% que mencionaram conhecer os elementos da equipa “de vista” e/ou pelo facto de se tratarem de conterrâneos — o que demonstra, por um lado, a acessibilidade/visibilidade dos colaboradores do Curtas durante o festival, e, por outro, o modo como os públicos locais os (re)conhecem (fatores indissociáveis da *menor dimensão* do certame e do facto deste se encontrar localizado numa pequena cidade).

Curtas, 6 de julho de 2010.

Registo de observação etnográfica.

18h00, Teatro Municipal.

Tal como se verificou ontem, das dez mesas do café no interior do Teatro Municipal, apenas três estão ocupadas. E todas por grupos de senhoras com alguma idade, que lancham calmamente, alheadas do festival. O espaço privilegiado pelos frequentadores do festival é a esplanada situada no exterior, servida pelo mesmo café. É ali que as pessoas se concentram. Como habitualmente, os quatro elementos da direção estão visíveis — juntamente com outros elementos da equipa — e circulam por entre os convidados e participantes que conhecem, entretendo-os, fazendo apresentações e aproveitando para destacar algumas sessões ou acontecimentos “imperdíveis”. Embora, em alguns, o papel de anfitrião seja mais natural e espontâneo do que noutros, a atenção profissional que é dedicada ao público presente é indiscutível¹³¹.

Registo factual. Informações prestadas por terceiros.

Um dos diretores esclareceu-me que a presença constante da direção do festival no recinto do certame (o facto de, como referi, estarem sempre visíveis), além de haver sempre um elemento da direção — ou, no limite, um elemento da equipa com papel de relevo na produção — a apresentar todas as sessões, resultou de algo que viram acontecer em festivais internacionais e que importaram, por considerarem que esse tipo de interação configura uma boa prática. Durante muito tempo, não foi uma prática usual nos festivais de cinema nacionais, onde a figura do diretor estava, geralmente, invisível, dando-se a ver, apenas, em momentos mais formais/institucionais ou na presença dos convidados de maior estatuto. Essa espécie de “desumanização” da estrutura e de distanciamento face aos públicos é algo que pretendem combater, apostando, ao invés, numa aproximação às pessoas e insistindo no papel pedagógico dos festivais de cinema: “Entre outras coisas, é importante as pessoas serem contextualizadas e ouvirem algo sobre a sessão, para não chegarem e serem confrontadas logo com o início do filme.”

A fatia, bastante menos significativa, de públicos do Indie que declarou conhecer elementos da organização, mencionam, sobretudo, o contexto profissional, ligado ao festival e ao meio do cinema: 71,2% dos inquiridos. Apenas 13,6% referiu manter uma relação de amizade com elementos da organização, e as restantes opções — “profissional e amizade” e “familiar” — foram ainda menos expressivas. A realidade do Indie é muito

diferente, e isso reflete-se na disponibilidade e no acesso aos seus colaboradores, e, naturalmente, na familiaridade que se gera.

Indie, 10 de maio de 2011.

Registo de observação etnográfica.

14h30, Culturgest.

É na Culturgest que é mais comum ver circular elementos da equipa do Indie, o que é natural, visto ser aqui que se situa a sede do festival. Os três diretores atravessam muitas vezes o *foyer* principal, embora raramente se demorem. É frequente interpelarem-me, cordiais, para se inteirarem sobre como está a correr o trabalho. No entanto, é raro vê-los passar muito tempo entre os públicos ou com convidados, na medida em que estão sempre a ser solicitados para algo (desde responder a dúvidas e pedidos de elementos da equipa, a serem chamados a estar presentes em locais específicos, para apresentarem filmes, supervisionarem debates, etc., etc.). Este festival, sendo consideravelmente maior do que o de Vila do Conde, tem também uma logística mais exigente, o que tem repercussões na disponibilidade e na visibilidade dos elementos da direção e de outros elementos da organização, que estão — como acontece com parte do público — em trânsito permanente, de espaço em espaço.

Indie, 26 de abril de 2012.

Registo de observação etnográfica.

15h30, Culturgest.

Ao início da tarde, depois de ter passado pela área do “Acolhimento” para cumprir o ritual de acreditação, fui à zona da Produção do festival. Ali reencontro os três diretores, rodeados de uma vasta equipa, todos eles visivelmente atarefados com os últimos preparativos. Tal como na edição anterior, volto a perceber a diferença na atuação desta tríade de diretores comparativamente aos diretores do Curtas. Os primeiros estão muito mais presentes no apoio aos bastidores, munidos de calendários e organizadores, em constante circulação, mas menos disponíveis para conviver com os convidados. Convém, porém, não esquecer que, em Vila do Conde, se instituiu uma rotatividade na direção, o que faz com que, todos os anos, dos quatro, exista um diretor em funções efetivas. Aqui, não. Os diretores fazem também produção ativa; parecem, aliás fazer de tudo um pouco, apesar de estarem mais centrados nas áreas em que se especializaram. Um deles, em particular, é o que assume, um pouco mais, o papel de relações públicas.

Fatores como as diferenças na antiguidade dos projetos, nas dimensões dos festivais ou, ainda, na sua inserção territorial, terão jogado um importante papel nas disparidades encontradas.

Uma outra forma encontrada para aferir essa familiaridade foi avaliar se os *públicos conheceriam pessoas com participação nos filmes exibidos ou noutras atividades realizadas no âmbito do festival*, já que os laços de conhecimento mútuo funcionam, muitas vezes, como favorecedores da participação.

Também aqui se encontrou um conjunto superior de respostas positivas entre os públicos do Curtas comparativamente aos do Indie, embora a diferença entre os festivais fosse menos importante do que na questão anterior (27,3% em Vila do Conde e 21,3% em Lisboa).

Mas foi a *natureza das relações* e o *contexto* de onde se conhecem as pessoas que introduziram as principais diferenças entre os festivais (ver tabela 6). No Curtas, as

relações estabelecidas seriam primordialmente *de amizade* (40,8%) e, em seguida, as profissionais (22,5%). No Indie verificou-se o exato oposto: as relações mais comuns foram, sobretudo, *as profissionais* (47,1%), e, em seguida, as de amizade (23,5%). Outro fator a evidenciar é o da maior importância, no Curtas, das pessoas que declararam ter travado conhecimento no contexto académico, na cena musical (DJ's, músicos, etc.) e no âmbito do próprio festival. E, no caso do Indie, a maior menção às relações familiares (7,4%).

Tabela 6. Contexto de onde conhece pessoas com participação nos filmes exibidos ou outras atividades integradas no festival (em %).

Contexto — filmes e atividades	Curtas Vila do Conde	IndieLisboa
Profissional	22,5	47,1
Académico	9,9	5,9
Amizade	40,8	23,5
Profissional e amizade	9,9	10,3
Do próprio festival	4,2	1,5
Da cena musical (DJ, músicos, etc.)	9,9	4,4
Familiar	---	7,4
Outros	1,4	---
Total (N)	71	68

*Questão aberta.

No IndieLisboa, a criação e manutenção de barreiras físicas e simbólicas parece ser mais eficaz e definitiva, com efeitos nas interações que se estabelecem entre os públicos. As credenciações que são entregues aos convidados — insígnias que, muitos, envergam com vaidade e ostentação — criam balizas no território partilhado do festival.

7.2. Discursos e representações dos públicos dos festivais

7.2.1. Auto e heterorrepresentações dos públicos

Os termos em que os espectadores dos festivais descrevem os públicos que, tal como eles, frequentam os certames, são elucidativos das representações que os mesmos constroem da alteridade. Ao serem convidados a caracterizar os públicos dos festivais, apoiando-se, para tal, em impressões e representações subjetivas, é quase inevitável que se posicionem, por aproximação ou distanciamento, em relação ao retrato que apresentam. Os testemunhos recolhidos espelham bem a complexidade do mosaico

composto pelos públicos dos casos estudados, além de esclarecerem a percepção que estes têm de si mesmos enquanto frequentadores dos festivais.

A maior longevidade do Curtas propiciou que os participantes mais antigos, fiéis e muito familiarizados com o festival, discorressem com mais detalhe sobre os públicos, procurando, inclusivamente, reconstituir a forma como estes foram evoluindo ao longo do tempo.

A maioria foi unânime em considerar que o festival teve a capacidade de preservar público antigo e fiel, ao mesmo tempo que renovou e alargou os contingentes de participantes. Além deste aspeto, a heterogeneidade dos públicos é outra percepção partilhada por muitos dos entrevistados do festival nortenho, que descreveram a existência de diversas frações dos públicos com gostos e consumos díspares e segmentados.

No que respeita às reflexões sobre os públicos, a distinção que mais importa fazer, no Curtas, é a que incide nas considerações avançadas pelo *público local* (residente em Vila do Conde e arredores) por contraposição às tecidas pelo *público não local*. Já o facto de os públicos serem, ou não, profissionais do setor do cinema, não teve um efeito tão marcadamente discriminatório nos retratos apresentados.

Assim, dos testemunhos do *público local*, destacam-se os seguintes elementos:

- (i) O público do Curtas é diverso e compósito, e é comum os espectadores interessarem-se, apenas, por obras exibidas em determinadas secções do programa (por exemplo, a Competição de Cinema Experimental, programada para um público mais especializado, seria frequentada por participantes estrangeiros e por aqueles que “gostam mesmo de cinema” – ao passo que aos filmes-concerto iriam, sobretudo, públicos jovens que não consomem quaisquer outras secções do festival);
- (ii) Há muito público a vir “de fora”, em particular da AMP e de Lisboa. Este público seria maioritariamente composto por profissionais da sétima arte, críticos, artistas e por (alguns) apreciadores de cinema;
- (iii) Os sócios do Cineclube de Vila do Conde, representados por um contingente importante de públicos mais velhos ligados ao ensino, frequentam “em peso” o festival. Este grupo teria como principal foco de interesse os filmes da Competição

Internacional. Nas várias edições é possível, ainda, deparar com dirigentes e sócios de outros cineclubes nortenhos — caso do Cineclube do Porto, do Cineclube de Amarante, do Cineclube de Joane, entre outros — a “marcar presença” em algumas sessões;

(iv) No seu início, o festival dependia bastante de públicos de outras zonas do país, como Porto, Braga ou Lisboa. Nessa altura, o público local que beneficiava do festival era essencialmente constituído por estudantes muito jovens, em idade de escolherem as suas áreas de estudo — e muitos vieram a ser os primeiros voluntários do certame. Os diretores-programadores do festival, que sempre foram, em simultâneo, docentes do ensino secundário, começaram por tentar integrar a cidade dessa forma. Mais tarde, quando se multiplicaram os festivais de cinema na capital, o Curtas perdeu público lisboeta e procurou compensá-lo com um maior investimento na população autóctone (através de iniciativas como as Curtinhas ou o projeto ANIMAR), algo que viria a revelar-se uma decisão certa;

(v) Existiram participantes locais que, com a transição do certame para espaço do Teatro Municipal, passaram a frequentá-lo. Em contrapartida, como consequência da maior democratização do programa e da sua abertura a novos públicos, alguns elementos da elite intelectual local terão deixado de comparecer;

(vi) Vila do Conde tem um contingente artístico assinalável a participar no festival, ao contrário da comunidade docente, que é, ainda, “muito conservadora” e resistente a consumos culturais menos convencionais. Nos seus primórdios, o festival era frequentado por “tribos” ligadas ao cinema e às artes em geral. Mais recentemente, e embora tenha conseguido manter a ligação ao meio artístico, alargou-se a outros públicos, “menos intelectuais”. Há, hoje em dia, mais participantes locais, que se deixaram seduzir pelo novo espaço e pelo lado mais espetacular do festival (a dimensão mediática, as cerimónias) e cuja presença é, em certa medida, menosprezada por alguns dos participantes locais mais fiéis;

(vii) Atualmente, o festival tanto é visitado por públicos profissionais (ligados ao cinema, à comunicação social, etc.) como por uma multidão de “jovens”, “curiosos” e “semi-cinéfilos”, que o frequentam à semelhança do que fazem com outras propostas culturais, sobretudo desde que aumentou a oferta de iniciativas culturais nas regiões limítrofes;

(viii) Certos elementos dos públicos locais descreveram os participantes do Curtas como “público especializado” com uma postura de um “cool pretensioso”. Seriam, em particular, residentes em Vila do Conde e no Porto, pessoas que conhecem “bem” ou apenas “de vista”, e que “se levam demasiado a sério como artistas”. Interlocutores incapazes de “descontrair”, interagindo com base num “registo de débito de sabedoria”, algo que qualificaram como “aborrecido”, porque quebrava o “ambiente de festa”.

Curtas, 4 de julho de 2010.

Registo factual. Impressões/estados de espírito.

É curioso observar a ligação que o festival mantém com a elite artística da cidade. Além de notáveis locais (como pintores, fotógrafos, realizadores, etc.), é possível vermos algumas figuras ilustres da cidade, que já fazem parte do imaginário *pop(ular)* do país, comparecerem no festival. É o caso do escritor Valter Hugo Mãe, de vários elementos do agrupamento Clã, do radialista Álvaro Costa, entre muitos outros. Algumas destas personalidades são convidadas a comparecer e fá-lo-ão, também, com o intuito de tornar público o seu apoio. Outras, porém, são frequentadoras assíduas e usufruem do festival, sendo que já as vi assistir a sessões consecutivas.

Curtas, 7 de julho de 2010.

Registo de observação etnográfica.

Apesar da maior afluência, continua a notar-se um pendor tendencialmente endogâmico entre os participantes que confluem no espaço do festival, no sentido em que ali se reúnem várias categorias de agentes pertencentes ao meio artístico (com a região norte sobrerrepresentada). Realizadores, produtores, técnicos e estudantes de cinema, jornalistas e críticos de cinema, atores, cenógrafos, coreógrafos, bailarinos, fotógrafos, músicos (muitos músicos), representantes de outros festivais de cinema, nacionais e internacionais, diversos intermediários culturais, etc., concentram-se neste espaço e, também por isso, são mais facilmente identificáveis por parte de quem observa. Há, aliás, zonas do teatro de onde se consegue ter uma visão privilegiada da multidão e para onde algumas pessoas se dirigem, com o único intuito de a observar (e não são apenas as pessoas da organização que o fazem). Aventamos que, talvez, o desejo de participar deste “ambiente” de elite seja um dos atrativos para uma parte não negligenciável dos públicos do festival nortenho. Lembrámo-nos imediatamente de um comentário que escutámos ontem, de uma participante anónima: “O ambiente do Curtas é muito especial. Não é só um festival, é uma espécie de *casting*.”

Por seu turno, as considerações dos *públicos não locais* podem dividir-se entre as representações que têm sobre os públicos do Curtas *no seu conjunto* e aquelas a respeito dos *públicos autóctones*.

Sobre os públicos do Curtas *no seu conjunto* salientaram os seguintes aspetos:

- (i) Entre os participantes profissionais ou com ligações ao meio artístico, é frequente ouvir dizer que os públicos do Curtas são maioritariamente compostos por pessoas do seu meio (cinema e audiovisual, música, belas artes, design, mediadores culturais, comunicação social, etc.), ou seja, por participantes “hiperespecializados”. Seriam indivíduos com os quais mantêm algum contacto e que é frequente encontrarem ao longo do ano, sobretudo no Porto, em contexto de saídas noturnas

ou em ambientes propiciadores de um consumo cultural “muito específico”, marcado por uma estética alternativa. Um dos entrevistados chega a assinalar que “não vê médicos ou engenheiros no festival”, devendo ser “poucas” as pessoas “não ligadas ao mundo das artes” a ir ao certame;

(ii) Outros espectadores salientaram haver várias pessoas, com e sem ligação direta ao meio artístico, que se deslocariam propositadamente do Porto para assistir às sessões da Competição Nacional em Vila do Conde. Algumas, por terem ligação ao setor do cinema; outras, fruto das relações — familiares ou de amizade — com pessoas que trabalharam nos filmes; outras, ainda, simplesmente para comparecerem nos momentos onde estarão presentes mais convidados (mais mediáticos, mas, também, mais “trendy”, mais “cool”);

(iii) Esta é, aliás, uma afirmação persistente: serem públicos que desejam usufruir do que descrevem como um ambiente “muito cool”. Alguns espectadores mencionam ter reparado em estratégias desenvolvidas pelas Curtas para a sedução de públicos na cidade do Porto, através da associação a determinados espaços noturnos, revistas (como a *Vice*) e marcas de bebidas alcoólicas que remetem para uma vivência boémia, “trendy” e jovem. Já o público “propriamente cinéfilo”, referiram outros, não iria muito ao festival.

Sobre o *público autóctone*, as impressões que sobressaíram das declarações do público não local foram as seguintes:

(i) São muitas as pessoas de Vila do Conde — “as mais insuspeitas” — que se percebe não serem consumidoras culturais assíduas e que passaram a gostar bastante de cinema graças ao festival. Algumas ter-se-ão mesmo tornado “cinéfilas”;

(ii) Existem participantes, residentes em Vila do Conde e seus conhecidos, que também são públicos especializados. Mas creem existir outros públicos, mais “indiferenciados”, que aproveitam a oportunidade e a proximidade do festival para frequentá-lo. Esses constituiriam uma amostra mais representativa da cidade — contudo, afirmam não os conhecer;

(iii) Há uma dinâmica temporal, identificada por certos espectadores e confirmada pela pesquisa no terreno, que cria um obstáculo adicional ao conhecimento do público local: a maioria do público da AMP, de outras localidades do país e do estrangeiro (público generalista e profissionais convidados), desloca-se, em massa,

para o festival, a partir de 5.^a feira, i.e., mais próximo do fim de semana. Nessa altura, o festival transfigura-se e o público local praticamente se dilui, o que contribui para que vários destes participantes declarem não ter uma opinião formada a seu respeito;

(iv) Consequentemente, alguns espectadores não locais associam os autóctones às pessoas que lhes são imediatamente visíveis — os diretores e os seus amigos, os elementos da equipa que organiza do festival ou os voluntários. De resto, o manto invisível gerado pelo fechamento de grupos que raramente se cruzam serve apenas para perpetuar estereótipos entre os mais desinformados: a empregada de limpeza do Teatro Municipal que até leva os filhos às Curtinhas ou os pescadores e as peixeiras das Caxinas que vão às sessões na qualidade de convidados (objetos exóticos que participaram em filmes encomendados e produzidos pela estrutura do Curtas), são alguns dos exemplos mencionados;

(v) Uma palavra, ainda, para os voluntários do Curtas, descritos como jovens estudantes que oferecem a sua colaboração, mas que são igualmente espectadores interessados, com trajetórias interessantes no mundo das artes, no circuito dos festivais de cinema internacionais ou no setor do cinema (chegando, muitas vezes, a ver filmes seus serem selecionados, mais tarde, para o festival).

Os entrevistados no IndieLisboa garantiram, à semelhança do que se verificou no Curtas Vila do Conde, que os públicos do festival lisboeta seriam bastante heterogéneos. Todavia, no exercício descritivo que posteriormente efetuam, situam (e, de alguma forma, circunscrevem) “as massas” de espectadores. No caso do festival lisboeta, as elaborações sobre os públicos foram razoavelmente confluentes, pelo que a cisão explicativa que se nos afigurou mais evidente incidu na linha que divide as descrições efetuadas pelos *públicos não profissionais*, por um lado, e, por outro, pelos *públicos profissionais*.

Começando pelos testemunhos dos *públicos não profissionais* do IndieLisboa, ressaltam-se os seguintes aspetos por eles destacados:

(i) O Indie é composto por públicos diversificados, que investem em circuitos autónomos dentro do festival (por exemplo: as sessões de curtas-metragens apelam

principalmente a jovens interessados em cinema; as sessões da Competição Nacional são muito frequentadas por familiares, amigos, colegas, etc., dos autores e de outros elementos das equipas dos filmes; as obras de realizadores ou com atores próximos do cinema comercial seriam vistos, sobretudo, por públicos habituais dessas salas; e os filmes da secção IndieMusic apelariam, em especial, a pessoas com uma maior ligação ao universo musical ou com interesse em personagens, movimentos ou grupos que marcaram o seu gosto musical). Ora, não só as razões que movem os públicos podem ser muito diferentes, como podem caber diferentes “tipos” de público num mesmo visitante;

(ii) Há bastante consenso no momento de descrever os públicos do Indie como pertencendo a uma classe média com alguma capacidade financeira, “escolarizada e intelectualizada”, jovem, mas, principalmente, jovem adulta, com apetência por consumos culturais, e que encara a cultura como um investimento: “somos todos sempre os mesmos que vamos aos mesmos sítios”. Públicos urbanos, residentes na AML, mas também algum público estrangeiro;

(iii) Vários entrevistados salientaram que os frequentadores do Indie são mais velhos do que lhes é dado ver em festivais de cinema como o Queer Lisboa. Mas não tão velhos como, por exemplo, os frequentadores da Cinemateca Portuguesa, que, tipicamente, não apreciam o “efeito manada” dos festivais, com as suas multidões e sessões esgotadas;

(iv) Houve quem garantisse que os públicos do Indie não são “tão artísticos” como os de outros festivais lisboetas, que reuniam participantes com outro tipo de “sensibilidade artística” (o caso do festival de artes performativas Alcantara). Uma característica dos participantes do Indie seria serem “mais especializados” e focados no cinema;

(v) Outra ideia que se reteve foi a de que o Indie já não estaria “na moda”, isto é, que já teria passado a fase em que “os curiosos” acorriam ao festival por razões outras, que não os filmes;

(vi) Há, no festival, uma frequência importante de estudantes de cinema e das Belas Artes. Mas também de apreciadores de cinema que procuram uma oferta diferente da das salas do circuito comercial (que “fogem ao *mainstream*”). Os últimos, apesar de não estarem ligados a qualquer setor especificamente artístico, apreciavam

cinema distante dos cânones comerciais e eram assíduos dos vários festivais de cinema que, entretanto, surgiram em Lisboa. Estes eventos cinematográficos mais recentes teriam sido, desse modo, responsáveis por “formar uma nova geração de públicos na cidade” entre os consumidores de cinema mais “informados”.

Do lado dos *públicos profissionais* do IndieLisboa, os testemunhos recolhidos salientaram os seguintes aspetos:

- (i) Os participantes do festival seriam, maioritariamente, jovens e jovens adultos, urbanos e escolarizados. Os visitantes profissionais tendem a destacar a participação de um grande contingente de públicos muito jovens, um bom indicador da capacidade que tem o certame para formar novos públicos com vista a garantir a sua própria sustentabilidade;
- (ii) Além dos numerosos estudantes de cinema e audiovisual, destacam a existência de vários espectadores que são profissionais da área do cinema ou do universo cultural. Identificam, portanto, uma fação do público que é muito especializada;
- (iii) São públicos maioritariamente residentes em Lisboa e, entre os não-lisboetas, salientam os profissionais estrangeiros;
- (iv) Reconhecem estar perante praticantes culturais intensos, que frequentam com assiduidade equipamentos, manifestações e eventos culturais. Apesar de praticantes culturais regulares, não seriam, contudo, frequentadores habituais de manifestações artísticas da chamada “alta cultura”. E, enquanto apreciadores de cinema, são públicos que não se reveem na oferta das salas comerciais;
- (v) Seriam visitantes genericamente interessados e informados, compostos por um segmento importante de cinéfilos ou, pelo menos, por pessoas habituadas à rotina de ver muito cinema. Embora algumas sessões (como, por exemplo, certas antestreias) tenham uma grande afluência de públicos que são espectadores habituais das sessões de cinema do circuito comercial;
- (vi) Por fim, também aqui se fez referência à comunidade de voluntários, composta por jovens ligados ao estudo do cinema e audiovisual, cuja participação pode ser orientada por objetivos muito específicos: adquirir contactos no meio, conhecer os meandros da produção de festivais, aprofundar o conhecimento cinematográfico (ver

cinema contemporâneo, contactar com novas técnicas, etc.), entre múltiplas outras possibilidades.

7.2.2. Representações dos públicos sobre os festivais: opinião generalizada, orientação programática e tendências de evolução

No que se refere à *avaliação da oferta veiculada pelos festivais*, é interessante verificar que existem pontos em que as opiniões dos públicos de ambos os certames convergem. É o que sucede, por exemplo, ao nível das *expectativas* sobre a oferta. A confiança no trabalho dos programadores não invalida que, para alguns participantes, aprovar e apreciar o que se vai ver seja descrito como “um tiro no escuro” ou “uma questão de sorte”. A incerteza sobre a qualidade ou a pertinência da oferta em determinados momentos seria parte integrante da experiência.

O Curtas distingue-se por oferecer um tipo de programação que mitiga os aspetos menos bons da aleatoriedade: como as sessões de curtas-metragens são compostas por vários filmes, que podem ser muito díspares, é raro a experiência ser inteiramente negativa (a curta-metragem, como destacou um dos entrevistados, é “*festival friendly*”). O festival é descrito como abrangente e versátil no que respeita à oferta programática. Do lado dos participantes, foi visível a apetência para frequentarem as sessões da competição Nacional e Internacional, o que justificam com o desejo estarem atualizados relativamente às novas tendências do cinema contemporâneo. Apreciam conhecer autores emergentes e sentem curiosidade em acompanhar os respetivos percursos, que, não raro, culminam na realização de longas-metragens.

No que toca à secção de Competição Nacional, e no seio dos públicos mais antigos do festival, foram vários os que garantiram ter havido uma melhoria da qualidade da produção nacional exibida no festival. No entanto, a secção que parece merecer mais destaque neste festival é a de Cinema Experimental. Esta é bastante elogiada, considerada “vanguardista” e com um elevado “valor plástico e estético”, por vezes, “próximo da performance”.

Alguns espectadores manifestaram reservas em relação à multiplicação das secções paralelas, e, em particular, em relação aos filmes-concerto. Sobre estes, foi dito que não seriam equilibrados, na medida em que, nuns casos, privilegiavam a componente

musical e, noutros, a cinematográfica. Existiria, a seu ver, um risco de dispersão associado à diversificação da oferta, pelo que a exigência fundamental destes públicos seria a de que o festival não descurasse a dimensão mais importante: a do cinema.

Por sua vez, entre os públicos do IndieLisboa, o reconhecimento da importância do festival enquanto veículo de divulgação de cinema contemporâneo independente é unânime e o facto de este oferecer um leque variado de conteúdos é valorizado.

O que não nos impediu de discernir divisões entre os espectadores, de acordo com as preferências estéticas por si declaradas. Por um lado, constatou-se que alguns participantes enunciavam o seu distanciamento face ao cinema mais experimental e à curta-metragem – em relação ao formato curto, por exemplo, censuravam o facto de o mesmo impor restrições à liberdade de criação cinematográfica. Por outro lado, verificou-se que públicos com perfis diferentes manifestavam preferência por secções distintas: por exemplo, os profissionais da área destacam as secções competitivas e a de Cinema Emergente; os mais cinéfilos, os professores universitários ou os investigadores tendem a privilegiar as secções Observatório, Pulsar do Mundo e, igualmente, a de Cinema Emergente; a preferência pela secção IndieMusic é relativamente transversal aos diferentes tipos de espectadores, sendo de sublinhar, apenas, que os mais cinéfilos referem que os objetos fílmicos apresentados nessa secção valem mais pelo seu interesse temático do que artístico. Finalmente, existem os espectadores para os quais a “arrumação” dos filmes por secções é irrelevante, e que se apoiam noutros critérios para selecionarem os filmes a ver.

A apreciação que os públicos entrevistados fizeram dos casos em estudo foi globalmente positiva. Os festivais de cinema foram ambos considerados vitais para o contexto nacional de exibição e divulgação de cinema. E os aspetos menos positivos nas avaliações apareceram ligados à antiguidade dos certames. Assim, foi no Curtas, com um historial mais longo, que se encontraram mais vozes críticas em relação às opções resultantes do crescimento do festival.

Começando, justamente, pelo Curtas, os principais aspetos positivos ou mais-valias indicados pelos seus públicos foram os seguintes:

- (i) A imagem: o festival possui uma imagem gráfica “apetecível”, e que revela uma elevada preocupação com a comunicação, patente, por exemplo, num design coerente e cuidado;

- (ii) A informação: os conteúdos comunicados pelo festival (programas, sinopses dos filmes, informação para a comunicação social, etc.) têm uma qualidade acima a média;
- (iii) A organização: a forma como está organizado o festival revela a existência de uma equipa com um nível de profissionalismo bastante elevado;
- (iv) A programação: aos longo dos anos, o festival tem-se pautado por disponibilizar uma oferta programática coesa, exigente e de elevada qualidade;
- (v) A inovação: a própria natureza do formato curta-metragem faz com que a originalidade e a descoberta de novos talentos sejam uma constante do festival;
- (vi) A identidade forte: a coerência da identidade do festival é indissociável do próprio conceito do certame, que sempre defendeu uma “lógica autoral” que foi sendo seguida com rigor;
- (vii) Ser um veículo de descentralização: além de ser uma ferramenta importante para a divulgação da produção de cinema português, o festival divulga e incentiva a produção cinematográfica no norte do país, contribuindo para a descentralização de um setor que permanece muito dependente da capital;
- (viii) Finalmente, a boa gestão do crescimento: são mencionados aspetos como a maior maturidade dos programadores ter levado à abertura a novas temáticas, a “fórmula” do festival nunca se ter “cristalizado” e o certame ter passado a estar mais atento ao público local.

Já os aspetos negativos ou fraquezas que os públicos atribuíram ao festival nortenho podem ser sistematizados nos seguintes pontos:

- (i) A duração dos filmes: o facto de as curtas-metragens exibidas serem cada vez mais longas, o que desvirtua o conceito do festival;
- (ii) O aumento da concorrência entre festivais e os respetivos efeitos: é o caso da diminuição da atenção dos principais meios de comunicação social ou da impossibilidade de terem tantos convidados de renome como tiveram no passado;
- (iii) A imprevisibilidade da oferta: o facto de a qualidade das diferentes secções e dos filmes exibidos ser muito variável;
- (iv) Equívocos na forma como o festival se “comunica”: o recurso à “retórica do urbano e do cosmopolita”, naquele contexto específico, não faz sentido e tem um potencial de indiferenciação que pode ser contraproducente;

(v) Certas lacunas no processo de crescimento: a referência a aspetos menos conseguidos, como o esforço em manter a atratividade através da repetição de fórmulas, a diminuição da irreverência e o maior conformismo, além de uma excessiva diversificação da oferta.

No caso do IndieLisboa, é possível elencar, da seguinte forma, as principais mais-valias apontadas pelos participantes no certame:

- (i) O papel de divulgador: o facto de disseminar curtas e longas-metragens, nacionais e estrangeiras, contemporâneas e independentes, confere-lhe peso no contexto português. É particularmente importante a divulgação que faz da produção nacional, permitindo, ainda, neste âmbito, dar a conhecer trabalhos menores e esquecidos, “que ficaram guardados na gaveta”. A maioria dos entrevistados considera-o um festival “de referência” e, para alguns, este é o maior festival de cinema a decorrer em Lisboa;
- (ii) A abrangência: por não estar condicionado a um dado formato ou género cinematográfico, o festival não fica preso a um determinado tipo de oferta e, conseqüentemente, a sua programação pode ser mais diversificada;
- (iii) A alternativa: é visto como uma oportunidade única para se ter acesso a obras alternativas ao cinema exibido no circuito comercial;
- (iv) A singularidade da experiência: é um festival pensado para um público jovem — por, entre outras coisas, vender bilhetes a preços mais acessíveis —, o que contribui para o transformar numa “experiência social interessante” para os participantes;
- (v) A formação de públicos: tem um papel importantíssimo ao educar o olhar dos públicos, dando a conhecer obras cinematográficas incomuns, que obriga a que aqueles abandonem a sua “zona de conforto”;
- (vi) O rápido crescimento: verificou-se um crescimento célere e positivo do certame, medido pela maior notoriedade, pelo aumento do número e da qualidade dos filmes oferecidos, pela melhor comunicação (marketing) e maior profissionalização da estrutura organizadora.

Os pontos negativos apresentados são poucos e remetem, fundamentalmente, para as seguintes questões:

- (i) A qualidade variável da programação: o interesse, para os públicos, das obras exibidas nas diferentes edições é inconsistente e imprevisível;

- (ii) Os efeitos da crise económica: certos espectadores, mais atentos, afirmam tê-los sentido em pequenos detalhes que, garantem, fazem a diferença (e.g., os catálogos terem deixado de ser impressos a cores, o fim dos transportes de ligação entre as salas, o facto de se ter abdicado da secção Herói Independente ou de júris para certas competições, etc.).

Outra questão que, sem ser exatamente um aspeto negativo, exprime bem o tipo de relação que se estabelece entre os públicos e o Indie, prende-se com declarações que revelam desapego em relação ao certame: apesar da sua importância, alguns espectadores admitem que o mesmo seria facilmente dispensável, face às inúmeras oportunidades oferecidas no panorama cultural lisboeta.

7.2.3. Representações dos públicos sobre as cidades onde se inscrevem os festivais

Os festivais e os seus públicos não são os únicos beneficiários do contexto de celebração. As cidades que acolhem os certames e as comunidades locais também podem retirar dividendos do acontecimento cultural e do impacto que o mesmo pode suscitar (a publicidade nos meios de comunicação social, os ganhos financeiros – restauração e turismo –, o contributo para o marketing urbano e institucional).

Para os públicos do Curtas Vila de Conde auscultados, a ligação entre o festival de cinema e a cidade de Vila do Conde é evidente e materializa-se a vários níveis. Esta percepção é consensual, ou seja, não depende do grau de proximidade dos públicos ao festival. Contudo, como seria de esperar, os públicos mais fiéis e assíduos foram capazes de apontar diferentes etapas nessa relação.

A partir das elaborações dos públicos, concluiu-se que a ligação à cidade pode observar-se com base nos seguintes três eixos:

- (i) o festival construiu, parcialmente, a sua identidade numa relação de crispação com alguns aspetos e elementos da cidade nortenha;
- (ii) ao longo da existência do festival, sucederam-se várias fases na relação com a Câmara Municipal de Vila do Conde;
- (iii) o crescimento do festival foi complementado pela sua evolução no sentido de uma maior maturidade e enraizamento na cidade.

Em relação à primeira alínea, o elemento que sobressaiu dos discursos foi a circunstância de o festival ter sido, desde o início, sinónimo de irreverência e de resistência. Enquanto tal, desempenhou um papel ímpar na região, enquanto pioneiro num contexto de alguma aridez cultural. Essa postura foi mais evidente entre os públicos locais, mas não é exclusiva destes, como se a natureza contracorrente do festival fosse um seu estandarte e pertencesse, em certa medida, ao imaginário coletivo. O festival, na perspetiva dos públicos que residem na região, constituiu um projeto inovador ao nível local e *nacional*. O que significa, no fundo, que a novidade e o arrojo do projeto foram sentidos de forma ainda mais pungente na cidade de Vila do Conde. Os participantes salientaram o facto de a cidade ser pequena, conservadora e muito empenhada na recuperação da sua história patrimonial, tendo sempre acarinhado o seu passado arquitetónico e espólio cultural. Nessa medida, ter surgido, naquele contexto, um projeto progressista, foi o equivalente a introduzir um “corpo estranho” na cidade, o que nem sempre terá sido simples de gerir.

Essa gestão foi sendo facilitada aos poucos, à medida que o evento cinematográfico adquiriu um outro nível de projeção e reconhecimento. Ou seja, se inicialmente os representantes do festival tiveram, como asseverou um dos entrevistados, de “engolir muitos sapos”, hoje, “já ninguém os questiona”, por se achar que o projeto contribuiu para elevar o estatuto da cidade ao projetá-la, do ponto de vista nacional e internacional, captando atenção mediática e contribuindo para ganhos de natureza diversa [Entrevistada 4, Curtas, 57 anos, Feminino, Professora do Ensino Secundário, Licenciatura em Artes Plásticas, Vila do Conde].

Este foi, sem dúvida, um ponto que reuniu consenso, com os públicos a considerarem que o festival teria sido o grande responsável por ter sinalizado Vila do Conde “no mapa” (físico, mas, sobretudo, cultural e cinematográfico), através dos inúmeros intercâmbios entre festivais de cinema internacionais e, ainda, de iniciativas como a produção de filmes, como se verificou com o projeto *Estaleiro*. O projeto *Estaleiro*, concretamente, ao envolver cineastas nacionais e elementos da cidade, serviu para comunicar, através da linguagem cinematográfica, um retrato muito específico das tradições, valores e cultura, da cidade e dos seus habitantes: através dos filmes do *Estaleiro*, “a imagem da cidade é projetada em todos os festivais por onde passar o filme”

[Entrevistado 11, Curtas, 35 anos, Masculino, Pintor, Licenciatura em Artes Plásticas, Matosinhos].

O certame teria levado os habitantes e representantes da cidade a questionar o seu conservadorismo: com ele, Vila do Conde “passou a ser mais colorida”. Hoje em dia, o festival é considerado “o acontecimento” da cidade: o momento em que a pequena urbe fervilha, fica diferente, recebe gente de todo o lado, em que se dão encontros e reencontros, se torna divertida, festiva e com “um colorido fantástico”: estas são algumas das expressões utilizadas.

A principal questão mencionada pelos públicos locais – em particular, por aqueles que, além de serem públicos do festival, se assumem como consumidores culturais regulares e interessados – foi o facto de a cidade ser “um deserto” quando o festival não acontece, com uma oferta cultural diminuta e demasiado centrada nas artes populares (de que é exemplo a conhecida Feira Nacional de Artesanato de Vila do Conde):

Houve malta que até chamou às Curtas o OVNI¹³² (...) porque parava, pousava aqui naquela altura e não tinha ligação com mais nada. [Entrevistada 4, Curtas, 57 anos, Feminino, Professora do Ensino Secundário, Licenciatura em Artes Plásticas, Vila do Conde].

Este sentimento foi partilhado por outros elementos do público, que, não residindo na região, se encontravam ligados à criação ou divulgação culturais. Também estes consideraram que o festival estaria, num certo sentido, desligado da cidade, já que o empenho em comunicar uma imagem cosmopolita acabava por negar a realidade vila-condense. A comunicação do festival tem tendido para a *indiferenciação*, induzindo a “uma comunicação e a um posicionamento um bocadinho indiferentes ao sítio onde se está” [Entrevistada 10, Curtas, 36 anos, Feminino, Jornalista, Licenciatura em Comunicação Social, Porto].

Por outro lado, foram destacadas algumas iniciativas mais recentes que contrariam o sentimento de *estranheza* da comunidade autóctone, ao promoverem a aproximação à cidade e aos seus habitantes. De resto, do conjunto dos testemunhos, regista-se a sensação de que, com o passar dos anos, não apenas a cidade passou a acolher plenamente o festival de cinema, como ganhou uma percepção mais plena do

¹³² Referência a um artigo publicado no jornal Público, em 2008, da autoria de Inês Nadaís, no qual o Curtas é comparado a um “OVNI, a um objeto sem paralelo no panorama cultural da cidade. Esse artigo gerou alguma polémica local, tendo estado na origem de um debate entre diversos agentes culturais da cidade, que procuraram contrariar a tese ali defendida (*vide* Ramos, 2010: 73).

significado e das mais-valias do evento e de todas as suas iniciativas-satélite, o que ajudou a quebrar os preconceitos iniciais, e aguçou — embora, obviamente, não de forma igual em todos os participantes — a aspiração por uma oferta cultural local mais sistemática e abundante.

Registo do Diário de Campo.

Curtas, 4 de julho de 2010.

Registo factual. Impressões/estados de espírito¹³³.

Fico a saber que o festival promove um Concurso de Montras — o Curt’as Montras — que visa envolver os comerciantes da cidade, incitando-os a que se juntem à celebração e contribuam para enriquecer o “ambiente” ou “espírito” do festival — e, naturalmente, a que se associem à iniciativa, conferindo-lhe ainda mais visibilidade. Os comerciantes são incentivados a decorar as montras dos estabelecimentos com elementos alusivos ao festival e o vencedor ganha um prémio (uma estadia num estabelecimento turístico). A organização do festival disponibilizou-se a ceder material de comunicação do festival aos que o desejassem. E, pelo que se pode observar, a iniciativa foi bem-recebida, sobretudo nos espaços comerciais adjacentes ao Teatro Municipal. São várias as lojas adornadas com motivos alusivos ao festival que, a par dos múpis e cartazes espalhados pela cidade, tornam bastante evidente a presença do festival durante estes dias. Pelo menos no perímetro mais próximo do seu palco principal. Acho interessante (e reveladora) a referência aos fundadores do festival, numa das montras, como uma espécie de heróis locais.

No que toca ao segundo eixo, que remete para as diferentes fases na relação com a Câmara Municipal de Vila do Conde, importa, antes de mais, sublinhar que a maioria dos espectadores entrevistados indicou considerar que a autarquia apoiou o festival desde o seu primeiro instante, tendo tido um papel determinante para o crescimento sustentado do certame. A ideia de *apoio faseado* tem que ver com o facto de vários participantes, mais antigos e familiarizados com o percurso do festival, terem enfatizado que, inicialmente, a oferta do festival era percecionada como *elitista* pela população local, o que teria gerado algum desconforto junto dos representantes do poder local. Hoje em dia, porém, como resultado dos esforços dos organizadores com vista ao maior entrosamento com a cidade e com a população local — através, por exemplo, da Solar — Galeria de Arte Cinemática mas, sobretudo, dos projetos Animar (vacionado para as escolas do ensino básico e secundário) e Estaleiro (conjunto de produções cinematográficas que envolveram vários protagonistas locais) —, a autarquia teria passado a sentir que o seu investimento estaria, por fim, plenamente justificado.

A regularidade do apoio da Câmara Municipal de Vila do Conde ao festival estaria expressa, por exemplo, nas regalias concedidas do ponto de vista logístico, com a

¹³³ Ver grupo de fotografias 64-69, Anexo 5.

cedência — e até mesmo a reabilitação — de espaços nobres da cidade como o antigo Auditório Municipal (Solar dos Vasconcelos), o Solar de S. Roque ou o Teatro Municipal de Vila do Conde, entre outros. Alguns participantes locais sugerem mesmo que os benefícios concedidos a um projeto com características tão singulares, se deveu às relações privilegiadas que alguns elementos da organização do certame mantinham com responsáveis autárquicos, à época, em funções:

Com a autarquia, as relações são boas. Há elementos, digamos, da organização, enfim, que são... Que têm relações familiares ligadas a pessoas que pertencem à autarquia. [Mais baixo] Eu acho que, sem isso, enfim... havia algumas facilidades que não teriam sido conseguidas. Ah... E, sem esse apoio, eu acho que o festival não... não funcionaria. [Entrevistado 2, Curtas, 55 anos, Masculino, Professor Universitário, Licenciatura em Artes Plásticas, Vila do Conde]

Na mesma linha, outros participantes referiram ter constatado que, na cidade, determinados artistas, intermediários culturais e diversas figuras-chave da cena cultural local nutriam um certo ressentimento em relação ao festival, uma vez que o certame seria visto como “o menino bonito da Câmara em termos de programação cultural” [Entrevistada 10, Curtas, 36 anos, Feminino, Jornalista, Licenciatura em Comunicação Social, Porto], criando obstáculos ao nascimento de outros projetos culturais.

A canalização de recursos para o festival teria mesmo servido para que, ao longo dos anos, a Câmara Municipal fundamentasse a sua indisponibilidade, financeira e logística, para apoiar outras iniciativas culturais:

Houve alturas em que a malta tentou fazer coisas aqui na terra e depois não conseguiu, porque eles próprios disseram que a grande fatia de apoios era dada às Curtas e não podiam dar mais nada. [Entrevistada 4, Curtas, 57 anos, Feminino, Professora do Ensino Secundário, Licenciatura em Artes Plásticas, Vila do Conde]

Apesar dos reparos, mesmo os espectadores mais críticos admitem a importância do certame para a cidade e consideram imprescindível o trabalho desenvolvido nos últimos anos para sensibilizar outros segmentos da população, e já não, apenas, o público, muito restrito, dos amantes de um determinado género de cinema. O que se liga, inextricavelmente, ao ponto seguinte.

Assim, um terceiro eixo referir-se-ia ao crescimento do festival e ao facto de existir, para a maioria dos espectadores, a convicção de que o certame soube aliar o seu crescimento externo a um envolvimento mais intenso — e potencialmente mais duradouro — com a cidade, o concelho *e os seus habitantes*. Certos participantes locais mencionaram que, num primeiro momento, os promotores do certame eram demasiado

sectários, desconsideravam os seus conterrâneos e agiam como se o festival pudesse existir desligado do espaço onde se realizava; outros participantes, porém (os *insiders*, pertencentes ao núcleo-duro próximo da direção), defendiam que, pelo contrário, era o público local que não se revia no evento e, por isso mesmo, não aderira. Os factos apontam para que a realidade se situe entre uma visão e outra, e que, nos últimos anos, se tenha verificado a maturação do projeto, a distensão dos seus conteúdos, uma compreensão mais efetiva da relação a manter com a cidade e os seus habitantes, e a crescente assimilação de tudo isto pela comunidade local.

Durante a estadia no terreno, aquilo a que se assistiu, dia após dia, foi ao razoável desinteresse, por parte dos habitantes da cidade, pelo quotidiano do festival, que pouco ou nada parecia interferir nas suas costumeiras rotinas.

Curtas, 5 de julho de 2010.

Registo de observação etnográfica.

16h00–16h30, Café do Teatro Municipal.

Só agora começam a aparecer junto ao café do teatro municipal pessoas munidas de programas que pretendem assistir a alguma sessão do festival. Mas o café não está vazio, longe disso. Porém, a maioria das mesas está ocupada por habitantes locais que — tudo o indica — não se encontram no local para participar do festival. Falam sobre acontecimentos banais do dia a dia e, pelo modo como se expressam (de forma simples, com erros de português, recurso frequente ao calão), aparentam não ter grande instrução. O café do Teatro Municipal parece fazer parte do seu dia a dia e é por eles utilizado de um modo completamente distinto. Já os participantes do festival — que se intrometem no “seu” espaço — são objeto de alguns olhares curiosos e comentários, embora nunca hostis. Uma das balconistas confidenciou-me: “estamos à espera de ver alguém conhecido”.

20h00, Café situado na Av. Dr. João Canavarro.

No café onde me encontro a jantar, observo o movimento de pessoas no exterior, na rua, em direção ao cineteatro. As janelas do espaço são grandes e a visibilidade excelente. É notória uma maior afluência de pessoas, comparativamente aos primeiros dias. No interior deste café, antigo, estão poucos clientes, e os que estão parecem ser habitantes locais, quase todos homens de meia idade e mais velhos, humildemente vestidos. Enquanto janto — sou a única que o faz —, eles bebem cafés, cervejas e outras bebidas alcoólicas. Entre os que aqui estão, a indiferença em relação ao movimento exterior é gritante. Nem quando passa, na rua, um grupo de pessoas a carregar pesadas câmaras de televisão, há um único virar de cabeça. É o jogo de futebol a dar na televisão que concentra a sua atenção.

No caso lisboeta, o teor da relação entre o festival e a cidade suscitou discursos muito diferentes. O historial mais curto do certame, as especificidades da capital e a inexistência ou lassidão dos laços afetivos dos participantes em relação ao evento, foram fatores que contribuíram para moldar os testemunhos no sentido de desvalorizarem esta questão. Registaram-se dois posicionamentos principais: i) de um lado, os participantes que argumentaram que o festival foi muito bem acolhido pela cidade de Lisboa desde o

primeiro momento; e ii) do outro, os que sustentaram que o festival seria irrelevante para a cidade, porque não afetaria em nada o seu fluir habitual¹³⁴.

Para os primeiros, a iniciativa não só foi bem acolhida como ocuparia um lugar importante na cidade, em particular se comparada com os outros festivais do género também a decorrer na capital – a comparação com os outros certames e iniciativas similares é uma constante, espelhando uma conjuntura fortemente concorrencial. Para estes participantes, o desejo de ligação à cidade estaria patente, desde logo, nos moldes em que o festival comunicaria o seu *logo* ou imagem de marca, ao transportar a cidade (o seu nome) na própria designação: IndieLisboa.

Sustentam que o Indie já teria conquistado o seu espaço na cidade, embora tal importância não tivesse sido acompanhada de um impacto mediático significativo. Porém, argumentam, não seria esse o objetivo do festival, o de lutar por uma popularidade efémera a que não correspondesse uma efetiva frequência de espectadores: “isso não é ocupar verdadeiramente um lugar na cidade, como faz o IndieLisboa” [Entrevistado 5, Indie, 28 anos, Masculino, Jornalista Freelancer, Licenciatura em Ciência Política e Relações Internacionais, Lisboa].

A crença na importância do festival para a cidade de Lisboa é especialmente vinculada entre os estudantes e profissionais da área, que, por terem uma ligação ao setor, naturalmente hipervalorizam o certame, projetando um sentimento análogo para os restantes habitantes da cidade. Aliás, a apreciação do estatuto do festival lisboeta no contexto da cidade é muito afetada por questões profissionais, ao passo que a mesma avaliação, no Curtas de Vila do Conde, é dominada pelos afetos e pela identificação ao território.

Detetou-se, ainda, como disse acima, um segundo conjunto de frequentadores do IndieLisboa, para os quais a ligação à cidade não seria óbvia ou automática. Este outro grupo de participantes argumenta que o Indie se dissolve no devir citadino, sem se imiscuir no normal fluir do quotidiano. Uma vez que, em Lisboa, coexistem várias iniciativas do género, o certame acabaria por ser, em certa medida, invisibilizado pela restante oferta cultural e de lazer. Por outro lado, a maior escala da cidade e a

¹³⁴ Ver grupo de fotografias 70-77, Anexo 5.

fragmentação das salas do festival, fariam com que a perceção e a vivência do evento fossem obstruídas pelos obstáculos espaciais:

Acho que ainda não foi suficientemente acolhido pela cidade. (...) Acho que quem passar em alguns pontos da cidade se apercebe do festival, mas não é a coisa mais fácil do mundo. Não é como nas cidades mais pequenas, onde toda a gente se identifica automaticamente. [Entrevistada 8, Indie, 25 anos, Feminino, Assistente de Recursos Humanos, Licenciatura em Linguística, Lisboa]

Para estes participantes, o eventual impacto ao nível do turismo cultural na cidade — o estímulo da economia resultante de taxas de ocupação superiores de hotéis e restaurantes, por exemplo — também seria insignificante, uma vez que o festival não teria convidados que justificassem um acréscimo de lucro considerável, por não serem apelativos ao ponto de suscitarem o interesse “das massas”.

Tudo pesado, a associação recíproca e identitária entre o festival lisboeta e a cidade de Lisboa seria muito menos evidente, para os seus participantes, do que a que se verificou no caso vila-condense.

7.2.4. Representações dos públicos sobre a relação dos habitantes locais com os festivais

Começando pelo Curtas, o primeiro aspeto a salientar seria o da dissonância entre, por um lado, as representações expressas pelos participantes que não residem naquela região e, por outro, os habitantes e ex-habitantes de Vila do Conde e das localidades adjacentes.

Os primeiros apresentam uma perceção genérica ou *idealizada* dessa relação — que, na realidade, desconhecem —, ao considerarem que o festival “deve ser” importante para a população local, pela oportunidade única que representa para os seus habitantes “despertarem para qualquer coisa” [Entrevistado 12, Curtas, 44 anos, Masculino, Empresário, Licenciatura em Gestão de Empresas, Vila Nova de Gaia]. Uma eventual “desconfiança inicial”, dizem, teria sido esbatida pelo facto de a equipa organizadora ser quase exclusivamente constituída por elementos locais [Entrevistado 13, Curtas, 31 anos, Masculino, Fotógrafo Freelancer e Colaborador em Projeto de Intervenção Social, 12.º ano, Porto].

Outros, ainda, admitem não conhecer os pormenores dessa relação, como resultado do tipo de consumo que fazem do festival: muito focado na sala de cinema e na

troca de impressões com as pessoas que encontram naquele contexto espaço-temporal (e que, tal como elas, não residem em Vila do Conde).

Entre os participantes locais, há a convicção de que existe um “carinho municipal” pelo festival, no sentido em que a comunidade local conhece e apoia o certame. Todavia, consideram que esse conhecimento nem sempre se consubstancia numa participação *efetiva*. Isto é, embora a comunidade local apoie o evento, o festival apenas seria capaz de atrair os públicos locais sensíveis àquele tipo de oferta, como os sócios do cineclube ou alguns jovens em idade escolar [Entrevistado 2, Curtas, 55 anos, Masculino, Professor Universitário, Licenciatura em Artes Plásticas, Vila do Conde].

Existiria, ainda, uma facção da população local, não muito expressiva, composta por “curiosos” que, independentemente do seu interesse pelo cinema, participariam no festival com o intuito de fazerem “uma coisa diferente”. Já outros não o frequentariam de todo, contentando-se em exibir (por vezes, literalmente) o seu apreço:

Quando era no Auditório, havia um grupo de senhoras, já com uma idade, que estavam sempre num cafezito e todos os anos andavam com a t-shirt do festival. (...) Nunca as vi em nenhuma sessão, mas que andavam com a t-shirt, andavam! [Entrevistada 9, Curtas, 35 anos, Feminino, Desempregada, Licenciatura em Design, Póvoa de Varzim]

A ideia em torno da qual se reúne mais consenso entre os entrevistados — a que já aludimos anteriormente — é a de que o evento tem conquistado o público local de forma gradativa. A dada altura, o festival nortenho, que vivia de olhos postos para lá dos limites da cidade, “virou-se para dentro” e passou a querer captar mais público local, com o intuito de garantir a autossustentabilidade e a renovação de públicos num cenário de cada vez maior competitividade [Entrevistado 5, Curtas, 43 anos, Masculino, Produtor de Cinema, Licenciatura em Economia, Lisboa].

A estratégia adotada para consegui-lo foi diversificada e engenhosa. Passando: a) pela abordagem *pedagógica* junto dos públicos escolares (Animar) e das suas famílias (Curtinhas); b) por uma *estratégia de charme*, com um envolvimento direto da população na produção de filmes (Estaleiro), e uma maior abertura e afabilidade — social, interacional — dos elementos da organização em relação aos seus conterrâneos; e c) pela *abordagem turístico-económica*, ao instigarem os comerciantes locais a se associarem ao evento.

Este conjunto de opções resultou de “uma preocupação natural e inteligente”, porque não se pode “deixar de se fazer parte do sítio onde se está” [Entrevistado 14,

Curtas, 40 anos, Masculino, Gestor de Departamento de Comunicação, Licenciado em Comunicação Social, Vila do Conde]. A importância da atual abordagem pedagógica junto dos mais novos é, aliás, muitas vezes aclamada como uma das conquistas maiores do festival:

Daqui a uns anos, todas as escolas do concelho — todas, sem exceção — frequentam o Animar há 10 anos ou mais. (...) Todos os miúdos desta terra passarão a ter uma ligação ao cinema impressionante. Se vai resultar, ou não, não sei. (...) Mas todos estes miúdos já sabem o que é um zootropo. Todos construíram, viram processos de animação, criaram filmes em *stop motion*. Ou seja, foram motivados para o entendimento da linguagem audiovisual muito cedo. [Entrevistado 14, Curtas, 40 anos, Masculino, Gestor de Departamento de Comunicação, Licenciado em Comunicação Social, Vila do Conde]

No caso do IndieLisboa, contata-se que existe uma notável confluência na perceção que os entrevistados têm sobre a relação dos habitantes da cidade com o certame lisboeta.

Existe, por um lado, a convicção de que o festival sempre soube comunicar muito bem com os públicos, trabalho que iniciou, numa fase embrionária, com a Zero em Comportamento. Pela qualidade da sua comunicação, seria mais difícil o certame passar despercebido ao conjunto da população. Ao que acresce o facto de ter uma imagem apelativa: “há um público que já procura este nome, e outro que, mesmo sem conhecer o festival, está sensível à estética” [Entrevistado 11, Indie, 35 anos, Masculino, Docente do Ensino Secundário, Licenciatura em Biologia, Lisboa].

No entanto, mesmo essa ligação, estética ou *imagética*, estaria sempre limitada à população que se movimenta, na cidade, no âmbito de um determinado circuito cultural. Assim, a generalidade dos participantes entrevistados considera que este acontecimento, como sucede com tudo o que é do âmbito do cultural, é seletivo não chega à “massa” populacional:

A maioria das pessoas não percebe nem tem sequer sensibilidade para perceber o que é este ou qualquer outro festival de cinema, na verdade. (...) Se o comum lisboeta valoriza isto, francamente, acho que não. É só mais uma coisa para *freakalhotos*. [Entrevistado 6, Indie, 36 anos, Masculino, Tradutor, Licenciatura em Belas Artes, Lisboa]

A cidade passa completamente ao lado disto. (...) A cidade continua no seu bulício e as pessoas que já estão orientadas para isto têm uma perceção seletiva e sabem que isto está a acontecer. [Entrevistada 14, Indie, 39 anos, Feminino, Docente do Ensino Superior, Licenciatura em Ciências da Comunicação e Doutoramento em Sociologia, Amadora]

Ou seja, na cidade, os que frequentam este tipo de eventos culturais pertenceriam a uma minoria, em três sentidos: uma minoria interessada em cultura, em cinema, e em cinema independente ou alternativo ao circuito comercial.

Já no que toca à capacidade de atrair públicos menos óbvios, os entrevistados no Indie consideram que o festival tem um alcance curioso ao nível do *bairro*, isto é, capta pessoas que habitam nos bairros residenciais situados na proximidade geográfica das salas onde decorre o festival. Nestes casos, nem sempre se pode falar de um poder de atração *do festival* propriamente dito, uma vez que as pessoas que ali residem seriam frequentadoras habituais das salas de espetáculos do bairro, visitando-os “independentemente de estar ali o Indie ou não” [Entrevistada 7, Indie, 39 anos, Feminino, Designer de Comunicação, Licenciatura em Design de Comunicação e Mestrado em Museologia, Lisboa].

7.2.5. Representações dos públicos sobre os espaços dos festivais

Os festivais de cinema compreendem uma quantidade numerosa de espaços. Além, evidentemente, das salas destinadas à exibição de cinema, incluem equipamentos ou zonas destinadas à realização de exposições, instalações, *workshops*, *masterclasses*, conferências e festas, além dos escritórios, *lounges*, cafés ou bares de apoio, entre outros. Para algumas destas funções os espaços poderão coincidir, mas, na maioria das vezes, não é esse o caso.

Neste subponto procurou-se conhecer o modo como os entrevistados percecionam os equipamentos culturais, bem como as zonas de convívio e de socialização com uma função de apoio aos espaços de exibição. E confirmou-se que *o lugar* é um dado importante e um elemento que contribui para moldar a experiência, enquadrando-a e acrescentando-lhe significado.

Uma diferença fundamental a reter, e que distingue os casos analisados, consiste no facto de o Curtas Vila de Conde concentrar as suas atividades de exibição num único equipamento cultural e ter conhecido uma só mudança decisiva de espaço ao longo da sua história — a passagem do Auditório Municipal para o Teatro Municipal, ocorrida em 2009 —, sem contar com os expedientes alternativos e temporários a que, entretanto, teve de recorrer. Já o Indie tem vindo a apresentar-se em diversos espaços da cidade lisboeta, abandonando uns e acrescentando outros a cada edição, mas mantendo estáveis espaços como o cinema São Jorge, desde 2004, e a Culturgest, desde 2010 (além da

Cinemateca Portuguesa — Museu do Cinema, que apesar de alguns interregnos, tem-se associado ao festival em diversas ocasiões).

Começando pelo Curtas, será de salientar que os públicos *mais recentes*, ou seja, que não passaram pela experiência do Auditório Municipal, tendem a elogiar o renovado Teatro Municipal: a sua estética, as salas de cinema, as boas condições técnicas (de visualização e acústicas). O mesmo em relação ao pequeno bar que o teatro alberga, ideal para um consumo rápido nos breves compassos de espera. Apesar de o descreverem como incaracterístico, porque equiparável a tantos outros equipamentos municipais, o teatro é cómodo e funciona eficazmente.

Por sua vez, os públicos *antigos e fidelizados* do festival nortenho, que viveram na primeira pessoa as diferentes fases e processos de adaptação do festival, apresentaram, como seria de esperar, testemunhos mais diversificados. As mudanças resultantes da passagem do Auditório para o Teatro Municipal (e as inevitáveis comparações), bem como as alternativas encontradas pela organização assim que as limitações de espaço começaram a colocar dificuldades, foram alguns dos aspetos mais referidos. Embora a mudança de espaço tenha sido percecionada como necessária e vantajosa, destacaram a nostalgia em relação ao período do Auditório Municipal e os desafios colocados pelo novo espaço à organização do festival.

A expressão “*nostalgia*” é, aliás, abundantemente empregue pelos entrevistados. Mas, ao invés de expressar preferência pelo espaço físico do Auditório Municipal, o sentimento nostálgico alude ao contexto envolvente. Os (poucos) participantes que garantiram preferir o Auditório Municipal, argumentaram que tal se deveria ao facto de o mesmo ser mais intimista e familiar, mais propenso a práticas rituais, porque enquadrado num cenário “pitoresco” — junto ao jardim da Praça da República, uma das mais bonitas praças da cidade, debruçada sobre o rio Ave. A praça ajardinada e a frente ribeirinha foram, entretanto, substituídas pela vista para a principal avenida da cidade, a Avenida Dr. João Canavarro: logo, perdeu-se a ligação com o rio (em alternativa, existe a vista para as habitações do outro lado da rua), perdeu-se a zona verde (em alternativa, tem-se um largo passeio de cimento) e perderam-se os bares com esplanadas, por onde se espalhavam as pessoas (em alternativa, existe uma única esplanada). Consequentemente, e tal como salientam estes participantes, é difícil não sentir saudades da localização inicial do festival, mais bonita e carismática. Ainda assim, a maioria dos

entrevistados tendeu a *relativizar* o saudosismo e a associá-lo a uma fase da vida, ao encanto do cenário ou, ainda, a um hábito profundamente entranhado.

A transição para o antigo Cine-Neiva, espaço igualmente emblemático da cidade, era uma aspiração há muito assumida pelos organizadores. Porém, a lentidão nas obras de requalificação daquela estrutura terá gerado um efeito de acomodação generalizado em relação ao anterior espaço — o que levou a que todos fossem reativos à mudança, nomeadamente aqueles que sempre a desejaram.

Não era só o Auditório, era toda aquela praça que tem em frente. Acho que esse sítio tinha mais piada do que este. Mas fico sempre sem saber se é aquela coisa que nos liga aos primeiros sítios... [Entrevistada 6, Curtas, 47 anos, Feminino, Fotógrafa, Bacharelato em Fotografia, Porto]

Tenho uma certa nostalgia. Não é nada de muito racional. São saudades de um tempo passado, de uma conjuntura ligada a uma idade mais jovem. Tem a ver com o poder dizer: “eu ainda sou do tempo em que até havia uma tenda!” [Entrevistada 10, Curtas, 36 anos, Feminino, Jornalista, Licenciatura em Comunicação Social, Porto]

Apesar de não o afirmarem taxativamente, encontraram-se razões para crer que a nostalgia também terá sido, de algum modo, exponenciada pela idealização do maior *exclusivismo* da prática de frequência do festival na sua fase inicial, a par do sentimento de perda de alguma dessa aura anos mais tarde. Não obstante, mesmo os públicos mais antigos compreenderam que a mudança era necessária. Não levou muito tempo até que o Auditório Municipal se revelasse exíguo para acomodar, confortavelmente, todos os participantes. De resto, a dificuldade em encontrar espaços que dignificassem o festival e que enquadrassem o seu crescimento, face à escassez de infraestruturas na cidade, foi outro dos aspetos salientados:

Eles fizeram um exercício tremendo, ao longo dos anos, de se irem adaptando aos espaços. A cidade é interessante, mas não tem assim tantos espaços apropriados, expositivos ou segundas salas. E esse sempre foi um problema, a segunda sala. Agora, com o teatro, as coisas mudaram. [Entrevistado 14, Curtas, 40 anos, Masculino, Gestor de Departamento de Comunicação, Licenciado em Comunicação Social, Vila do Conde]

Se se excluirmos as dimensões já referidas, a avaliação que a maioria faz do Teatro Municipal é francamente positiva. O novo espaço tem melhores condições, oferece mais conforto (embora sejam recorrentes as queixas em relação às cadeiras, pouco confortáveis para quem pretenda embarcar em maratonas de cinema), as salas são maiores (o que permite receber mais espectadores e apresentar um leque mais numeroso de filmes), as condições técnicas são superiores e continua a oferecer espaços exteriores

de convívio (o passeio amplo, o bar e a esplanada) que cumprem, tal como outrora, a função de *ponto de encontro*.

A realocização do festival teve efeitos imediatos no que concerne ao acréscimo da frequência dos públicos locais. Algo que se deveu não só à curiosidade suscitada pelo novo espaço, remodelado, mas ainda a um outro fator, invisível aos olhos do visitante comum e inscrito na própria história da cidade: circunstâncias que ditam, nas cidades, a criação de imaginários, de barreiras e de interditos, que separam territórios lícitos e ilícitos. E, tudo o indica, foi um desses *territórios de ilicitude* que acolheu o festival inicialmente, espaço de onde o certame se libertou a múltiplos níveis, legitimando o seu futuro reconhecimento institucional e local:

Estranhei a mudança, porque perdeu-se ali qualquer coisa. Um lado de *bunker* que tinha, pelo facto de se fazer um festival em frente ao rio e de costas para a cidade. (...) O espaço da Praça da República, lá em baixo, onde era o festival quando decorria no Auditório Municipal, é um espaço que tem uma história muito intensa. Quando eu era garoto, sei lá, nos anos oitenta, era um espaço sem lei. Era o grande entreposto de droga na zona norte. Portanto, sempre foi um espaço que foi visto com muita desconfiança pela própria cidade. (...) As pessoas “da vila” não vão, por tradição, àquela zona. No teatro é completamente diferente: o festival abre-se, por várias portas, para a cidade. [Entrevistado 5, Curtas, 43 anos, Masculino, Produtor de Cinema, Licenciatura em Economia, Lisboa]

Existe ainda uma razoável unanimidade no que diz respeito a considerar-se que, embora o *ambiente* do festival tenha resistido à mudança de espaço, a dinâmica posterior às sessões de cinema — mais concretamente, as vivências das festas organizadas pelo festival — foi bastante prejudicada pela maior dispersão espacial. A recorrência das menções a este aspeto a propósito do *espaço* reafirma a importância que a componente social assume para muitos dos participantes do certame nortenho:

Era tudo muito próximo, os locais das festas eram orgânicos. Agora as festas não correm tão bem. [Entrevistado 7, Curtas, 30 anos, Masculino, Músico e Realizador de Cinema, Licenciatura em Som e Imagem, Porto]

O contacto social era mais intenso no Auditório. Agora são mais as pessoas que vão embora depois das sessões do que as que ficam. [Entrevistado 12, Curtas, 44 anos, Masculino, Empresário, Licenciatura em Gestão de Empresas, Vila Nova de Gaia]

O percurso do IndieLisboa, no que diz respeito aos espaços que lhe estão afetos, é totalmente distinto do do festival vila-condense. Muito embora a capital apresente uma oferta bastante superior no que toca a equipamentos aptos a acolher este tipo de eventos, a quantidade de iniciativas culturais a decorrer na cidade de Lisboa é, proporcionalmente, maior. Logo, a necessidade de rever ou renegociar os termos da utilização dos espaços pode assumir uma periodicidade anual, isto é, pode ter de se

repetir a cada edição. Ao que acresce o facto de, não raro, os espaços disponíveis serem obsoletos, e com condições técnicas e de conforto desajustadas para as necessidades de um certame com esta dimensão e características.

Indie, 9 de maio de 2011.

Registo Factual. Impressões/estados de espírito.

Fica-se com a sensação de que, nesta fase, o festival tem ainda de gerir o seu reconhecimento enquanto projeto cultural meritório. Ou, melhor dizendo, tem de lidar com algum preconceito relacionado com a eventual legitimidade para ocupar determinados espaços mais nobres, como a Culturgest ou a Cinemateca Portuguesa. Até agora, o Indie — conotado com “independência”, por ser alternativo e, por isso mesmo, mais distante da dimensão artística puramente comercial ou de entretenimento, mas também sem vínculos institucionais importantes — careceria de legitimidade ou de “aura” artística, o que se nota, também, na relativa tensão na relação com os funcionários que representam essas instituições. A própria lógica de festival introduz um certo grau de disrupção com o normal funcionamento das instituições *exemplares*, por ter uma dinâmica própria, festiva, algo desorganizada e boémia, o que exige muita diplomacia nas relações institucionais.

Na prática, o IndieLisboa tem tido a necessidade de realizar várias experiências em espaços distintos da cidade, algo que tem contribuído para dificultar a sua associação a um conjunto concreto de equipamentos culturais. A volatilidade dos espaços não tem passado despercebida aos olhos dos espectadores do certame e, como tal, é mencionada por alguns dos entrevistados. A este propósito registaram-se, por exemplo, alguns testemunhos que manifestavam compreensão pela dificuldade em se assegurar, na cidade de Lisboa, salas de exibição com um mínimo de qualidade e que, adicionalmente, respondessem ao preceito da proximidade geográfica entre si:

O Indie anda um bocado a passear-se na cidade, mas não é culpa do Indie. O mapa de distribuição e exibição de cinema em Portugal é totalmente esquizofrénico. (...) A cada ano, o Indie olha para a realidade das salas em Lisboa e tenta fazer o melhor possível. Quer dizer, há salas que abrem, há salas que fecham, há salas que num ano estão interessadas, noutra não estão interessadas. E esse é um problema da própria cidade. [Entrevistado 5, Indie, 28 anos, Masculino, Jornalista Freelancer, Licenciatura em Ciência Política e Relações Internacionais, Lisboa]

Eu acho que o que é importante é ter vários espaços nas cidades. E até acho interessante a rotatividade e experimentar novos espaços. Têm é de se respeitar os filmes. Fazer um filme e fazer o som é tudo muito complicado, e por isso é importante que a sala seja boa e com boas condições de projeção. E, às vezes, isso é que se torna mais complicado de se ter na cidade de Lisboa: salas que dignifiquem o trabalho dos realizadores. (...) e, até para o público, que sejam confortáveis. [Entrevistada 7, Indie, 39 anos, Feminino, Designer de Comunicação, Licenciatura em Design de Comunicação e Mestrado em Museologia, Lisboa]

Outros participantes afiançaram que a dispersão comporta dificuldades reais ao, por exemplo, fragilizar o “espírito do festival”. A fruição do ambiente festivo seria favorecida pela concentração espacial dos locais de exibição das sessões de cinema, pela possibilidade de se realizarem, a pé, os percursos entre uns espaços e outros, e pela potenciação das oportunidades de convívio entre os diversos participantes. Por isso

mesmo, a necessidade de deslocações constantes (e rápidas) entre os diferentes equipamentos poderia ser “cansativa” e “desmoralizante”, em particular no caso dos participantes com consumos de carácter mais intenso. Sobretudo quando os intervalos entre as sessões são curtos e não existem transportes imediatamente disponíveis ou quando se verificam atrasos nas sessões. Para estes espectadores, a concentração espacial é entendida como uma enorme vantagem:

Lembro-me de quando o Indie, com espaços como a Culturgest, o Londres e o Fórum Lisboa ou cinema City Alvalade criou uma espécie de sentimento de unidade, com sítios entre os quais era possível circular a pé. Isso é bom para os que, como eu, vão a muitas sessões, para os outros acredito que seja indiferente. [Entrevistado 1, Indie, 35 anos, Masculino, Copywriter, Licenciado em Design, Lisboa]

A excessiva volatilidade e fragmentação dos espaços afetaria a interação entre os profissionais do setor. Por estarem permanentemente em trânsito, ou espartilhados por diferentes espaços, a possibilidade de relacionamento em contexto informal e a promoção de novas oportunidades de colaboração seriam, pois, dificultados (sendo essa uma das mais importantes funções dos festivais de cinema).

Em relação aos espaços propriamente ditos, foi possível detetar duas posturas possíveis junto dos espectadores do Indie: numa delas, o equipamento cultural que enquadra a experiência é desvalorizado e o enfoque colocado na programação, pelo que os espaços onde os filmes são exibidos não interferem no percurso que os espectadores delineiam, para si, em cada edição; no outro caso existe, pelo contrário, uma identificação forte com um dado espaço, o que pode, inclusivamente, condicionar o consumo que os espectadores fazem do festival.

São dois os espaços referidos mais amiúde pelos espectadores do Indie: o cinema São Jorge e a Culturgest. É ali que se concentra o corpo principal da programação e onde têm lugar as sessões cerimoniais. A preferência por um ou por outro varia, consoante o perfil dos espectadores e os seus objetivos.

As descrições elogiosas que surgem mais frequentemente associadas ao cinema São Jorge são, por exemplo: (i) a centralidade da sala, localizada na principal avenida da cidade e oferecendo excelentes acessos (o facto de se situar num “ponto nevrálgico da cidade”); (ii) o relevo patrimonial, isto é, ser “uma sala emblemática”, testemunho vivo de uma época de ouro da exibição e consumo de cinema em Portugal (a recuperação do imóvel foi apontada como exemplar, do ponto de vista do investimento autárquico); (iii)

o “encanto retro” do cinema — “tem o aspeto dos cinemas antigos”, dizem —, com um ambiente “acolhedor”, “mais quente”, “tradicional” e “agradavelmente familiar”; (iv) a sua configuração, nomeadamente a espaçosa varanda com vista para a Avenida da Liberdade, que o transforma num espaço mais convidativo — e mais procurado — para os momentos de socialização e de convívio, entre espectadores e convidados); e (v) tratar-se de um espaço “mais completo”, porque combina o prazer do visionamento de filmes em condições “bastante razoáveis” com a vertente “mais social”.

Mas também são apontadas características menos favoráveis, como, por exemplo: (i) a possibilidade de o cinema poder tornar-se claustrofóbico (com pouco espaço de circulação) quando ocorrem sessões esgotadas; ou (ii) as condições técnicas, de projeção e de som, serem “uma tragédia”.

Alguns participantes creem que o cinema São Jorge é a sala que, de uma forma mais orgânica, melhor se liga à identidade do IndieLisboa (“é facilmente associável ao conceito de independente”). Outros discordam e consideram que essa identificação é dificultada pelo facto de o cinema lisboeta ser o palco de vários outros festivais de cinema em curso na cidade, o que dificultaria uma associação exclusiva ao Indie (“é ambivalente, porque acolhe diversos eventos apoiados pela Câmara Municipal de Lisboa”).

Indie, 5 de maio de 2011.

Registo de observação etnográfica¹³⁵.

Circulação por diversos espaços: Cinema São Jorge

No cinema São Jorge, apesar de também se verificar uma ocupação do espaço mais formal, existe uma outra, altamente informal, que se lhe sobrepõe. No cinema São Jorge, os locais de eleição para os intervalos de espera são a varanda exterior — excelente espaço para a observação dos outros (e para a exposição dos próprios) — e a escadaria que dá acesso à entrada principal. Aqui, é frequente observar os participantes sentados no chão das escadas exteriores e interiores, sem qualquer tipo de constrangimento, e com grande descontração. As características do espaço e a menor rigidez nas normas de funcionamento do cinema (e dos funcionários) convidam a este género de aproximação ao espaço.

Indie, 7 de maio de 2011.

Registo de observação etnográfica.

Circulação por diversos espaços: Cinema São Jorge.

Há sempre uma grande agitação na escadaria exterior do cinema São Jorge. São principalmente jovens que ali se concentram, inseridos em grupos ou a sós, a aguardar a chegada de companhia. Este é um ponto de encontro óbvio para o momento que antecede o início das sessões, nomeadamente por se situar junto à bilheteira — que, pormenor importante, neste edifício também se situa no exterior — e por dar acesso à Avenida da Liberdade, uma das principais artérias da cidade.

Por seu turno, a Culturgest também suscita apreciações positivas: (i) é um espaço moderno e com excelentes infraestruturas, capaz de acomodar, mais eficazmente, a

¹³⁵ Ver grupo de fotografias 78-85, Anexo 5.

equipa organizadora do festival (é o seu “quartel-general”); (ii) as salas são confortáveis, bonitas (“as cadeiras vermelhas são maravilhosas”), cómodas e as condições técnicas, de som e projeção, as ideais; (iii) o ambiente que se vive na sala, entre os espectadores, é “mais interessado”, aliás, toda a Culturgest emana “seriedade”, o que torna a experiência “diferente e especial”; e (iv) o bar de apoio funciona bem e tem uma oferta mais diversificada.

Entre os aspetos negativos apontados à Culturgest, contabilizaram-se os seguintes: (i) não possuir uma zona de receção ou de convívio acolhedora, para onde pudessem confluír os participantes do certame — o próprio bar tem frequentadores habituais cuja presença e características esbarram na vivência festivaleira; e (ii) a estética do espaço não ser do agrado de alguns espectadores, havendo mesmo aqueles que adjetivaram o edifício de “horrível” ou “pavoroso”.

Indie, 5 de maio de 2011.

Registo de observação etnográfica¹³⁶.

Registo da circulação por diversos espaços: Culturgest.

À primeira vista, a média de idades das pessoas que vão comparecendo e aguardando pela abertura das portas na Culturgest é um pouco superior à verificada no cinema São Jorge (veem-se menos jovens e mais pessoas de meia idade e mais velhas). A maneira como os mesmos se relacionam com o espaço também é distinta. Na Culturgest, a ocupação é ordeira e até mesmo, em certa medida, cerimoniosa. As pessoas sentam-se nos sofás e nos pufes disponíveis, ou aguardam de pé. Os diferentes espaços são utilizados para os fins para que foram previstos. Seria impensável, por exemplo, alguém sentar-se na escadaria de veludo vermelho que dá acesso ao grande auditório, porque os códigos de conduta, neste espaço, não o permitem. Acontecer, o normal seria a pessoa ser repreendida por um funcionário. As normas da instituição impõem-se naturalmente, e, mesmo para os que estão menos familiarizados com o espaço, a ordem que ali impera acaba por ter um efeito regularizador dos comportamentos.

A ocupação do espaço exterior da Culturgest é, também, totalmente distinta. Não existe qualquer escadaria, mas sim um passeio amplo, e a bilheteira encontra-se no interior do edifício. Entre o espaço *interior* e o espaço *exterior*, permeiam duas filas de grandes e pesadas portas, que devem ser transpostas para que a circulação seja possível. Os participantes do festival utilizam o espaço exterior, sobretudo, para fumar, e/ou, nos momentos em que se verificam as maiores enchentes de público (quase sempre à noite).

Indie, 6 de maio de 2011.

Registo de observação etnográfica.

14h30, Culturgest.

A esta hora não se encontra ninguém no exterior da Culturgest e, no interior, estão presentes poucos participantes. Além dos espaços destinados ao pessoal da organização, no bar encontram-se apenas ocupadas algumas mesas. Quase todas por pessoas mais velhas que não parecem estar a participar no festival. Numa mesa almoçam duas senhoras, noutra, uma jovem parece estar a dar explicações a uma mulher mais velha, e, numa terceira mesa, uma senhora com alguma idade lê tranquilamente um livro. Estes serão frequentadores, não se sabe dizer se da Culturgest propriamente dita, mas, pelo menos, do bar da Culturgest, ao início da tarde.

Indie, 9 de maio de 2011.

¹³⁶ Ver grupo de fotografias 86-95, Anexo 5.

Registo de observação etnográfica.

15h30, Culturgest.

O festival acontece, mas percebe-se que o edifício tem vida própria, que dele não depende. Trabalhadores da CGD almoçam no bar — homens e mulheres que se apresentam muito formalmente, com roupas de trabalho —, além de outras pessoas que também utilizam este espaço de forma bastante prosaica, permanecendo, de forma tranquila, a ler um livro ou a beber um café.

Difícilmente um edifício como a Culturgest forjaria uma identidade conjunta com um festival com as características do Indie. A Culturgest já é, como destacam certos entrevistados, um espaço profundamente codificado e com uma identidade própria muito vincada. Além de ser difícil, para a maioria dos participantes, dissociar o edifício da sua função primordial:

Não vejo como a noção de indie ou independente pode estar associada a um banco. Aquilo é um templo aos bancários. [Entrevistado 11, Indie, 35 anos, Masculino, Docente do Ensino Secundário, Licenciatura em Biologia, Lisboa]

Em suma, os testemunhos acabam contrapor a atratividade do espaço afetivo e social à eficácia e frieza do espaço institucional (e à dificuldade de abstração da função principal deste último e da sua ligação às artes mais nobres). O que, no fundo, espelha a interessante tentativa de equilíbrio levada a cabo pela organização, no que toca a tentar corresponder às expectativas de diversos tipos de públicos.

Ainda me lembro desta sala [cinema São Jorge] quando era só uma. (...) Algo que me marcou realmente foi quando vim cá ver o *Indiana Jones e a Última Cruzada* ou a *Grande Cruzada*, já não me lembro. Portanto, sim, tenho uma ligação afetiva com esta sala. (...) E tenho a sensação que a Culturgest não tem propriamente a ver com cinema, percebes? É demasiado institucional. Quer dizer, aquilo é um *banco*! É uma *caixa-forte*, quer dizer... Até a própria luz do dia que vês dentro daquele edifício é uma coisa coada pelas janelas de vidro. Pá, a sério, aquilo é insuportável. E aquele vermelho é horrível, mais as madeiras e os douradinhos. [Entrevistado 6, Indie, 36 anos, Masculino, Tradutor, Licenciatura em Belas Artes, Lisboa]

Eu acho que uma pessoa é um bocado induzida pela função principal desse espaço [Culturgest]. (...) As pessoas *utilizam* o espaço de forma diferente. Tu percebes que as pessoas, quando estão num festival, naquele espaço, é uma situação pontual. A própria forma das pessoas se posicionarem. (...) Tu sentes que é uma situação extremamente especial. É quase como se fosse um privilégio, estar naquele espaço, a ver um filme. [Entrevistada 13, Indie, 36 anos, Feminino, Desempregada — Arquiteta, Licenciatura em Arquitetura de Gestão Urbanística, Lisboa]

Os restantes espaços do Indie foram mencionados apenas pontualmente, o que reforça a ideia de que funcionam como espaços-satélite do festival.

O Teatro do Bairro seria um espaço bonito e invulgar, mas de difícil acesso, desconfortável e pouco preparado para a exibição de cinema.

Indie, 11 de maio de 2011.

Registo de observação etnográfica¹³⁷.

17h10, Teatro do Bairro.

São esperadas poucas pessoas para a sessão das 17h15, o documentário *“Johnnie Got His Gun!”*, coprodução entre Hong-Kong e França, e centrado no realizador Johnnie To, um autor de culto do Indie. O colaborador do festival responsável por gerir este espaço informa-me que a afluência tem sido fraca. Um pouco melhor, acrescenta, na sessão das 21h30. Conto 14 pessoas na sala. Há pessoas sentadas em mesas, junto ao bar, que estão a trabalhar nos seus computadores e que continuam a fazê-lo durante a projeção do filme. O próprio facto de o bar continuar a funcionar durante a projeção do filme, e de o teatro ser uma espécie de *“open space”*, torna toda a experiência bastante *sui generis*. Os lugares sentados são extremamente desconfortáveis. E a localização do Teatro do Bairro (no Bairro Alto), acaba por não ser a ideal, havendo uma espécie de corte com as restantes salas. Quem aqui vem, pode vir movido pela curiosidade em conhecer o espaço, que é recente. Mas quem *regressa* virá certamente com um interesse expresso no filme (ou no convívio posterior ao filme, nas festas), já que esta será, de todas, a sala menos convidativa para uma experiência cinéfila cómoda.

O cinema Londres é descrito como um espaço muito degradado, obsoleto, desconfortável e pontuado por algumas bizarras arquitetónicas (como pilares no interior da sala de cinema, a obstruir a visão para o ecrã).

Indie, 29 de abril de 2012.

Registo de observação etnográfica¹³⁸.

21h20, Cinema Londres.

O cinema Londres, sala-estúdio inaugurada no início dos anos 70, está, enquanto espaço físico, mais próximo do cinema São Jorge; tem um ambiente retro, ou, como ouvi dizer um participante, “é mais cinema”. Apesar de se encontrar em muito piores condições de conservação. A sessão que irá ter agora lugar pertence à secção Competição Internacional, e trata-se do documentário *“He was a Giant With Brown Eyes”*, da realizadora suíça Eileen Hofer. O tipo de interação que se estabelece neste espaço é também especial, sem dúvida descontraído e informal, mas com uma curiosa miscelânea de participantes. Tal como no cinema São Jorge, veem-se vários jovens, com códigos de apresentação em cena urbano-cosmopolitas, cuidadosamente pensados na sua composição (t-shirts e gorros, mas também vestidos vintage e penteados com reminiscências *rockabilly*). Tudo isto ao mesmo tempo que se veem várias pessoas mais velhas que, segundo informações que vou recebendo de funcionários do Indie presentes no cinema, habitam na zona da Avenida de Roma e são frequentadores habituais daquele espaço. A sala está cheia e a realizadora, Eileen Hofer, presente. No final do filme há lugar a uma animada e participada sessão de Q&A, na qual as pessoas participam atentamente. Às 23h30, o bar do cinema Londres já está encerrado e, uma vez que o cinema se encontra integrado numa zona residencial, as pessoas, sem alternativa, dispersam, vão embora.

Já a Cinemateca Portuguesa — Museu do Cinema é louvada (em particular pelos que se autoproclamam “cinéfilos”), por ser a sala que, na cidade de Lisboa, reúne as melhores condições para a exibição de cinema: as melhores condições de projeção e os melhores profissionais, que “vivem de passar filmes, sabem o que é que significa passar

¹³⁷ Ver grupo de fotografias 96-97, Anexo 5.

¹³⁸ Ver grupo de fotografias 98-102, Anexo 5.

um filme” [Entrevistado 5, Indie, 28 anos, Masculino, Jornalista Freelancer, Licenciatura em Ciência Política e Relações Internacionais, Lisboa].

Indie, 5 de maio de 2011.

Registo de observação etnográfica¹³⁹.

Circulação por diversos espaços: Cinemateca Portuguesa — Museu do Cinema.

Na Cinemateca, a primeira impressão é a de que não é sequer perceptível a ligação deste equipamento ao Indie. Com a exceção dos sinais pintados que se vão encontrando na calçada — umas setas amarelas que direcionam os transeuntes para os espaços do festival —, no exterior do edifício, nada se vê anunciado. Em conversas com elementos da organização, já tinha sido transmitida a ideia de que o papel que a Cinemateca estaria disposta a desempenhar durante o festival seria algo diferente, mantendo a sua programação própria e evitando uma colagem excessiva ao festival — durante o certame, a Cinemateca exhibe, em exclusivo, o ciclo dedicado ao Herói Independente deste ano, Júlio Bressane. Não existem, por exemplo, colaboradores do Indie no local (colaboradores visíveis, como voluntários ou outros). Pressente-se que se fará, de forma intencional, um esforço no sentido de se preservar a aura de fruição intelectual, introspeção, e silêncio respeitador pelo espaço e pelas obras, próprios da instituição, que evita ser contagiada pelo lado festivo da celebração. E, de facto, os poucos participantes que por ali circulam não parecem adeptos de concentrações ruidosas e manifestações corporizadas (como se vê, mais facilmente, no cinema São Jorge).

Indie, 7 de maio de 2011.

Registo de observação etnográfica.

18h15, Cinemateca Portuguesa — Museu do Cinema.

Quando entro na Cinemateca, o local encontra-se bastante calmo. Junto à entrada está uma senhora, com alguma idade, que percebo que vai assistir à sessão pela conversa que mantém com a pessoa da bilheteira. Na cafetaria, sossegada e aprazível, estão algumas pessoas sentadas nas mesas, a ler, a estudar e a escrever, dando a sensação de que, provavelmente, recorrerão a esta zona para trabalhar. Entretanto, o público que vai chegando para assistir à sessão das 19h00 é, em média de idades — e na própria aparência —, distinto do dos outros espaços, estando mais próximo dos frequentadores da Culturgest do que dos frequentadores do São Jorge. Veem-se alguns jovens, mas a maioria dos participantes aparenta já ter alguma idade. Algumas pessoas aparecem em pequenos grupos, mas verifica-se que há muitos participantes que chegam sozinhos. A maioria parece consideravelmente familiarizada com o espaço, procurando folhas de sala e brochuras em locais específicos e solicitando, na bilheteira, informações sobre outras sessões da Cinemateca, o que me leva a crer que se trata de público fidelizado deste equipamento.

Indie, 10 de maio de 2011.

Registo de observação etnográfica.

18h00, Cinemateca Portuguesa.

Uma hora antes do início da sessão das 19h00 — “A Família do Barulho”, de Júlio Bressane —, não se vê ninguém na entrada ou no corredor principal do edifício. A funcionária que trabalha na bilheteira informou-me que, àquela hora, ainda não tinham vendido qualquer bilhete. À medida que se aproxima a hora da sessão, começam a entrar, a conta-gotas, pessoas que compram bilhetes para ver o filme. Algumas reconheço do dia anterior (e o reconhecimento é mútuo; há as que perguntam, simpaticamente, como está a correr a pesquisa). Verifico que há participantes que compram, de uma vez só, bilhetes para a sessão das 19h00 e para a das 21h30 (onde será exibido o filme “Memórias de um Estrangulador de Loiras”, também de Bressane). Cruzo-me com um dos programadores da Cinemateca Portuguesa, que revela, igualmente, interesse pela forma como está a evoluir a pesquisa. E acrescenta que a afluência de público para os filmes do Indie tem sido bastante boa.

¹³⁹ Ver grupo de fotografias 103-104, Anexo 5.

Os elementos examinados neste capítulo permitem que, no seguimento do ponto anterior, se complemente a abordagem multiforme aos públicos dos festivais incluindo informação respeitante aos modos como estes se relacionam, consomem e experienciam os eventos em estudo.

Os festivais de cinema são eventos culturais com uma natureza social extraordinariamente presente. Tal constatação, sendo verdadeira para ambos os certames, surge com maior evidência no Curtas Vila do Conde. A ida aos festivais com amigos e colegas é a modalidade de acompanhamento preferencial, e é no festival nortenho que os grupos de acompanhantes tendem a ser mais numerosos e a que a existência, ou não, de companhia pode mesmo determinar a frequência do festival. O ritual da visita anual, os (re)encontros, a reunião dos protagonistas da “cena artística” local e portuense, o convívio hedonista — que pode, ou não, incluir um consumo efetivo do programa cultural — são aspetos que sobressaem. O IndieLisboa é, da mesma forma, um certame marcado pelas relações sociais, mas num grau mais ténue. O encontro social é, neste caso, uma consequência do consumo cultural e não o contrário, o que significa que a prática acaba por não estar tão vulnerável à existência, ou não, de companhia. A visita solitária ganha outro protagonismo no evento lisboeta, onde os encontros acontecem de forma não planeada, entre públicos urbanos que têm em comum o facto de frequentarem o mesmo circuito cultural e de lazer.

O Curtas Vila do Conde, por ser um certame mais antigo, de menores dimensões e mais concentrado do ponto de vista espacial, reúne um conjunto de condições que favorecem o desenvolvimento de relações de interconhecimento entre os públicos, e entre estes e a equipa organizadora do certame. A familiaridade é superior e afeta tanto os públicos generalistas como os públicos profissionais — que, nomeadamente, têm mais possibilidades de interagir entre si. No caso do Indie, pelo contrário, não só a familiaridade com a estrutura organizativa é menor como a distância entre o público profissional e o não profissional está mais evidenciada, marcada por barreiras físicas (espaciais) e simbólicas.

Estas dinâmicas aparecem, aliás, expressas nas representações que os participantes têm sobre os públicos dos festivais que, eles próprios, frequentam. Começam por insistir, todos eles, no facto de os públicos serem tendencialmente heterogéneos, o que não é completamente novo. Pedler e Zerbib, a propósito do festival

de Cannes, chamavam a atenção para o facto de os festivais de cinema serem, por norma, espaços “polifónicos”, com “registos múltiplos”, reunindo, temporariamente, “populações heterogéneas” (2001: 131), pelo que a perceção de um todo numeroso e indiferenciado seria expectável. Porém, no caso dos espectadores do Curtas foi possível delinear uma divisória entre as representações do público local e do público não local, ao passo que, entre os participantes do Indie, o que ressaltou foi a cisão entre as opiniões do público profissional e as do público não profissional.

Do Curtas salientamos a importância dos movimentos cineclubistas, a forte ligação ao meio artístico (do cinema, mas não só), os estereótipos que perduram em relação à comunidade local e o facto de o certame se ter imposto como um evento em voga, imperdível para as elites urbanas. O que não se verifica no IndieLisboa, cujos públicos — urbanos, burgueses, qualificados e com apetência para consumos culturais —, sejam eles profissionais ou não profissionais, são essencialmente movidos pela prática cultural e/ou pelo interesse pela arte cinematográfica.

Os moldes em que são classificados ambos os festivais são francamente positivos, embora a avaliação que os públicos fazem do Curtas revele uma relação mais implicada e afetiva, enquanto as representações desenvolvidas pelos participantes do Indie demonstrem uma certo distanciamento e indiferença em relação ao certame — que parece cumprir uma função que é mais instrumental do que emocional.

Os discursos sobre a relação dos certames com as cidades também são reveladores. A identidade do Curtas assenta, justamente, numa relação ambígua com a cidade e com a comunidade local, ou seja, num equilíbrio tenso e precário entre conservadorismo e irreverência (ao mesmo tempo que desempenha uma função ímpar como instrumento de marketing local). No que toca ao IndieLisboa, a ideia que é transmitida é a de que o festival tem sido bem acolhido pela cidade e pelos respetivos habitantes, como resultado da sua inegável qualidade e profissionalismo. Todavia, o IndieLisboa parece ser, senão irrelevante para a vivência cultural dos públicos, pelo menos, facilmente substituível.

Por fim, a forma como os públicos avaliam os espaços dos festivais, como circulam pelos espaços dos festivais, como usam, pensam e se apropriam dos espaços dos festivais, comprova que os espaços não só integram a experiência de consumo cultural como lhe atribuem uma dimensão, sensorial, que é, talvez, um dos aspetos mais determinantes —

mais secundarizados, também — da receção cultural. O espaço pode reconfigurar profundamente a experiência cultural, como se verificou no Curtas; ou, ainda, condicionar o desejo de consumo, como nos mostrou o Indielisboa.

CAPÍTULO 8: OS PÚBLICOS DOS FESTIVAIS E OS SEUS *MODOS DE RELAÇÃO* COM O UNIVERSO CULTURAL MAIS LATO

8.1. Públicos e *modos de relação* com a “festivalização” da cultura

O reconhecimento da existência de uma inclinação contemporânea para que a difusão e o consumo de cultura tenham vindo a apropriar-se de uma lógica assente no evento fez-nos questionar o papel e a importância do *formato festival* nos consumos culturais dos públicos analisados.

Um dos aspetos que nos interessou avaliar foi em que medida os públicos privilegiaram a ida a festivais, no momento de consumir cinema. Dessa forma, procurou-se apurar se a frequência dos casos em estudo seria excecional ou se, pelo contrário, estaria enquadrada na ida a outros festivais do género. Moveu-nos, ainda, o desejo de descortinar uma eventual apetência para a frequência de festivais que abarcassem outras áreas de expressão cultural — além do cinema — para que se esclarecesse a importância dos *eventos* nos roteiros culturais dos públicos estudados, procurando compreender se a lógica, efémera e festiva, do evento poderia promover, *per se*, uma prática específica, mais ligada à forma do que propriamente ao conteúdo.

Assim, no que diz respeito ao hábito de frequência de outros *festivais de cinema*, portugueses ou estrangeiros, e segundo dados dos inquéritos, salienta-se que esse hábito é mais importante entre os públicos do Indie: 73,2% dos inquiridos declararam frequentar outros festivais com foco na sétima arte, enquanto apenas 48,7% dos públicos do festival nortenho referem tê-lo feito. O que significa que, para mais de metade dos espectadores inquiridos no festival Curtas (51,3%), a frequência daquele evento cinematográfico específico é *exclusiva* na sua cartografia de consumos de cinema e uma experiência inusual para inúmeros dos seus participantes, o que lhe imprime uma natureza singular.

Por outro lado, para a menor percentagem de participantes de Vila do Conde que declarou visitar outros festivais de cinema, o leque de festivais frequentados é mais *diversificado* do que o mencionado pelos públicos do Indie¹⁴⁰. Os certames capazes de congregar um conjunto superior de referências são, em primeiro lugar, o histórico

¹⁴⁰ Ver Tabela 9, Anexo 3.

Fantasporto (37%), seguido do Indie (14,2%), do Cinanima (10,1%), do Doclisboa (9,2%) e de festivais não especificados no estrangeiro (5,1%). A frequência destes eventos é complementada pela menção esporádica a festivais e mostras de cinema dispersos, em particular, pela região Norte do país, mas também pelo restante continente.

No caso do Indie, confirmou-se a força de atração centrípeta exercida pela concentração da oferta de festivais de cinema na capital, o que permite que os participantes no festival lisboeta mais facilmente frequentem eventos similares a decorrer na cidade. Os mais mencionados foram o Doclisboa (32,4%), a Festa do Cinema Francês (11,8%), o MONSTRA (10,8%), o MOTELx (6,3%), o 8 & 1/2 Festa do Cinema Italiano (5,8%), o LEFFEST (4,6%) e o QueerLisboa (4,3%), a par de várias mostras e ciclos de cinema organizados na capital e que também foram referenciados.

A inclinação de certos públicos do Curtas para frequentarem *outros festivais de cinema* é sensível a algumas das variáveis discriminatórias consideradas — menos, porém, do que no caso lisboeta. É o que sucede com o *concelho de residência*, tendo-se verificado que os que habitam no concelho do Porto são os que mais mencionam frequentar outros festivais (64,7%), ao passo que os residentes na Póvoa de Varzim e em Vila do Conde tendem a ser penalizados nesta atividade (30,4% e 35,5%, respetivamente). Não obstante, mesmo para quem reside no concelho do Porto, a exiguidade de festivais de cinema na região colocaria um problema ao nível do acesso a um determinado tipo de oferta de cinema, como nos foi explicado em entrevista:

Lisboa dá-te uma oferta incrível. Incrível não, uma boa oferta de cinema. (...). Tem a Cinemateca, que é uma coisa muito importante. O *Indie*, acho que é importante. E o *Doc*, para as longas-metragens e para as curtas-metragens documentais (...). Nós, cá, em Portugal, temos os filmes que o Paulo Branco quer comprar. (...) Apesar de não gostar muito disso, quando quero ver um filme que não estreia cá, eu não perco muito tempo e vou comprá-lo em DVD. Não é a mesma coisa, mas é melhor que não o ver, apesar de tudo. E acho que os festivais cumprem bastante essa função. [Entrevistado 1, Curtas, 43 anos, Masculino, Contabilista, Licenciatura em Economia, Porto]

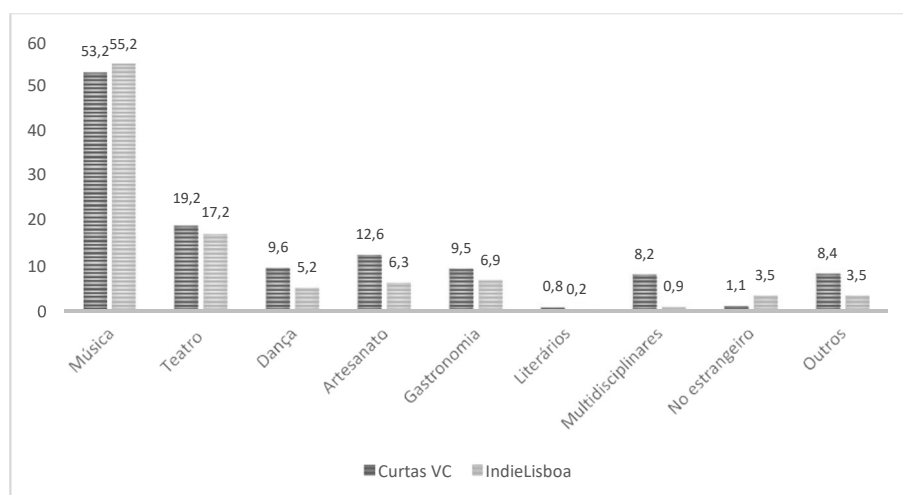
Por conseguinte, as variáveis que, em ambos os casos, assomaram como incentivando a frequência de outros festivais de cinema foram a proximidade geográfica, o nível superior de escolaridade e a ida repetida aos festivais em análise. De resto, o costume de frequentar outros eventos cinematográficos obedece a mais variáveis discriminatórias no caso do Indie, o que o aproxima de uma prática cultural indiferenciada, ou, melhor dizendo, menos entregue a determinações ritualistas.

A análise da declaração da *frequência de festivais culturais em geral*, por sua vez, serviria para desvendar o peso que o consumo de cultura enquadrado numa logicidade de *evento* fortuito, pontual, teria na vivência cultural destes consumidores.

Neste ponto, os públicos do Curtas e do Indie aproximam-se, uma vez que, em ambos os casos, mais de 70% dos inquiridos afirmam participar em festivais dedicados a diferentes áreas culturais. No entanto, e apesar da similitude desses valores em particular, os resultados permitem-nos alertar para uma dissonância entre os certames. Entre os públicos do Curtas, a frequência declarada de eventos focalizados noutras formas de arte é *muito superior* à participação em festivais de cinema: 75,1% dos inquiridos, enquanto apenas 45,8% vão a festivais ligados à sétima arte. No Indie, pelo contrário, os participantes inquiridos declararam ir tanto a festivais de cinema como a certames de outra natureza (73,2%, em ambos os casos).

Do vasto espectro de manifestações artísticas que os festivais culturais podem conter (ver gráfico 20), a *música* é, de longe, a forma de expressão privilegiada por mais de metade do conjunto dos inquiridos em ambos os casos analisados: um pouco mais no Indie (55,2%), mas no Curtas (53,2%) também. Aos festivais de música, preponderantes, seguem-se os festivais de teatro, que encontram uma ligeira vantagem entre os participantes do Curtas (19,2%, face aos 17,2% do Indie). Música e teatro são, assim, e para ambos os casos analisados, as escolhas preferenciais no momento de optar pela frequência de um festival. As restantes áreas estão menos representadas, e verificou-se que o peso das respostas tende a acompanhar o que é oferecido localmente — como acontece com a ida a festivais de artesanato ou de gastronomia, em Vila do Conde — ou nas proximidades. De resto, observa-se, entre os participantes do Curtas, a tendência para uma maior diversificação do tipo de eventos frequentados, algo que é visível na importância dos festivais de dança (9,6%), multidisciplinares (8,2%) e outros festivais (8,4%).

Gráfico 20. Tipo de festivais frequentados (em %).



Observando os resultados obtidos em ambos os certames, percebe-se que os dois géneros de festivais mais visitados pela totalidade dos inquiridos — os *festivais de teatro* e, sobretudo, os de *música* — são quase antagónicos no tipo de públicos que atraem, nos seus atributos, algo que é comum aos dois casos. No Curtas, à semelhança do Indie, os *festivais de música* são mais significativos para os participantes que têm uma relação menos estreita com os casos em estudo (com os frequentadores menos assíduos), e os de *teatro*, pelo contrário, são mais importantes para os que têm uma relação de maior assiduidade e fidelização a estes festivais. Mas há uma diferença entre os casos, que reside na relação entre os públicos dos festivais, a sua idade e a situação na profissão. Ou seja, no Curtas, a frequência de *festivais de música* é uma prática eminentemente juvenil, realizada por jovens e estudantes, ao passo que a frequência de *festivais de teatro* é uma atividade especialmente desenvolvida por públicos mais velhos, mormente participantes reformados. No caso do Indie, todavia, não é possível fazer-se uma tal distinção. Aí, os festivais de *música* e de *teatro* são, ambos, e quase indistintamente, frequentados por públicos mais escolarizados e ativos no mercado de trabalho, não se aduzindo uma diferenciação escorada na idade. Há ainda lugar para uma nota sobre os *festivais de artesanato*, já que, nos dois certames em estudo, se verifica uma propensão para que esse tipo de eventos seja mais frequentado por públicos do sexo feminino.

Para concluir, sobre este assunto, e tal como se fizera com os festivais de cinema, os inquiridos foram convidados a ilustrar as suas respostas, indicando os festivais culturais que costumavam frequentar. E, mais uma vez, observou-se uma tendência para a

dispersão das indicações dadas pelos públicos do Curtas, por oposição a uma maior concentração das respostas dos públicos do Indie em iniciativas que, usualmente, têm lugar na região de Lisboa.

Da listagem completa¹⁴¹, destacam-se os mais relevantes para cada caso em estudo. Nomeamo-los de seguida, com vista a ilustrar as preferências dos públicos dos eventos.

Assim, os *festivais de música* mais frequentados pelos públicos do Curtas seriam o Festival Paredes de Coura (21,8%, de longe o mais frequentado), o Festival *Sudoeste TMN* (13,7%), o Festival *Super Bock Super Rock* (12,9%), o Festival *Optimus Alive* (10,5%), o *FMM Sines* — Festival Músicas do Mundo (8,9%) e o Festival *Marés Vivas* (8,1%). No caso dos participantes do Indie, apareceram com um considerável destaque o Festival *Super Bock Super Rock* (56,2%) e o Festival *Optimus Alive* (46%), seguidos do *FMM Sines* — Festival Músicas do Mundo (18,2%), Festival *Sudoeste TMN* (9,3%) e do Festival Paredes de Coura (7,4%). Apesar dos pesos relativos diferenciados, decerto determinados pela região em que se realizam os festivais, percebeu-se uma predisposição para a preferência de alguns destes mesmos eventos. Tal facto poderá estar ligado à circunstância de os festivais de música — muitos deles coincidentes com a época de veraneio — serem, à partida, mais propícios ao investimento em deslocações físicas.

Os *festivais de teatro* que reuniram mais respostas foram, no Curtas, o FITEI — Festival Internacional de Teatro de Expressão Ibérica (62,5%) e o poNTI — Porto Natal Teatro Internacional (9,4%,) e, no Indie, o FITA — Festival Internacional de Teatro de Almada (51,6%), o Festival Alcantara (27,6%) e o FATAL — Festival Anual de Teatro Académico de Lisboa (20,7%), registando-se, de novo, tendência para uma maior circunscrição à oferta local.

Em relação aos *festivais de dança* ou de *dança e música*, concluiu-se que os mais importantes para os espectadores do festival nortenho seriam o Andanças — Festival Internacional de Música e Danças Tradicionais (50%) e o Festival *Ollin Kan* — Festival Internacional das Culturas em Resistência (outros 50%) e, para os participantes do festival lisboeta, também o Andanças — Festival Internacional de Música e Danças Tradicionais (77,3%) e o Festival Ao Largo (13,6%). Sublinha-se que o Andanças tem lugar durante o

¹⁴¹ Tabelas 10 a 14, Anexo 3.

mês de agosto em Castelo de Vide, região do Alentejo, reunindo características que habitualmente se associam a um festival “de verão”. O Festival *Ollin Kan* teve origem no México e iniciou a sua internacionalização, justamente, em Vila do Conde (em 2008) e o Festival *Ao largo* é um evento nascido e desenvolvido na capital.

No que toca aos *festivais de artesanato*, destacaram-se, entre os públicos do Curtas, e sem surpresas, a Feira de Artesanato de Vila do Conde (70,6%) e, no caso do Indie, a FIA Lisboa — Feira Internacional de Artesanato (70%).

Por último, os *festivais multidisciplinares*. O Serralves em Festa! (25%) e o Festival Alcantara (25%) ocupam o lugar cimeiro nas respostas dos visitantes inquiridos no Curtas. No caso do Indie, sobressai o TRAMA — Festival de Artes Performativas (28,6%)¹⁴².

8.2. Públicos e *modos de relação* com a Sétima Arte

A existência de uma ligação forte ao cinema não é a única razão para a frequência de um festival do género. Pelo contrário, essa frequência pode ser alimentada por motivos muito díspares. Interessou-nos, também por isso, solicitar aos inquiridos que autoavaliassem a importância que o cinema ocupa nas suas vidas.

Tal autoavaliação remete, em certa medida, para o conceito de *cinefilia* e para as representações por ele convocadas. Esta noção assenta no pressuposto de que o cinema ocupa um papel central na vida dos sujeitos e de que as estratégias acionadas para a mensuração da sua importância são subjetivas, porque pertencentes ao domínio das representações. A não operacionalização do conceito no inquérito resultou em que não se conhecesse o que estaria na origem da autoavaliação: se o *amor* ao cinema ou o *conhecimento profundo* da sétima arte, duas dimensões possíveis, mas não necessariamente coexistentes, da cinefilia (Ethis, 2005: 112)¹⁴³. Assim, o modo como a

¹⁴² É de salientar que tanto o Circular como o TRAMA, apesar da sua designação nos reenviar para as artes performativas, têm uma forte componente multidisciplinar.

¹⁴³ A circunscrição do conceito de cinefilia é intrincada, sobretudo porque é difícil a dissociação da percepção individual, subjetiva, em relação à natureza da conexão que cada um estabelece com o objeto artístico. Pedler e Zerbib (2001: 131-143), a propósito do festival de Cannes, consideraram “cinéfilos” os espectadores do festival que assim se autodenominam e que se situam fora do mercado cinematográfico, ou seja, que vivem a sua paixão pela sétima arte no anonimato e na qualidade de “especialistas anónimos”. Os autores, e os restantes colaboradores que assinam o estudo centrado no festival de Cannes, optaram por qualificar como cinéfilos os espectadores que pertencem ao designado “terceiro círculo”, e que se junta ao “primeiro círculo” composto pelos profissionais da indústria do cinema, ao “segundo círculo” composto pelos elementos ligados ao protocolo e meios de comunicação social, e ao “quarto círculo”, muito específico

questão foi colocada permitiu, sobretudo, que os participantes de ambos os festivais *objetivassem* a sua relação com a sétima arte, quantificando-a.

Posto isto, apurou-se que, para uma percentagem predominante dos públicos de ambos os festivais, o cinema é percebido como algo inestimável: 75,1% dos inquiridos do Curtas avaliam a importância do cinema nas suas vidas no extremo *superior* da escala (5, 6 e 7 pontos), à semelhança do que sucede com 74,7% dos inquiridos no Indie. A média que se obtém desta estimativa é muito semelhante nos dois festivais, apesar de os participantes do Indie serem ligeiramente mais enfáticos no peso que atribuem a esta forma artística.

As entrevistas evidenciaram como o despontar do interesse pelo cinema pode resultar de experiências multímodas, na medida em que a democratização do acesso à televisão e, posteriormente, a disseminação da *internet* — e, com isto, a proliferação da multitude de ecrãs possíveis para o visionamento de filmes — permitiu que o contacto inicial com o cinema não estivesse circunscrito à frequência das salas de cinema (Canclini, 2007; Guy, 2000).

Em linhas gerais, os participantes dos festivais que constituíram o nosso objeto de estudo despertaram para a sétima arte em circunstâncias que podem ser dispostas do seguinte modo: quando verificada em idade precoce, a socialização para o cinema ocorre, principalmente, no conforto da domesticidade, salientando-se, aqui, o papel formador da televisão e dos antigos, já quase inexistentes, videoclubes — além dos cineclubes, no caso específico do público nortenho; sempre que essa socialização se observa numa idade mais tardia e envolve uma apetência maior para consumos extra domiciliários, ascende, em importância, a influência das redes de amizade e da escola, em especial das instituições de ensino superior e dos relacionamentos aí constituídos.

Perscrutando os discursos dos frequentadores de ambos os festivais, verifica-se que é mais comum que, entre os participantes do festival vila-condense, o “*gosto*” pelo cinema emerga cedo e ligado à influência de figuras-chave e de instâncias mediadoras como a televisão, o vídeo e a instituição escolar, ao passo que, no caso lisboeta, além do papel desempenhado pela televisão e pelo vídeo, os testemunhos apontam para um despertar tendencialmente tardio e associado a determinadas fases da vida,

daquele festival, constituído pelos públicos que negociam a sua entrada no universo, restrito, dos espectadores do festival de Cannes.

nomeadamente à adolescência e ao período de frequência universitária. Em ambos os casos, sobressai a tendência para a autonomia no processo de descoberta do cinema e para a não interferência das figuras familiares (com exceções, naturalmente), o que envolve um ato exploratório inicial, *autodeterminado*, centrado na esfera privada, e que é aprofundado mais tarde, quando da emancipação dos indivíduos.

Com efeito, entre os contextos de sensibilização possíveis para a sétima arte, a *esfera familiar* acabou por ser a menos referida pelos nossos entrevistados. Ao contrário do que ficara comprovado na pesquisa de referência levada a cabo sob a égide de Jean-Michel Guy, a propósito da cultura cinematográfica dos franceses (Guy, 2000), a influência de familiares na aproximação ao cinema — pais, irmãos ou avós, olhados como os acompanhantes *naturais* sempre que as visitas a salas de cinema são realizadas em idades mais jovens — não teve a mesma ressonância na nossa amostra. Apesar das exceções, há propensão para que o primeiro contacto com o cinema seja individualizado e intermediado pelo pequeno ecrã televisivo. Fatores como o lugar onde se reside e a oferta aí disponível, o meio social de origem e a idade, aparecem a influir na visita iniciática às salas de cinema.

Não me consigo lembrar de ninguém que me tenha influenciado. Eu acho que terá sido na televisão, quando eu comecei a ver a RTP2, ciclos... E ter-me interessado, ter sido uma coisa mais ou menos intuitiva. (...). Gostava daquelas experiências, por exemplo, daquele programa do Vasco Granja, de animação. Gostava de ver uns ciclos que davam na RTP2, inclusive de autores, e tal. Intrigavam-me aquelas apresentações do António Pedro Vasconcelos, em que ele fazia umas preleções antes das exibições dos filmes. E, depois, eu pegava nos jornais para procurar os filmes que estavam em exibição e eram quase tudo filmes que não me despertavam grande interesse. (...) Comecei a desenvolver entusiasmos particulares por alguns autores e, então, mais tarde, andava sempre atrás deles. [Entrevistado 15, Curtas, 47 anos, Masculino, Comissário de Bordo, Licenciatura em Relações Internacionais, Vila do Conde]

Sempre gostei de cinema. Sempre. É mesmo muito antigo. (...). Começou na pré-adolescência. Via filmes em casa, em VHS. Ia ao videoclube. (...). Era a minha mãe que tinha o cartão, mas era eu que ia ao videoclube. *Ninguém* via filmes em casa. Era eu que ia alugar as cassetes, acho que ninguém me influenciou. Eu sou do Montijo. Na altura, pré-ponte Vasco da Gama. Eu digo isto porque era muito diferente, ou seja, para se ir a Lisboa era preciso apanhar um barco, demorava uma hora. E, se fosse de carro, era preciso ir a Vila Franca de Xira ou a Almada. O Montijo estava isolado. Andava numa escola, numa turma onde os meus colegas não tinham o menor interesse fosse pelo que fosse, nem por literatura, nem por cinema. Sempre me senti um bocadinho à margem por causa disso, não tinha pessoas com quem discutir. Se é verdade que, quando entrei na faculdade, passei a estar em Lisboa e a contactar com outro tipo de cinema, a verdade é que o interesse já vinha de trás, eu já tinha visto imensa coisa antes. (...). Descobri foi mais coisas. (...). Mas sempre aluguei cassetes. Eu era o videomaniaco do Montijo. [Entrevistado 9, Indie, 32 anos, Masculino, Consultor Editorial, Licenciatura em Línguas e Literaturas Modernas, Oeiras]

A estreia ou a intensificação da prática de ida ao cinema enquanto *prática de saída* surge muito associada à juventude. Quando assim é, a atividade de ida ao cinema não

assume tanto uma função integradora (presente), mas, antes, espelha a união de interesses e de afinidades (preexistentes), que confluem no período da juventude ou do ingresso no ensino superior. A prática de ida e visionamento de cinema é, nessa fase da vida, estimulada pela constituição de laços de forte sociabilidade, assentes nas partilhas em torno dos filmes e entre elementos do grupo. Segundo Guy (2000: 59-60), o cinema é um sujeito frequente das conversas que ocorrem nas saídas em registo convivial, e os jovens e diplomados do ensino superior tendem a conversar mais sobre cinema. Na origem dessas conversas pode estar a discussão de pontos de vista sobre os filmes ou a recomendação — o conselho ou a “prescrição” — de obras que se considerem importantes.

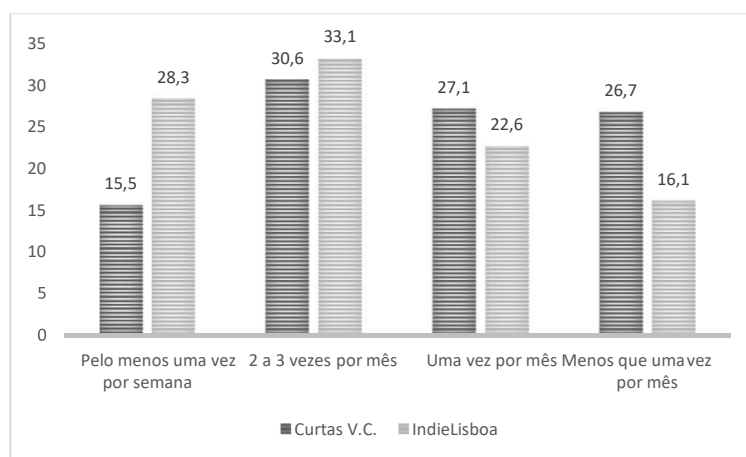
Quando eu era mais pequeno, via alguns filmes na televisão, mas não era muito de ir ao cinema. E, quando entrei para o meu curso, na faculdade, eu e, eu e outro colega meu, nós começámos a ir muito ao cinema e fizemos, tipo, o nosso grupo. Juntámos mais alguns e íamos sempre uma vez por semana. E, de uma vez por semana, passou a duas vezes por semana, a três vezes por semana... A pratica-, praticamente íamos a tudo o que apanhávamos. [Entrevistado 2, Indie, 32 anos, Masculino, Chefe de Vendas, Licenciatura em Ciências da Comunicação, Oeiras]

Alguns elementos descrevem uma cinefilia militante, ativa e empenhada, expressa numa multiplicidade de práticas, espaços e suportes, cujo despertar não tem um início facilmente detetável, confundindo-se com a própria vida. É, em muitos casos, uma cinefilia “letrada”, segundo a designação de Pedler e Zerbib (2001), complementando-se com o desejo de aquisição de materiais relativos à sétima arte, como filmes em suporte DVD ou Blu-Ray, livros, revistas e outros objetos relacionados com o cinema. Envolve, pois, uma apetência colecionista, que pode ser dirigida em exclusivo ao cinema ou que, noutros casos, é transferível para outras áreas e consumos artísticos.

8.2.1. Regularidade de ida ao cinema, espaços e suportes preferenciais

É na regularidade com que declaram *ir* ao cinema, mais até do que na expressão abstrata da importância que o cinema terá nas suas vidas, que os públicos inquiridos nos dois casos em estudo mais se distanciam (ver gráfico 21). Reportamo-nos, neste caso, ao consumo de cinema realizado em contexto de saída.

Gráfico 21. Regularidade de ida ao cinema (em %).



Essa diferença materializa-se nos extremos da escala: são principalmente os participantes do Curtas que declaram ir ao cinema “menos que uma vez por mês” (26,7%, face a apenas 16,1% no Indie) e, pelo contrário, há uma quantidade superior de participantes do Indie que assevera ir ao cinema “pelo menos uma vez por semana” (28,3% contra apenas 15,5% de inquiridos no Curtas). Em ambos os casos — e um pouco mais, de novo, no Indie —, a categoria em que se declara a ida ao cinema “2 ou 3 vezes por mês” está acima dos 30%. Assim, se se considerarem apenas os itens de resposta correspondentes às declarações de uma frequência mais assídua ao cinema (“Pelo menos uma vez por semana” e “2 a 3 vezes por mês”), constata-se que cerca de 61,4% dos públicos do Indie e 46,1% dos públicos do Curtas se assumem como consumidores regulares ou muito regulares de cinema em sala. Facto que é ainda mais relevante se se pensar que o consumo de cinema em sala, enquanto prática cultural de saídas, conheceu um esmorecimento assinalável.

No cômputo dos dois festivais, apurou-se que as visitas mais rotineiras e sistemáticas a salas de cinema tendem a ser levadas a cabo por públicos mais velhos e que, adicionalmente, têm uma ligação forte aos festivais de cinema onde foram inquiridos. Por outro lado, a principal diferença reside no facto de, no festival nortenho, a ida à sala de cinema ser mais comum entre os públicos ativos no mercado de trabalho (sem distinção de escolaridade ou indicador individual de classe), ao passo que, no Indie, se faz mais frequente entre os indivíduos com o ensino superior, não ativos — reformados e em busca do primeiro emprego — ou, então, trabalhadores independentes e profissionais liberais.

As entrevistas aos públicos revelaram-nos que, na maioria dos casos, não só a regularidade de ida ao cinema tende a diminuir com a passagem do tempo como a própria seleção dos filmes a visionar se transforma num processo com contornos mais precisos e criteriosos.

Para alguns dos participantes, essa transmutação será fruto da entrada na vida adulta e consequente envelhecimento cultural, causada pelo ingresso no mercado de trabalho, a constituição de família e a diminuição dos contactos extrafamiliares, a par da extinção de experiências heterogéneas, comuns ao contexto escolar e que incitam à diferença. Para outros, o que se verifica é que a “plasticidade de disposições” que viveram durante o processo de aprendizagem e de formação da sua identidade cultural — socialmente aceite, por ser constitutiva da “singularidade cultural da juventude” —, com a entrada na idade adulta, dá lugar à imposição social para confinar a liberdade cultural à respetiva condição de classe, o que resulta numa “fixação de gostos ou de hábitos” e consequente retraimento (Lahire, 2006: 425–430). Esta segunda situação verifica-se entre os indivíduos com uma maior cultura cinematográfica e com um capital cultural mais consolidado.

Sempre fui muito ao cinema. Antigamente ia, tipo, duas vezes por semana. Nos últimos anos não tenho tido tanto tempo e vou, para aí, de quinze em quinze dias. Antigamente ia ver quase tudo. Agora seleciono muito o que vou ver. [Entrevistado 1, Curtas, 43 anos, Masculino, Contabilista, Licenciatura em Economia, Porto]

É assim: em média, hoje em dia, eu creio que vou para aí uma vez por mês. Vou ver coisas muito específicas, e não.... Sei lá, foi um hábito que perdi, de ir ao cinema e de ver tudo e mais alguma coisa. Há dez anos atrás, com 25 ou 26, tinha que ir ver tudo. Um bocado por vício, quer dizer. Hoje em dia vou ver coisas muito particulares, coisas que quero realmente ver. [Entrevistado 6, Indie, 36 anos, Masculino, Tradutor, Licenciatura em Belas Artes, Lisboa]

Pode, ainda, suceder que o acesso e a exposição tardia a obras cinematográficas com características e origens diversificadas — externas ao consumo de cinema comercial e que exercitem outras competências — contribuam para transformar os consumos de públicos mais despojados escolar e culturalmente. E que o façam no sentido inverso ao do “natural” confinamento associado ao avançar da idade, promovendo, pelo contrário, a ampliação dos horizontes de expectativas individuais. Para que tal seja possível, podem concorrer diversos fatores, como a tendência para a reorganização da ideia de “família” e dos compromissos de natureza afetiva ou conjugal, a reconfiguração do mercado de trabalho, a acessibilidade geográfica e a oferta cultural disponível, e/ou, muito importante, o acesso mais democrático às tecnologias de informação. Em consequência,

indivíduos oriundos de meios socioculturais descapitalizados passaram a ser capazes de, com mais facilidade, continuar a contactar com práticas culturais diversas às da família de origem. Sobretudo se forem do sexo masculino, solteiros e sem dependentes a seu cargo, já que existem condicionamentos *objetivos*, promotores de desigualdades, que teimam em perdurar.

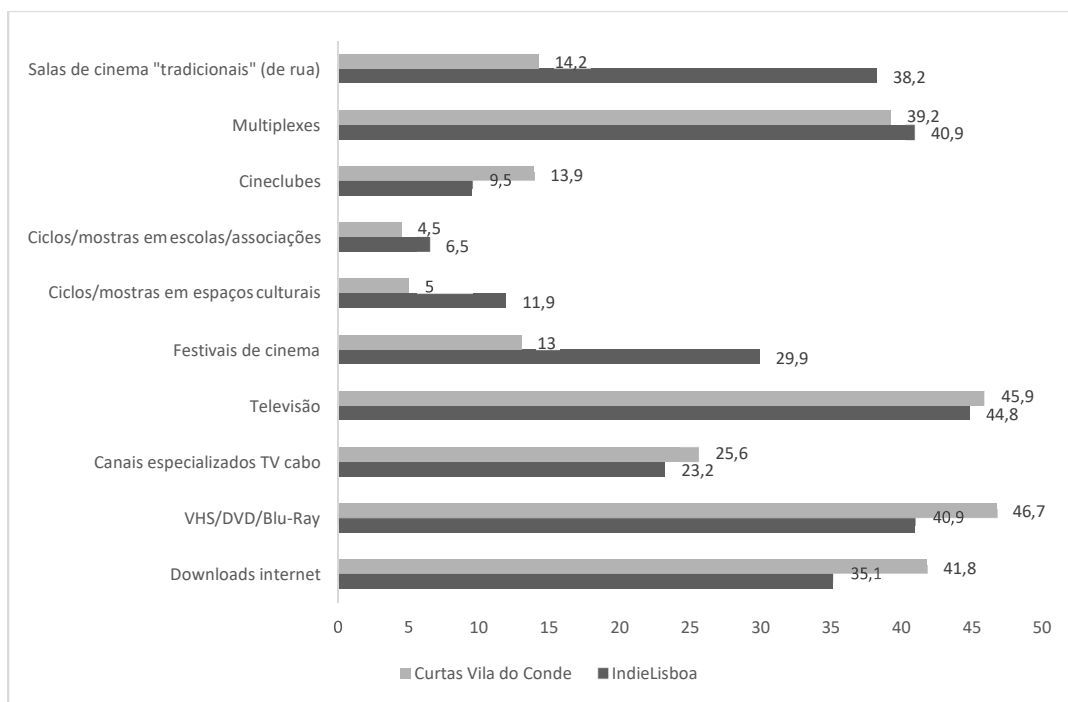
E: Que tipo de cinema é que te interessa mais?

e: Ahm... Os *blockbusters* foram os que ficaram. Eram os que estavam sempre presentes. Desde da minha infância, esses eram os que estavam sempre presentes. O cinema de *Hollywood*. Esses vieram desde miúdo. Depois comecei, muito por culpa do Fantasporto, a abrir os horizontes. E, neste momento, aceito muita coisa. Aceito! Eu digo *aceito*, porque há pessoas que não conseguem ver cinema europeu: “Ah, é francês!?” [som de desagrado], “Ah, é alemão?!” [som de desagrado]. Não dá hipótese. Vão ao Fantasporto, perguntam-me que filmes é que eu vou ver e eu digo: “Olha, podes ir ver este, este, este...”, “Ah, mas espera lá! Então isso tem legendas? Isso é estrangeiro? Ah, não quero ver um filme desses!”. Por isso é que eu digo: eu aceito tudo. (...). E acho que foi com o festival de cinema que comecei a ver outras cinematografias. Sim. [Entrevistado 8, Curtas, 36 anos, Masculino, Programador de Software, 12.º ano, Porto]

A análise dos *espaços e suportes privilegiados* pelos frequentadores de ambos os festivais para o visionamento de cinema, permite avançar com um conjunto de conclusões interessantes¹⁴⁴. Os espaços que os públicos elegem e os suportes que utilizam para a visualização de cinema são *plataformas de mediação* deste consumo e, como tal, traduzem relações diferenciadas com o objeto de arte (ver gráfico 22).

¹⁴⁴ Ver Tabela 15, Anexo 3, para os diferentes tipos de regularidade.

Gráfico 22. Espaços e suportes que os públicos declaram utilizar/visitar “frequentemente” (% de respostas).



Para os participantes inquiridos nos dois festivais, o espaço preferencial para o consumo de cinema em contexto de saída é o constituído pelos complexos multissala ou *multiplex* — expresso nos 40,9% de participantes do Indie e nos 39,2% do Curtas que afirmam frequentá-los amiúde. Aliás, os *multiplex* assumem um peso nada negligenciável nas práticas cinéfilas dos públicos, sendo raros os que indicam nunca lá ir ou raramente fazê-lo.

Já os suportes para o visionamento de filmes que assumem maior importância são a *televisão* (45,9% no Curtas e 44,8% no Indie) e o *VHS/DVD/Blu-ray* (46,7% no Curtas e 40,9% no Indie), que subtraem a prática de cinema ao espaço público e a acomodam na esfera doméstica. Tanto a televisão como o recurso ao VHS/DVD/Blu-ray têm um peso semelhante para os públicos dos dois festivais, sendo apenas de destacar uma ligeira tendência para que haja mais participantes, no Indie, a assinalar “nunca” verem televisão e para que o recurso ao VHS/DVD/Blu-ray seja preponderante entre os participantes do Curtas.

É interessante verificar o peso que assumem os *downloads* realizados através da *internet* para os frequentadores de ambos os festivais. A sua importância é ligeiramente superior no festival nortenho — onde 41,8% dos participantes declara recorrer à pirataria frequentemente — mas também tem uma presença relevante no Indie, onde 35,1% dos inquiridos afirma realizar *downloads* com frequência. Em contrapartida, é no Indie que há mais participantes a garantir “nunca” realizar *downloads* (25,3% de respostas).

Ainda assim, o relevo deste expediente para os participantes é superior ao dos *canais pagos e especializados da TV Cabo*. Este serviço, que inclui as possibilidades de *pay-per-view* e de *video on demand*, não se encontra muito disseminado entre os inquiridos.

Para o conjunto das respostas possíveis, verificou-se que os *espaços associativos*, os *espaços culturais* e os *cineclubes*, ou seja, as entidades e espaços alternativos onde se organiza a exibição pública de ciclos e mostras de cinema, em princípio, não comercial, correspondem a idas menos frequentes para a maioria dos participantes.

Observa-se, contudo, que a experiência de ver cinema em *cineclubes* tem um peso superior para os inquiridos no festival vila-condense — por outro lado, há quase o *dobro* dos participantes no Indie a asseverar “nunca” ir a *cineclubes* — e a ida frequente a *espaços culturais* para ver cinema é mais comum entre os públicos do festival lisboeta. O consumo é, assim, muito moldado pela estrutura da oferta disponível localmente.

Atente-se, agora, nas diferenças mais vincadas entre os dois festivais analisados, no que se refere aos locais e veículos que os participantes de ambos os festivais declararam privilegiar, sendo que as principais discrepâncias se encontram profundamente interligadas com a prática de cinema enquanto saída cultural.

Registou-se, por exemplo, o triplo de respostas, entre os frequentadores do Indie, no que toca à ida frequente a *salas de cinema ditas “tradicionais” ou de rua*: 38,2% dos seus participantes declaram visitá-las com regularidade, o que contrasta com os 14,2% dos inquiridos no Curtas. Provavelmente, o facto de os primeiros terem um maior *acesso* a salas com essas características será um fator determinante para os resultados apresentados.

Há, ainda, mais do dobro das respostas, entre os entrevistados no Indie, que indicam a ida frequente a *festivais de cinema* — 29,9%, comparativamente a 13% no

Curtas —, sendo que, no Curtas, é mais comum uma ida a festivais de cinema rara ou até inexistente.

E, por fim, é também no Indie que os participantes mais vão a *ciclos e mostras em espaços culturais* (11,9%, face a 5% no Curtas), o que, de igual modo, não será alheio às especificidades do tecido da oferta. Estes espaços são mais frequentados pelos participantes dos dois festivais, com o intuito de ver cinema, do que as escolas e associações.

No que respeita às salas de cinema tradicionais, verificou-se uma tendência para que os que mais referiram recorrer a estes espaços fossem os inquiridos com “entre 31 e 40 anos” (23,4% declararam fazê-lo “frequentemente”). A ida a cineclubes é, por sua vez, mais apelativa para os mais velhos, com “mais de 60 anos” e para os adultos com idades compreendidas “entre 31 e 40 anos”.

Quando se analisa a fruição de cinema que decorre na esfera privada, esta tendência sofre uma alteração, e verifica-se que são os mais novos que privilegiam os suportes que apontam para um consumo mais individualizado. É o que sucede com o recurso aos canais especializados e pagos da TV por cabo. A juvenildade dos inquiridos é ainda mais significativa quando questionados sobre o consumo de filmes descarregados da *internet*. Neste caso, a associação com a idade é direta, ou seja, os que mais veem filmes provenientes da *internet* são os inquiridos com “até 20 anos” e “entre 21 e 30 anos”. De resto, descarregar filmes da *internet* é, a par de ver cinema em televisão, uma prática pouco empreendida pelos que possuem o ensino superior (21% “nunca” o faz e 18,2% “raramente”).

A *idade* dos inquiridos no festival lisboeta também parece influenciar a preferência por determinados espaços e suportes, apesar de não ser uma variável tão atuante, neste caso, como em Vila do Conde. Ora, a idade faz variar a frequência de salas de cinema “tradicionais” ou de rua e o visionamento de filmes descarregados da *internet*. Os entrevistados que mais garantem ir “frequentemente” a salas de cinema de rua são os que têm “entre 51–60 anos” (57,1%) e “entre 41–50 anos” (50,8%), frequência que tende a decair nas idades mais jovens. Por outro lado, assistir a filmes descarregados da *internet* é, também no caso lisboeta, um hábito expressivamente mais comum entre os mais novos e vai diminuindo à medida que a idade aumenta. Uma proporção importante dos inquiridos mais velhos rejeita liminarmente esta atividade.

O *grau de escolaridade* dos inquiridos no festival da capital revela uma associação com a sua propensão para optar por suportes de consumo de cinema que remetem para a esfera doméstica e para o recurso à televisão. Os inquiridos com o ensino superior estão em maioria entre os que declaram “nunca” (41,3%) e “raramente” (22%) assistir a cinema nestes moldes. E, no caso lisboeta, o recurso a um suporte físico, como o VHS, DVD ou Blu-ray, parece ser uma prática mais bem acolhida entre os superiormente escolarizados do que o consumo de cinema em canais de televisão pré-pagos.

O modo de relação dos públicos com o cinema está inextricavelmente ligado às novas modalidades de fruição e apreensão da cultura cinematográfica. A disseminação do suporte televisivo e a sua presença massiva em espaços públicos e privados, levou a que a difusão de cinema se transladasse para a esfera doméstica, uma das facetas de um fenómeno que Ethis apelidou de “deslocamentos cinéfilos”, e que resultou numa “ultra-proximidade” à sétima arte (Ethis, 2005: 52).

Entretanto, o pequeno ecrã televisivo passou a servir de suporte para as diversas formas de visionamento de cinema, com o advento do videogravador, dos leitores de DVD e Blu-ray, dos canais pré-pagos, dos serviços televisivos como os videoclubes, etc. Posteriormente, com o surgimento da *internet* e dos subsequentes suportes tecnológicos, proliferaram os ecrãs possíveis para o consumo de cinema: computadores, *tablets*, telemóveis, superfícies cada vez mais exíguas e transportáveis, que passaram a integrar o quotidiano dos consumidores de conteúdos audiovisuais. E a inclusão destas transformações nos respetivos quotidianos transpirou nos discursos dos entrevistados e, em especial, no dos mais novos.

A declaração do desejo de frequentar salas de cinema “tradicionais” ou de rua mantém-se entre os públicos de ambos os festivais, embora, no caso dos participantes do festival nortenho, essa intenção seja travada pela escassez (ou mesmo inexistência) da oferta de cinemas com essas características nas respetivas zonas de residência. Apesar de tudo, existem mais cinemas de rua na área metropolitana de Lisboa — pelo menos, em quantidade suficiente que permita a oferta quer de cinema comercial, quer de cinema alternativo ao do circuito massificado —, ao passo que, no caso nortenho, esse género de salas, praticamente extintas, quase sempre optam pela exibição de cinema “independente”.

De resto, os discursos dos públicos do festival lisboeta focam-se mais na distinção da *oferta* dos (poucos) cinemas tradicionais — discurso que é, em si mesmo, distintivo e legitimista —, enquanto os públicos do Curtas se centram maioritariamente na diferenciação entre estas salas e os complexos *multiplex*, e nas experiências de receção diferenciadas que as mesmas produzem. A importância da experiência de ver cinema *em sala* — por oposição a fazê-lo em casa, na televisão ou no computador — é outro aspeto mencionado por participantes de ambos os certames, em especial os mais velhos e/ou os que têm uma ligação afetiva ou profissional com o objeto fílmico, nostálgicos da experiência fenomenológica da sala escura e da comunhão de públicos, e avessos ao consumo individualizado em suportes que, na sua opinião, constroem a qualidade da obra de arte.

Normalmente, e porque o São Jorge e a Culturgest não têm tantos filmes ao longo do ano, costumo procurar o *El Corte Inglés*, muitas vezes. Essencialmente o *El Corte Inglés*, sim. É a sala onde mais costumo ir. (...). Outros suportes, nem tanto. *Download*, então, zero, mesmo. DVDs, às vezes. Mas por acaso, apesar de gostar muito de cinema, não tenho assim uma coleção de DVDs impressionante, como algumas pessoas que eu conheço têm. Porque, lá está, eu gosto muito do espaço. A sala em si, a experiência na sala. E o que eu procuro, mesmo, é ver na sala. É o que eu prefiro. [Entrevistada 8, Indie, 25 anos, Feminino, Assistente de Recursos Humanos, Licenciatura em Linguística, Lisboa]

Só sou de ver, normalmente, cinematografias alternativas. *King*, Monumental... Tudo o que é *blockbuster* não vou ver nada, recuso-me. (...) Como eu costumo dizer, enquanto o Paulo Branco não morrer, ou enquanto não fecharem estes cinemas todos do Paulo Branco [risos]... Depois, não sei. Se calhar, depois, só os festivais, que é já o que acontece nas outras cidades do país, não é? Quase já não há salas onde se possa ver cinema alternativo, é miserável. (...). Cinema, não vejo cinema em casa, não gosto. Muito raramente. (...) Porque, para mim, cinema é ecrã grande, é saída à rua. Não tenho aquela história de estar no sofá, embrulhada num cobertor. Se calhar fiz isso quando era mais nova, mas hoje não. [Entrevistada 4, Indie, 41 anos, Feminino, Docente do Ensino Superior, Licenciatura em Sociologia e Doutoramento em Sociologia, Lisboa]

Além de aspetos relacionados com a programação, vários entrevistados mencionam os novos comportamentos dos públicos que se observam nas salas comerciais e que contrariam a “boa maneira” de ser público, o que torna estes espaços menos apetecíveis aos seus olhos. Esta constatação inflama a rejeição em relação às salas comerciais, que não envolve apenas a oferta que aí é veiculada, mas também os novos contornos da experiência fenomenológica de ver cinema no grande ecrã, que retiram, ao ato, a solenidade desejada, em particular, pelos públicos mais cinéfilos, com práticas mais legítimas.

Eu não sei o que é que vai ser o cinema daqui a uns anos, sinceramente. Não é? Porque, de facto, hoje em dia, as pessoas são muito preguiçosas, não é? E quer dizer, uma pessoa hoje em dia vai ao cinema e aquilo parece, sei lá, uma feira. As pessoas atendem os telemóveis, falam umas com

as outras, quer dizer, já não há aquele respeito, não é? A luz apaga-se e há o silêncio, para vermos o filme, para apreciarmos o filme, para entrarmos naquele estado hipnótico que o cinema provoca, e... Enfim. [Entrevistado 12, Curtas, 44 anos, Masculino, Empresário, Licenciatura em Gestão de Empresas, Vila Nova de Gaia]

Normalmente, escolho salas em que não se coma. (...). Eu detesto pipocas, detesto mesmo. E depois não suporto o ruído das pipocas e dos sumos. E isso para mim é algo que não faz parte da experiência do cinema, de ver um filme. [Entrevistado 9, Indie, 32 anos, Masculino, Consultor Editorial, Licenciatura em Línguas e Literaturas Modernas, Oeiras]

Entre os espaços alternativos às salas que exibem cinema comercial importa destacar, no caso dos públicos do Indie, a Cinemateca Portuguesa — Museu do Cinema e, dos públicos do Curtas, os cineclubes.

A Cinemateca Portuguesa — Museu do Cinema tem uma posição nuclear para vários participantes do Indie. Alguns deles, com ligações profissionais ao cinema, salientam o papel formativo da Cinemateca, que é da maior importância. Para a maioria, a Cinemateca ocupou e ocupa um espaço ímpar no circuito de exibição cinematográfica da capital, por — mais do que as mostras, ciclos e festivais de cinema — permitir o contacto sistemático com a *história* do cinema, não só através dos filmes mas também da documentação abundante que produz.

A minha cinefilia começou com 16 anos. Mas não era todos os dias. Eu vivia em Moçambique, com 16 anos, ao lado de uma sala de cinema. Havia uma sala e os filmes mudavam todas as semanas. Portanto, eu ia sempre ver o filme que estava a dar. Podia ser a maior porcaria do mundo, mas eu ia ver, uma vez por semana. E, se eu gostasse do filme, ia ver uma segunda vez. Quando voltei para cá, com 18 anos, para Portugal, então, aí, passou a ser tudo Cinemateca. (...). Foi aí que vi que há uma Cinemateca, que há um sítio que passa a história do cinema, onde eu me posso surpreender. E, em média, por semana, vejo para aí quatro filmes. [Entrevistado 5, Indie, 28 anos, Masculino, Jornalista Freelancer, Licenciatura em Ciência Política e Relações Internacionais, Lisboa]

A ligação ao movimento cineclubista, evidente em certos participantes do festival nortenho, é, simultaneamente, fruto da vontade de se manter uma tradição transversal a diferentes gerações — o caso do Cineclube de Vila do Conde e do Cineclube Octopus, na Póvoa de Varzim — e uma reação à ausência de espaços de exibição de cinema. O facto é que os cineclubes estiveram, e estão, muito presentes na vida de vários destes participantes, em particular dos que residem na região. O contexto reiterado de ausência de estruturas de oferta de cinema parece ter capacitado os públicos para uma contraposição ativa, algo que transpuseram para diversos momentos das suas vidas, tanto em contexto escolar — de que são exemplo as referências aos cineclubes universitários — como em contexto doméstico. Desse modo, criaram as condições para que fosse possível programar cinema para si próprios e, ainda, para amigos e/ou outros

amantes de cinema, com vista a suprir lacunas, desigualdades e assimetrias culturais reafirmadas pelo território. Estas são circunstâncias escutadas com regularidade nos discursos dos entrevistados no Curtas.

Eu sou mesmo ferrenha do cineclube. *Habitué* desde a primeira hora. E foi uma coisa fixe, porque Vila do Conde não tinha cinema e foram eles que iniciaram o Cineclube, não é? (...). Eu já era cineclubista quando estava no Porto, percebes, sempre adorei a cena, em si, do cineclube. É uma forma de trazer cinema, realizadores menos vistos, sem ser o cinema comercial. Se bem que agora o Cineclube também passa filmes que estão nas salas, mas só filmes de uma certa qualidade, realizadores como o Mike Nichols, o Woody Allen, assim, percebes? (...). Mas, quando começou, efetivamente, era mesmo só cinema de autor. [Entrevistada 4, Curtas, 57 anos, Feminino, Professora do Ensino Secundário, Licenciatura em Artes Plásticas, Vila do Conde]

Eu, por acaso, já há muito tempo que não vou ao cinema de massas. (...). Tenho aproveitado mais as sessões, por exemplo, de Abrantes, que são duas vezes por semana e que são sessões muito boas. (...) Duas não, uma. A outra é da faculdade. Porque temos um cineclube que é organizado por nós, na faculdade, em que somos nós que fazemos a programação. (...). Nas aulas também nos mostram filmes, mas mostram sempre um excerto e nunca há tempo para realmente discutirmos os filmes. (...) E, então, nós temos sempre uma vez por semana, à noite, na faculdade, uma projeção de um filme que diga algo a nós todos. [Entrevistado 3, Curtas, 21 anos, Masculino, Estudante do Ensino Superior — Cinema, Matosinhos]

Num período assinalado por um fenómeno de “acelerada convergência digital” — como lhe chamou Canclini (2007) —, o modo de aceder a bens culturais sofreu uma reorganização significativa. A *internet* ocupa, hoje e de forma destacada, um lugar central nas práticas de consumo de cinema, em que os espectadores são também, cada vez mais, internautas, e em que o acesso à *internet* se traduz, para muitos, numa oportunidade, rara, de se ser espectador de cinema — ou, para alguns, de se ser um espectador mais assíduo.

Nos testemunhos dos públicos de ambos os festivais, comprovou-se a existência de um fosso geracional quando se trata de recorrer à *internet*. Entre os espectadores mais jovens, a utilização da *internet* para a realização de *downloads* ilegais e para aceder a múltiplas plataformas de visionamento de cinema, pagas ou não, são ações aparentemente naturalizadas. Por outro lado, os espectadores mais velhos mais facilmente são reticentes no recurso a *downloads* ilegais ou mesmo avessos à sua utilização. As reservas que alegam prendem-se, quase sempre, com o enaltecimento da justa recompensa financeira dos autores, situação em que se situam, muitas vezes, os próprios.

O computador é mais acessível. Eu posso escolher o que quero, muitas das vezes tenho listas de filmes e vou vendo. Porque, às vezes, tenho acesso a certos filmes que não tenho cá fora, que nem sequer passam na televisão. E alguns, rar- nem sempre consigo encontrar em venda, portanto, é mais por aí que eu recorro à *internet* e ao computador. [Entrevistada 3, Indie, 22 anos, Feminino, Estudante do Ensino Superior — Comunicação Social, Lisboa]

Confesso ter algumas coisas piratas, não é? (...) Mas não sou adepto. Eu, quer dizer, eu só... Só mesmo se não for possível é que faço uma coisa dessas. Porque, em princípio, não sou nada disso. Como artista que sou, também, não gosto nada. As pessoas têm que ganhar a vida e precisam de ganhar os direitos das coisas que fazem (...). Agora, quando é absolutamente impossível, porque há coisas que são absolutamente impossíveis de ver, aí... Que remédio. (...). Eu diria que, hoje, a *internet* é uma coisa terrível. Quer dizer, tirando raras exceções. Há algumas exceções. Mas, diria que é. A maior parte das coisas que passam na *internet* é muito má. Mas conseguem-se... conseguem-se coisas [pausa] incríveis. [Entrevistado 2, Curtas, 55 anos, Masculino, Professor Universitário, Licenciatura em Artes Plásticas, Vila do Conde]

Sem embargo, existem elementos dos públicos que se reputam parte interessada na obtenção dos frutos económicos do trabalho criativo — por serem autores, críticos, mediadores culturais ou outros trabalhadores culturais — que consideram a *internet*, e, em particular, os *downloads* ilegais, uma ferramenta essencial para fazerem face aos constrangimentos do circuito de distribuição e exibição, e às limitações económicas, certos de que ambos concorrem para cercear os consumos.

Sim, não faço *download* de filmes que estejam em sala comercial, mas faço *download* de filmes que “sigam” no círculo comercial. Os filmes que eu não consigo ver cá em Portugal ou filmes que passam nas Cinematecas ou filmes que eu quero ver na Cinemateca e já estou à espera há imenso tempo que passem, e não passam. Portanto, filmes antigos (...) Agora, se há um filme que está em sala e eu quero ir ver, de maneira nenhuma vou fazer o *download*! Vou à sala de cinema ver. Está fora de questão estar a fazer o *download* em vez de ir à sala de cinema, se o filme está na sala de cinema. [Entrevistado 5, Indie, 28 anos, Masculino, Jornalista Freelancer, Licenciatura em Ciência Política e Relações Internacionais, Lisboa]

Alguns dos elementos dos públicos fazem menção ao dinheiro como sendo um fator de constrangimento, no sentido em que o investimento pesa no momento de escolher os espaços e suportes de consumo cinema. Neste ponto, deparámo-nos com posições distintas: se, em alguns casos, a referência ao aspeto económico parece denotar um menor engajamento em relação ao cinema, outros há em que a mesma não se compatibiliza com a presunção de falta de interesse, mas, pelo contrário, com mecanismos diferenciados como, por exemplo, a possibilidade de uma frequência mais regular das salas de cinema ou de um consumo mais intensivo de filmes na esfera privada, ambos impossíveis, por motivos muito concretos, de escassez financeira ou de limitações do setor da distribuição e exibição de filmes, de ser levado a cabo de outro modo.

A “impressão de gratuidade” associada ao acesso a filmes em *streaming* ou retirados da *internet* viabiliza o acréscimo de visionamentos, aumentando a possibilidade de se arriscarem escolhas, sem que exista um investimento tão significativo que possa redundar num sentimento de desperdício. Sobre o investimento cultural, Lahire dizia-nos o seguinte: “(...) o ato de pagar não tem apenas um significado económico: pagar

voluntariamente para ter acesso a um bem cultural é empenhar alguma coisa de si.” (2006: 539).

Ao pagar, estar-se-ia a assumir preferências e antipatias, prioridades e rejeições, no fundo, a escolher. Sustenta o autor que essa “impressão da gratuidade do consumo” pode ser responsável pela “facilitação dos consumos ilegítimos”, reportando-se a uma atitude em que a pretensa ausência de esforço financeiro poderia conduzir a uma relação mais livre com os objetos culturais, menos criteriosa. Contudo, entre os testemunhos que registámos, a liberdade de se aceder a um leque mais extenso de obras cinematográficas, nos moldes em que esse acesso nos é apresentado — que aponta para a relação dual entre o visionamento de cinema em sala e o seu consumo privado —, não aparece declaradamente interligada com a falta de critério ou de exigência (que os mesmos associam ao período da juventude), mas antes à *complementaridade* de consumos e à possibilidade de ver mais filmes, em sala e/ou em casa.

e: Uma coisa que eu comecei a fazer agora, recentemente... E que é uma coisa que não fazia nunca, mas que comecei a fazer, para aí, há um ano, é sacar filmes da *net*. E vejo muitos filmes sacados da *net*, agora. Muitos.

E: Porquê?

e: Porque... Porque é fácil [Risos] não é? É fácil, e o cinema está e é caro ir ao cinema. E estou a contribuir para o fim da arte de que eu dependo [Risos] (...). Eu ainda vou ao cinema às salas, mas como tenho consumido tanto cinema percebes...? E às vezes a vontade de filme é... Às vezes vejo três filmes numa noite... E, pá, ver 3 filmes numa noite era gastar logo quinze euros. [Entrevistado 7, Curtas, 30 anos, Masculino, Músico e Realizador de Cinema, Licenciatura em Som e Imagem, Porto]

Não é coisa que eu goste particularmente, mas tenho ido mais do que gostaria ao do *El Corte Inglés* (...) tenho um desconto, agora, descobri no outro dia. Como faço ginástica no *Holme's Place*, aquilo tem um desconto e sabe bem, não é? O dinheiro está, é cada vez menos. [Entrevistada 4, Indie, 41 anos, Feminino, Docente do Ensino Superior, Licenciatura em Sociologia e Doutoramento em Sociologia, Lisboa]

Vejo cinema em salas muito específicas porque, como tenho o cartão da *Medeiacard*, só posso ver naquele tipo de salas, senão estou a pagar duas vezes. Por isso, é King, Monumental e Nimas. [Entrevistado 2, Indie, 32 anos, Masculino, Chefe de Vendas, Licenciatura em Ciências da Comunicação, Oeiras]

Em ambos os casos, apurou-se, ainda, que inúmeros entrevistados mencionaram os *festivals de cinema* como territórios da maior importância, pela oferta cinematográfica, contemporânea e diversificada, que veiculam. Os públicos do festival nortenho foram particularmente enfáticos sobre a importância destes espaços de exibição, alegando a imprescindibilidade daquilo que os mesmos propiciam a espectadores sedentos de consumir cinema diferente em espaços públicos.

Atualmente, o mais usual é que os consumos cinematográficos se apoiem em diversos suportes, que circulam entre o espaço domiciliar e extradomiciliar. Se é notório que os públicos mais jovens estão prontamente dispostos a consumir esta forma artística em ecrãs cada vez mais diminutos e recorrendo às novas tecnologias, algo que ainda encontra alguma resistência entre os públicos mais velhos, por outro lado, os maiores amantes de cinema fazem uso alternado dos espaços e suportes disponíveis, dos menos legítimos aos mais legítimos, com o fito, muito claro, de enriquecerem a sua prática. Quando assim é, a questão não pode ser reduzida à concorrência entre suportes diferenciados, já que se trata de um uso assente na complementaridade e que visa a integração de recursos, com vista a uma vivência cinematográfica mais satisfatória.

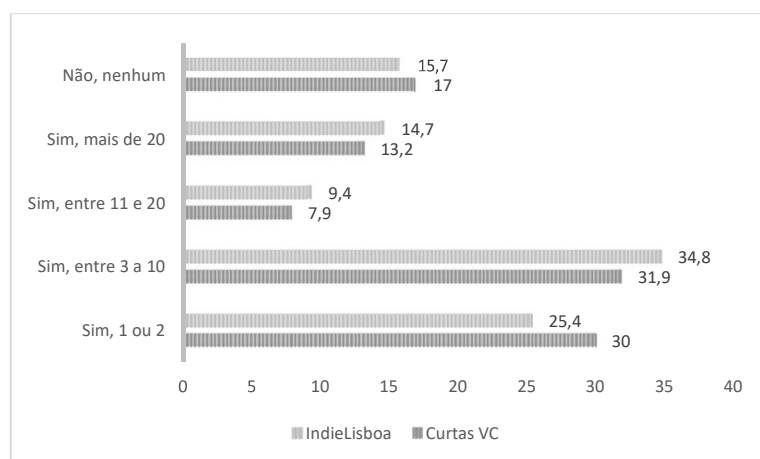
8.2.2. Expressões de cinefilia: posse de bens culturais ligados à Sétima Arte

Para uma avaliação mais completa do modo de relação dos públicos com o cinema, procurou-se estimar o seu grau de envolvimento com esta forma artística, expresso, nomeadamente, no desejo de possuir, em casa, objetos que de alguma forma revelassem a sua dedicação e investimento na sétima arte. Pretendeu-se apreciar em que medida os participantes materializam esse interesse naquilo que Ethis (2001: 139) nomeou de “atitudes cinéfilas letradas”, patentes na posse de livros sobre cinema ou na constituição de uma filмотeca personalizada.

Mais adiante chamar-se-á a atenção para algo que as declarações obtidas em entrevista vincaram, relacionado com a diferença fundamental entre *ter* os bens e *desfrutar* dos mesmos através do seu consumo efetivo, singularidade que não é, de forma alguma, irrelevante, e que o instrumento quantitativo não capta.

No que concerne à posse de livros, na esfera doméstica, sobre cinema, atores, realizadores ou outros (ver gráfico 23), verificou-se que a maioria das enunciações registadas em ambos os festivais estaria agrupada em categorias de resposta que revelam um interesse moderado ou reduzido em deter este tipo de bens: concentram-se nos “3 a 10 livros” (34,8% no Indie e 31,9% no Curtas) e nos “1 ou 2 livros” (30% no Curtas e 25,4% no Indie).

Gráfico 23. Posse de livros sobre cinema, atores, realizadores, etc. (em %).



Outra conclusão que se impôs foi que as percentagens de inquiridos que declararam não possuir “nenhum” livro foram próximas nos dois festivais (15,7% para o Indie e 17% para o Curtas); contabilizando-se mais inquiridos que afirmaram não deter “nenhum” livro do que aqueles que garantiram possuir “mais de 20 livros” (14,7% no Indie e 13,2% no Curtas).

Contudo, como é dado ver, os extremos da escala não estão longínquos, em termos de importância. Pelo contrário, são ambos compostos por minorias de inquiridos e, percentualmente, quase equivalentes. Ou seja, detetaram-se percentagens aproximadas de consumidores mais ávidos por literatura relacionada com cinema, por um lado, e de participantes que não se seduzem por colecionar este género de bibliografia, por outro.

Finalmente, o mesmo gráfico é elucidativo quanto à existência de uma ligeira preponderância dos participantes no Indie nas categorias de resposta que indicam a posse de mais livros em casa (“entre 3 a 10”, “entre 11 e 20” e “mais de 20”), e dos públicos do Curtas entre os que afirmam não possuir “nenhum” livro ou somente “1 ou 2”.

A posse de livros será, à partida, um indicador mais fiável de um maior interesse e investimento na sétima arte. O consumo e receção de obras literárias, por ser, em princípio, mais moroso e exaustivo, exige um outro nível de envolvimento e competências.

Nos testemunhos ficou patente como a aquisição e acumulação de livros, revistas ou outros documentos sobre cinema é uma atividade que vem na sequência de um interesse agudo pela sétima arte, que abrange outras formas de expressão artística, que

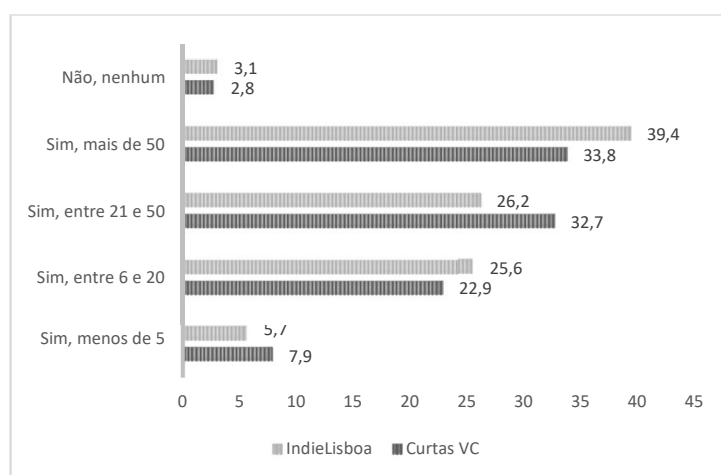
são, inclusivamente, mais legítimas do ponto de vista cultural, como a leitura (mas também, por exemplo, as adaptações para o teatro). Esta prática é mais exclusiva e encontra-se nos indivíduos que têm uma relação com o cinema que pode ser descrita como especialista e intelectualizada, mas também entre aqueles que apresentam características de omnívoros culturais, por se envolverem intensamente com diferentes formas culturais.

Sim, muitos. (...). Mas houve assim uma fase um bocado frenética de aquisições. E gosto, pronto, também me interessam as exposições ligadas ao cinema, quando posso. (...). Mas gosto muito de ir ver as exposições da Cinemateca em Paris, pronto, e nessas ocasiões compro catálogos e essas coisas. Mas, sim, tenho bastantes livros de cinema, não são nenhuma centenas, mas tenho bastantes dezenas, ou até mais de cem, tenho bastantes coisas. [Entrevistada 10, Curtas, 36 anos, Feminino, Jornalista, Licenciatura em Comunicação Social, Porto]

Tenho alguns livros sobre cinema que vou, vou comprando. Principalmente das edições da Cinemateca, sobre algum realizador que siga o ciclo, ou qualquer coisa assim, o que me ajuda a complementar informação. [Entrevistado 2, Curtas, 55 anos, Masculino, Professor Universitário, Licenciatura em Artes Plásticas, Vila do Conde]

Já a posse de *filmes* em suportes físicos (VHS, DVD ou Blu-Ray) é um hábito partilhado entre os participantes de ambos os festivais e mais consensual do que ter livros (ver gráfico 24). Neste caso, a tendência verificada nos dois festivais é para que as percentagens de respostas aumentem à medida que vai crescendo o número de filmes que se declara ter.

Gráfico 24. Posse de filmes em suporte VHS, DVD ou Blu-ray (em %).



Os elementos do público que atestam não possuir qualquer filme em casa estão em clara minoria nos dois festivais, contabilizando-se somente 2,8% no Curtas e 3,1% no Indie. Aqueles que indicam deter “menos de 5 filmes” constituem, igualmente, uma

percentagem diminuta, correspondente a 5,7% no Indie e a 7,9% no Curtas. Os participantes do Curtas destacam-se entre os colecionadores mais moderados, que indicam possuir “entre 21 e 50 livros” (32,7%, mais seis pontos percentuais do que o verificado no Indie). A fatia dos públicos que declara ter “mais de 50 filmes” em casa é muito significativa em ambos os festivais, verificando-se que são os participantes do Indie os que se destacam entre os maiores colecionadores de filmes: 39,7% dos inquiridos neste festival posicionam-se na categoria de resposta mais elevada, face a 33,8% no Curtas.

Anotaram-se certas peculiaridades relacionadas com esta prática, que são válidas para os públicos de ambos os festivais. Ter filmes em casa pode, a título de exemplo, cumprir propósitos diferentes: para alguns, é uma forma de terem algum domínio sobre as obras que consomem e de, ao fazê-lo, contornarem os ditames do circuito de distribuição comercial; para outros, a aquisição de filmes e a respetiva acumulação é, em si mesmo, motivo de contentamento, e que pode não encontrar correspondência num consumo de facto. A obtenção de filmes em formato DVD foi, em certa medida, banalizada pela venda de filmes a um preço económico com a aquisição de jornais e revistas, o que facilitou o seu acúmulo. Apesar do que tal significa em relação à maior democratização no acesso a algum cinema de autor, a mera aquisição não é sinónimo de uma visualização efetiva.

Cada vez vejo menos, por acaso. Tenho lá montes de DVD's, montes. Mas não, acho que tenho visto mais séries em casa do que fil-, do que cinema. (...) Se calhar porque os filmes que dão na televisão, eu já os vi trinta vezes. (...) E, o DVD, tu tens que ter uma disponibilidade um bocadinho maior. Agora, as séries, tu tens aquilo, ali, já gravado na *box* ou tens no computador, metes e vês quatro episódios ou cinco de seguida. Agora ando um bocadinho nessa fase. Já te deves ter apercebido que agora as séries americanas estão numa fase muito boa, então, há muita gente a ver séries porque, realmente, são boas. (...) em casa tenho visto mais séries, são bem escritas, são bem filmadas. [Entrevistado 1, Indie, 35 anos, Masculino, Copywriter, Licenciatura em Design, Lisboa]

Outro aspeto tem que ver com o progresso tecnológico e a evolução das atitudes em relação ao suporte físico propriamente dito. Esta é uma questão a que são sensíveis as gerações mais velhas, e o que se verificou foi que a maioria acompanhou a transição do VHS para o DVD, mas já não do DVD para o Blu-Ray. A primeira transição levou a que os mais vinculados ao acervo se preocupassem com aspetos como refazer a aquisição de filmes no formato mais recente ou em transferir, para DVD, filmes que possuíam em VHS — esforço que não foi renovado quando do aparecimento do Blu-Ray.

De resto, a posse de filmes em formato VHS/DVD/Blu-ray não é incompatível com outras modalidades de consumo de cinema como, por exemplo, a prática de descarregar filmes da *internet*. Os *downloads* ou o visionamento em *streaming* privilegiam o usufruto do filme, enquanto bem cultural efêmero, em detrimento da sua posse efetiva, material. Além disso, a prática de descarregar filmes da *internet* resulta, em princípio, de uma pesquisa proativa que, em muitos casos, supõe uma quantidade superior de conhecimentos sobre a matéria que se pesquisa, sobretudo se comparada com a aquisição passiva de filmes que vêm incluídos noutros canais media, como jornais e revistas.

Faço coisas complementares, através do DVD. Bastantes. (...) Por exemplo, pus a minha tese de mestrado muito orientada por essa, por muita dessa pesquisa através do DVD. (...) Que eu acho um meio alternativo, e complementar, para essa consolidação da cinefilia. Acho que não é... acho que não é uma coisa que funcione por si só. [Entrevistado 15, Indie, 39 anos, Masculino, Engenheiro Civil e Programador, Licenciatura em Engenharia Civil, Vila Nova de Famalicão]

Relativamente à posse de filmes, em diferentes suportes, em casa, foi igualmente possível detetar variações pertinentes.

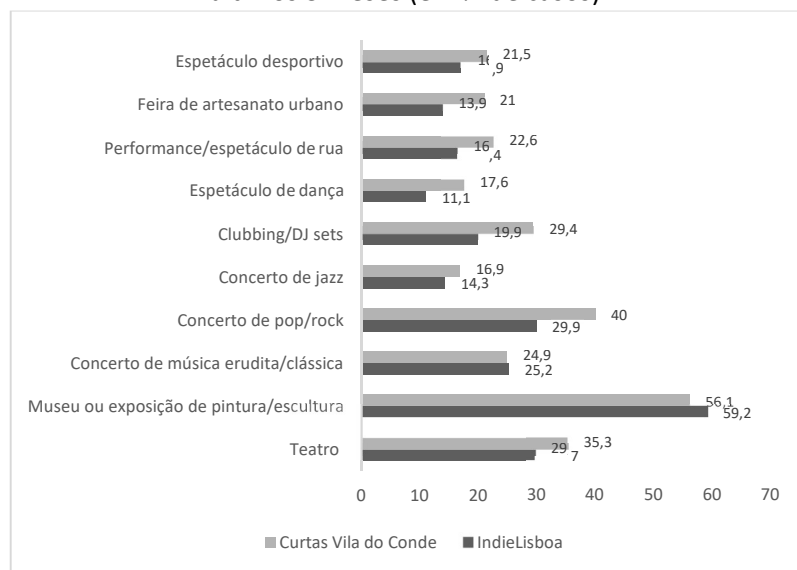
8.3. Públicos e *modos de relação* com as restantes dimensões culturais

8.3.1. Práticas e consumos culturais e de lazer dos públicos dos festivais

Para além das práticas estritamente atinentes ao consumo de cinema, optou-se por demandar os inquiridos sobre a natureza e frequência dos seus consumos culturais, assim como sobre os hábitos de ocupação dos tempos livres. O propósito do questionamento seria uma cabal compreensão do modo como os públicos habitam o universo da cultura, para lá das deambulações pelo cinema e festivais culturais. Para avaliar a sua relação com um conjunto de práticas recetivas, os mesmos foram inquiridos sobre a regularidade na ida a certas manifestações culturais nos três meses que antecederam o preenchimento do questionário.

Para começar, isolou-se a opção de resposta indiciadora de uma maior frequência de ida — “mais que uma vez” nos últimos três meses —, o que permitiu chegar a conclusões importantes sobre as práticas culturais com um peso superior no quotidiano dos públicos dos festivais de cinema em análise, além das diferenças fundamentais entre os casos (ver gráfico 25).

Gráfico 25. Manifestações culturais a que os públicos declaram ter ido “mais que uma vez” nos últimos 3 meses (em % de casos).



Globalmente, as atividades culturais mais mencionadas para as idas regulares foram três: bastante destacada das demais, surge a frequência de museus ou exposições de pintura/escultura; em seguida, a ida a concertos de música pop/rock; e, por fim, a visita ao teatro. Do lado oposto, entre as práticas menos indicadas para idas frequentes, encontram-se os espetáculos de dança e os concertos de jazz.

Observando cada festival individualmente, ainda no âmbito das atividades mais regulares, constatou-se que os inquiridos no Curtas tenderam a declarar consumos mais frequentes na quase totalidade das atividades culturais que lhes foram apresentadas, por comparação aos do Indie. Entre os participantes do Curtas é visível uma maior apetência para práticas relacionadas com a música popular e com a música de dança em contexto de saída noturna, tendo-se verificado uma diferença de cerca de dez pontos percentuais em relação ao Indie na declaração de ida a concertos de pop/rock (40% vs. 29,9%) e a sessões de clubbing/DJ sets (29,4% vs. 19,9%). Ou seja, detetou-se uma ligação, mais evidente entre os públicos do festival nortenho, ao universo musical moderno e popular não erudito.

De resto, as respostas dos públicos do Indie só ultrapassam muito ligeiramente as dos espectadores do Curtas nas declarações de ida frequente a museus ou exposições

(59,2% no Indie, face a 56,1% no Curtas), e a concertos de música erudita e clássica (25,2% no Indie e 24,9% no Curtas), embora não se trate de uma diferença vultosa.

A observação de cada uma das práticas ou atividades culturais e de lazer, tendo em conta a escala considerada, introduz algumas subtilidades na análise da regularidade das visitas (ver tabela 7).

Tabela 7. Regularidade de ida a eventos culturais nos últimos 3 meses (% em linha).

Regularidade das visitas Práticas ou atividades culturais ou de lazer	Nunca foi		Foi uma vez		Foi mais que uma vez	
	Curtas	Indie	Curtas	Indie	Curtas	Indie
Teatro	32,6	34,6	32,1	35,7	35,3	29,7
Exposição de pintura/escultura	14,9	13,9	29,0	26,7	56,1	59,2
Concerto de música erudita/clássica	49,5	49,6	25,6	25,2	24,9	25,2
Concerto de pop/rock	30,7	41,1	29,3	29,0	40,0	29,9
Concerto de jazz	57,2	59,1	26,0	26,5	16,9	14,3
Concerto de clubbing/Dj sets	50,5	63,8	20,1	16,3	29,4	19,9
Espetáculo de dança	53,9	60,6	28,5	28,3	17,6	11,1
Performance/espetáculo de rua	36,8	57,5	40,6	26,1	22,6	16,4
Feira de artesanato urbano	42,7	54,1	36,3	32,0	21,0	13,9
Espetáculo desportivo	56,3	67,2	22,2	15,9	21,5	16,9

Por exemplo, em relação ao *teatro*, há uma ligeira predominância, no Indie, dos que nunca vão ou vão menos frequentemente ao teatro, ao passo que, no Curtas, ressaltam os praticantes mais frequentes. No caso das *visitas a exposições*, atividade que mais de metade dos públicos dos festivais indicam ser muito frequente, constata-se a ligeira propensão para que as não-idas e as idas menos frequentes tenham um peso superior no Curtas.

Para os *concertos de música erudita ou clássica*, a maior percentagem de respostas situa-se entre os que não realizaram esta atividade nos três meses anteriores (49,6% no Indie e 49,5% no Curtas), transformando-a numa das práticas menos participadas — embora não a única — entre os públicos dos dois festivais, que apresentam valores de regularidade de frequência muito próximos. Também no domínio da música, e similarmente pouco atrativos, são os *concertos de jazz*, onde a não frequência ultrapassa os 50%, nos dois casos, e a ida regular é ainda menos importante do que a verificada na música erudita ou clássica. Já a frequência dos *concertos de pop/rock* assume contornos discrepantes, com as maiores percentagens de respostas a situarem-se nos extremos, ou seja, entre os que nunca foram, por um lado, e, por outro, os que foram mais do que uma

vez nos três meses anteriores. É, ainda, notória a maior importância destes eventos para os inquiridos no Curtas, realçada pelo facto de no Indie existir uma percentagem bastante superior de participantes que nunca foram a um espetáculo desta natureza. O *clubbing* e a ida a *DJ sets*, que habitualmente se encontram integrados em saídas noturnas, não se encontram entre as atividades mais populares, a despeito da juventude dos públicos. De facto, mais de metade das respostas em cada festival vão no sentido da não-realização deste tipo de atividades. É, no entanto, possível assinalar, neste ponto, uma clivagem entre os festivais, uma vez que os públicos que menos aderem a esta prática — e que mais garantem nunca ter ido a uma destas sessões nos três meses anteriores — são os do Indie.

Os *espetáculos de dança* são outra manifestação cultural pouco participada pelos públicos, em particular pelos do Indie, onde mais de 60% dos inquiridos declaram nunca ter ido a um espetáculo deste tipo. Destacam-se, ainda, duas atividades culturais que introduzem uma diferença essencial entre os participantes dos festivais considerados: a ida a uma *performance/espetáculo de rua* e a ida a uma *feira de artesanato urbano* — ambas mais frequentes entre os públicos do Curtas e bastante menos importantes para os participantes no Indie, aspeto poderá estar diretamente relacionado com as características da oferta cultural local. E, para finalizar, o *desporto* surge como a segunda atividade menos frequentada pelos participantes do Curtas, logo a seguir aos concertos de música jazz, cifrando-se ainda como a menos frequentada pelos públicos do Indie. Há, contudo, mais participantes que indicam ter ido mais do que uma vez a um espetáculo desportivo do que sucede com outras atividades culturais, ou seja, o desporto revela-se mais importante do que, por exemplo, as feiras de artesanato urbano, os espetáculos de dança e de música jazz (em ambos os casos) e as performances ou espetáculos de rua (no caso do Indie).

O grau de envolvimento dos entrevistados em atividades culturais é consentâneo com o de um público efetivo — sólido e já conquistado — da cultura. Atesta-se que os participantes do Indie, devido à maior *diversidade* das suas filiações profissionais, são, mais frequentemente, consumidores culturais estranhos ao meio da produção e mediação cultural, enquanto, no Curtas, os laços de pertença ao meio artístico revelam-se com maior frequência, pelo que os públicos são maioritariamente praticantes culturais com um certo grau de especialização.

As experiências *mais especializadas* encontram-se nas declarações de entrevistados estudantes ou com estatutos profissionais legítimos, ligados às artes ou similares, oriundos de classes superiores ou médias, e revelam uma consentaneidade sólida entre a disposição cultural e a ação. Os consumos, atendendo à tradicional hierarquização das práticas segundo a sua legitimidade, distribuem-se entre a alta cultura (pintura, escultura, teatro, dança...) e a cultura média ou artes médias (fotografia, ilustração...).

Verificam-se amiúde menções aos rituais de consumo de obras culturais produzidas por amigos — os convites, às idas a inaugurações, etc. —, com vista a apoiar, a procurar inspiração e a ampliar a rede de contactos. A pertença a um determinado meio de produção ou à intermediação artística teria, assim, efeitos ao nível das redes de sociabilidade que nascem e se firmam nesses contextos, bem como do acesso facilitado a eventos e programas culturais. Dessa forma, gerar-se-ia uma conjuntura impulsionadora de uma maior assiduidade cultural, em que os profissionais da cultura e da sua promoção — sendo possível, aqui, detetar uma apetência para manifestações com diferentes níveis de legitimidade, embora raramente pouco legítimas — não fariam nenhum “esforço” particular para consumirem produtos culturais, nem de autovigilância para que esse consumo se orientasse entre as práticas mais legítimas — eles próprios, sendo “coprodutores de normas legítimas”, nas palavras de Bernard Lahire (2006), e circulando, sem dificuldade, entre os produtos culturais mais legítimos.

la a Braga na altura em que o meu amigo estava no *Theatro Circo*. Ia imensas vezes, até porque eu e o João somos grandes amigos dele. Mas agora que ele já não está lá... (...) Sou uma *habituée* no Campo Alegre, nas Quintas de Leitura, que é uma vez por mês. Também tenho lá um grande amigo. Também já lá fiz imagem. Pá, depois também estou ligada, assim.... Tenho relações de trabalho com algumas coisas, porque também faço muita cena, por aí. [Entrevistada 4, Curtas, 57 anos, Feminino, Professora do Ensino Secundário, Licenciatura em Artes Plásticas, Vila do Conde]

É assim, eu também tenho muitos amigos artistas. Normalmente vou a exposições ou às inaugurações das exposições, pelo menos. Mas eu acho que deixei de ir. (...) Não sei, eu acho que tem a ver com essa questão pessoal de ter deixado as artes plásticas, percebes? De me ter desligado, ao fim e ao cabo, do meio. Acabou por ser uma coisa gradual, também. (...) Ao mesmo tempo, quer dizer, o meu grupo social está muito ligado ao cinema. Eu acho que alimentava uma coisa e, agora, passou para outra. Cinema. [Entrevistado 6, Indie, 36 anos, Masculino, Tradutor, Licenciatura em Belas Artes, Lisboa]

No Curtas e no Indie deparámo-nos com testemunhos que descreveram quotidianos plenos de experiências culturais, que seriam, numas situações — como se viu —, o prolongamento “natural” das respetivas áreas de estudo e profissionais, e, noutras,

a concretização regular de um interesse por tudo o que fosse do domínio do cultural, ainda que essa não fosse a sua área de ação no âmbito escolar ou profissional.

É também frequente verificar-se o fenómeno, igualmente descrito por Lahire (2006), de elementos — mais velhos e com estatutos profissionais de prestígio, normalmente em situação de ascensão social por via da educação escolar — que experimentam a cultura legítima como “uma espécie de dever a cumprir”. A “vigilância cultural” das próprias atividades aparece plasmada nos discursos, ainda que por vezes de forma subliminar, na descrição dos detalhes do planeamento dos roteiros culturais¹⁴⁵.

Nestas situações, verifica-se um consumo cultural que tende a ser homogéneo e nivelado por cima (legítimo ou muito legítimo), ainda que possa existir um fosso entre as disposições culturais cridas, legitimistas, e as competências e disposições culturais para agir, ou seja, evitando-se conscientemente o que se considera fracamente legítimo, numa tentativa de se posicionarem no espaço cultural associado às elites. É habitual estes consumos serem pontuados por momentos de autocensura e um sentimento de “culpabilidade cultural”, quando dos incumprimentos.

(...) A leitura anda um bocadinho furtada, coitada, porque isto das teses de doutoramento é um bocado... (...) Mas espero conseguir gerir isto de outra forma, tenho de me organizar de outra forma, porque há muita coisa que eu não li, e devia ter lido. Dos clássicos. [Entrevistada 14, Indie, 39 anos, Feminino, Docente do Ensino Superior, Licenciatura em Ciências da Comunicação e Doutoramento em Sociologia, Amadora]

Quando assim é — quando a fruição cultural equivale a *esforço* —, é comum a referência a atividades culturais de “distensão” e de “relaxamento”, de escape às pressões e inquietações quotidianas. A referência a tais atividades surge mais associada à esfera privada, como é o caso do consumo de programas televisivos e de cinema em televisão¹⁴⁶. Há ainda os que se “refugiam” na prática desportiva, em atividades de lazer como a jardinagem, a culinária, o convívio com terceiros, ou que, simplesmente, reclamam o seu direito ao ócio, rejeitando temporariamente uma fruição “séria”, associada à aquisição de conhecimentos ou à convocação de competências mais

¹⁴⁵ B. Lahire define a vigilância cultural como “(...) o produto da antecipação de inúmeras sanções negativas (desaprovações, rejeições, desprezo, etc.) que se corre o risco de sofrer quando se permite um ‘desleixo’ cultural além da medida” (2006: 539).

¹⁴⁶ A televisão e a rádio teriam sido os meios precursores da “queda considerável do grau de vergonha cultural que se sente, abrindo o caminho ao consumo de produtos comerciais e de ‘grande público’” na esfera privada (Lahire, 2006: 539). A estes meios impõe-se acrescentar, hoje, os chamados novos média e todo o universo virtual da interação mediada pelo computador, que revolucionaram por completo os consumos culturais domésticos. Todos eles coincidem no facto de escaparem ao patrulhamento alheio.

exigentes, em nome do que consideram ser uma vida mais balanceada. A leitura é, quase sempre, mencionada como o exemplo de um ato de fruição mais exigente.

O que é que eu gosto de fazer nos tempos livre? Gosto de não fazer nada, gosto muito de não fazer nada. Há pessoas que se aborrecem, mas eu gosto muito de não fazer nada. (...) Tipo, praia, por exemplo. Simplesmente apanhar sol. Gosto de ler. Não sou um leitor assim muito compulsivo, sou mais um leitor pontual, até porque acho que é preciso tempo para ler. (...) Chego à noite e estou exausto, então acabo por apreciar mais ler ao fim de semana do que propriamente aquela leitura às pinguinhas. Adoro fazer desporto. (...) Ginásio, corrida, ioga, natação.... E gosto de estar com os amigos. (...) E cozinhar, cozinhar é uma coisa muito importante para mim, é uma coisa que me relaxa. Então se for cozinhar para os amigos, perfeito. É, assim, uma junção muito boa. E isso faz parte da minha qualidade de vida. [Entrevistado 11, Curtas, 35 anos, Masculino, Pintor, Licenciatura em Artes Plásticas, Matosinhos]

Gosto muito de ler. Mas sou capaz de devorar não sei quantos livros e, depois, chega um momento em que tenho de parar durante um tempo e sinto-me incapaz de ler seja o que for. Mas, sim, por norma gosto muito de ler. E leio com frequência. Mas há alturas em que não, ficam os livros a meio e, depois, primeiro que lhos pegue, tenho de voltar a ler tudo do princípio. Porque já não me lembro de nada. Mas gosto, gosto muito de ler. Gosto de cozinhar, sim. Gosto de fazer caminhadas, exercício. E, claro, também gosto muito de comer e beber com os meus amigos [risos]. É o equilíbrio [risos]. [Entrevistada 16, Curtas, 35 anos, Feminino, Professora Ensino Básico, Licenciatura em Artes Plásticas, Póvoa de Varzim]

Ligada à questão anterior está a descrição que muitos fazem de um estilo de vida urbano — situação bastante mais patente nos testemunhos dos públicos do Indie —, que concorreria para a necessidade de se investir em atividades de distensão. A vida corrida, apressada, o trabalho stressante, o cansaço e o tempo que escasseia, resultam em sentimentos como a frustração e a culpa, causados por uma hipotética má gestão do tempo e derivado incumprimento cultural. Como resultado disso mesmo, procuram-se versões condensadas das atividades que se apreciam — ver a série televisiva no lugar do filme, ler o poema no lugar do romance — ou, então, a realização de atividades escapistas e de relaxamento.

Hoje em dia não sou capaz de ler muito. Porque eu tenho o cérebro tão cansado, que eu tenho muita dificuldade, quando saio da escrita científica, de ainda ir ler mais palavras. Eu acho que, às vezes, tenho a sensação que se vir duas palavras juntas, tenho um esgotamento nervoso. De maneira que leio cada vez menos, que é uma coisa que eu tenho imensa pena. Mas continua a ser uma coisa que eu gosto de fazer. Portanto, leio romances, leio muita poesia, que é uma coisa mais fácil de ler. Mais fácil, quer dizer, demora menos tempo, não é? Uma pessoa lê um poema, pronto, pode não ser fácil, mas é uma página ou duas, não é um romance de seiscentas páginas. (...) Vejo muita televisão temática e vejo muita televisão gravada. (...) O ver televisão de hoje não é o ver televisão de há uns anos. Há uns anos a pessoa sentava-se em frente à televisão, escolhia o canal e via o que estava a dar na grelha. Eu, hoje, realmente, não vejo televisão assim. O que eu vejo é as coisas que eu tenho gravadas e escolho o horário em que as vejo, vou vendo aos bocadinhos. Vejo agora vinte minutos, depois vejo mais vinte minutos. Mas isso, para mim, continua a ser ver televisão, porque o conteúdo é televisivo. (...) . Depois, outra coisa que eu gosto muito de fazer e que, realmente, cumpre o propósito de descansar a cabeça, é ioga. Faço ioga. [Entrevistada 14, Indie, 39 anos, Feminino, Docente do Ensino Superior, Licenciatura em Ciências da Comunicação e Doutoramento em Sociologia, Amadora]

O ato de leitura requer outra concentração que, quando uma pessoa chega a casa, depois de lidar com cinco turmas de seguida, não tem. Eu não tenho. Vou mais para a poesia. Porque apesar de cada poema ser um mundo exigente, também te dá possibilidade de ler e descansar (...) Os romances, às vezes, torna-se um bocadinho complicado. Eu também gosto de contos. [Entrevistado 12, Indie, 34 anos, Masculino, Docente do Ensino Básico, Licenciatura em Línguas e Literaturas Modernas, Odivelas]

Noutros casos, também em entrevistados mais velhos com profissões de nível superior e elevada educação formal, se bem que de natureza não artística, pudemos encontrar perfis culturais dissonantes, na medida em que a sua agência cultural pode ser legítima num ou em mais do que um campo cultural (como o cinema, a música ou a literatura), mas não na totalidade dos consumos culturais. São pessoas com posições intermédias na escala social e com propriedades culturais antagónicas, fruto da socialização em universos culturais opostos, ou, ainda, sob a influência de indivíduos ou grupos de indivíduos (cônjuges, namorados(as) ou companheiros(as), grupos de amigos(as), etc.) que partilham de universos culturais diversos. Nem sempre existe transferibilidade de competências culturais de um campo para outro, isto é, podem ser muito competentes e culturalmente exigentes, por exemplo, no campo do cinema ou no campo literário, e muito “relaxados” nos consumos que fazem nos restantes campos culturais. Muitas vezes, a incompetência cultural em determinadas áreas não é completamente assumida como tal, e o desentendimento é mascarado de desinteresse ou depreciação.

Eu, desde sempre, sempre gostei de muitas coisas. Havia duas ou três coisas que foram sempre da minha preferência. Sempre gostei muito de cinema, muito de música e muito de banda desenhada. Acima de tudo, desde miúdo, a banda desenhada, que foi a primeira coisa. Como é lógico, quando a pessoa é mais miúdo, era o mais fácil para mim. Desses três assuntos, até acho que é aquele que eu domino mais. Apesar de eu não estar nada ligado às coisas que se fazem cá. Não tenho nada contra as coisas que se fazem cá! Mas tenho um certo... Isto agora não é snobismo, mas eu acho que há poucas áreas da arte, em Portugal, que sejam boas. Com exceção do cinema, em que eu acho que somos muito bons. Acho que em música somos pouco mais do que fraquinhos, e, nas outras áreas quase todas, acho que somos um bocado fraquinhos também. (...) Eu acho que sou um bocadinho... Não sendo um grande especialista em nenhuma área, sei um bocadito de todas as áreas. Mas, de artes plásticas, considero que sou um perfeito ignorante. Quer dizer, sei aquelas coisas básicas, sei quem são os pintores conhecidos e afins, mas não, mas não é uma área que... Às vezes também não me quero interessar muito, para não ser mais uma coisa para... Não é para perder tempo, percebes? Mas, para.... Bom, depois não consigo ir a todas. [Entrevistado 1, Curtas, 43 anos, Masculino, Contabilista, Licenciatura em Economia, Porto]

Por sua vez, elementos das classes dominantes, muito competentes e com ligação profissional ao mundo artístico, permitem-se deambular entre a experimentação de práticas legítimas e menos legítimas, geralmente práticas pertencentes ao imaginário

urbano-contemporâneo, géneros médios, momentos de ócio, mas sem perderem a noção do seu lugar de pertença sociocultural.

Consumo cultural.... Ver filmes, ler livros, ouvir música, muita música, algumas peças de teatro. Quer dizer, tudo o que seja.... Sou aquilo a que se pode chamar, no geral, de consumidor cultural. (...) Mas no verão vou à praia [Risos], porque gosto. Sei lá, não tenho.... Mas, sim, quando acordo, por norma, tenho de passar o dia a despertar os sentidos. E vejo o consumo cultural como estar a passear na rua e ter os sentidos despertados [Pausa]. Estar na cidade, simplesmente, a sentir a cidade e a viver a cultura. E socializo. Como disse há bocadinho, fiz um esforço, quando voltei para Portugal viver, para dar-me com pessoas de todas as origens sociais, dentro do possível. Portanto, conheço pessoas completamente diferentes umas das outras. Porque as pessoas não se misturam e, para mim, eu não consigo estar fechado só num grupo social. Portanto vou socializando com vários grupos. (...) Foi assim que conheci várias pessoas do meio do cinema, do meio do teatro, porque também trabalhei na tal revista de artes performativas.... No meio jornalístico, porque escrevo. No meio, até, das artes plásticas, porque agora tenho pessoas, também, da minha idade, que estão a abrir galerias. E, depois, Lisboa é uma cidade pequenina, portanto... Não é assim tão difícil. Mas o principal veículo, eu diria, é o meu trabalho, porque é um trabalho que me pede para eu falar com pessoas. [Entrevistado 5, Indie, 28 anos, Masculino, Jornalista Freelancer, Licenciatura em Ciência Política e Relações Internacionais, Lisboa]

As situações em que os públicos manifestam uma disposição débil para a prática cultural são pontuais e, nesses casos, a atividade cultural é substituída pela prática de atividades de lazer, como o desporto ou a realização de refeições, em contexto público ou privado, na companhia de amigos, familiares, colegas de trabalho ou de estudo, em momentos de convívio que servem para sedimentar determinados laços de sociabilidade e distender outros. Encontraram-se exemplos deste tipo de posicionamento nos dois festivais.

Outro traço comum aos públicos de ambos certames é uma relação com o teatro que tende a surgir estremada entre aqueles que têm uma ligação forte às artes de palco e os que, pelo contrário, têm uma relação difícil com as mesmas — de incompetência e incompatibilização. Os casos de distanciamento são justificados por uma maior proximidade à linguagem e ao ritual de consumo das artes visuais. As comparações com o ato de ir ao cinema e com os mecanismos de receção cinematográfica são frequentes.

Olha, a seguir vou ao teatro, a seguir a estar aqui, a ver esta sessão, vou ao teatro. Que é uma coisa que eu também tenho feito pouco. Até porque, normalmente, as coisas que vou ver não são muito boas. (...). Eu acho que o teatro, o teatro é uma coisa em que tu te entregas muito e as pessoas, os atores, também se entregam muito. E há ali muita energia, a energia da atenção e a energia dos atores estarem ali. E depois, quando é mau, é uma grande desilusão. Acho que a desilusão é maior do que quando é um mau filme. Porque é mais.... Não sei, nunca pensei nisto, estou a dizer isto pela primeira vez, estou a fazer esta comparação pela primeira vez.... (...). É, tipo, desperdício. Desperdício do teu dinheiro, desperdício do investimento daquelas pessoas, hum, é isso. [Entrevistado 1, Indie, 35 anos, Masculino, Copywriter, Licenciatura em Design, Lisboa]

Teatro, ultimamente, não tenho mesmo ido. Mas eu acho que o teatro.... Por exemplo, enquanto ao cinema eu vou com a maior das facilidades sozinha, das poucas vezes que fui ao teatro sozinha,

não gostei. Acho que que é uma, é uma forma diferente de, não sei, de seres espectador. E, então, acho que fui para aí duas vezes. Sozinha. Não, não me disse nada. Achei que teria sido uma experiência diferente se tivesse ido com outras pessoas. Ao cinema, já acho que é uma situação mais... Não sei, comecei, com os anos, a ganhar prazer em ir ao cinema sozinha. Que era uma situação mais individual, em que eu ficava mesmo concentrada no filme que estava a ver e depois ia digerir, sozinha, para casa. Sem sentir a pressão de dar uma opinião imediata, já, percebes? Era quase um processo. Era um processo, mesmo. Mas para além disso, sei lá. Não vou ao teatro. [Entrevistada 13, Indie, 36 anos, Feminino, Desempregada — Arquiteta, Licenciatura em Arquitetura de Gestão Urbanística, Lisboa]

Tanto no Curtas como no Indie, há uma forte apetência dos públicos para o consumo de géneros artísticos médios (a fotografia, a ilustração ou banda desenhada, os concertos de música pop/rock, etc.), embora de versões *alternativas* desses géneros, o que os afasta dos produtos culturais *mainstream*, consumidos pelas massas. Esta propensão é mais forte no Curtas, algo que se poderá explicar, entre outras coisas, pela maior juventude dos seus participantes — e aqueles são, afinal, produtos culturais muito ligados a determinadas fases da vida — mas também pelo tipo de cultura que circula naquele meio, que remete para um imaginário subcultural e alternativo. No Indie, por outro lado, emerge com maior vigor o interesse por manifestações culturais que remetem para a cultura clássica e legítima, como a literatura.

8.3.2. Prática expressiva de atividades artísticas e de lazer

A auscultação da prática profissional ou amadora de atividades artísticas e de lazer foi outro dos elementos a integrar a análise (ver tabela 8). Principiaremos por ordená-las consoante a relevância, para cada um dos casos em estudo, atendendo à frequência indicada pelos inquiridos.

Tabela 8. Realização profissional ou amadora de atividades de pendor artístico e de lazer (% em linha).

Atividades realizadas	Respostas afirmativas (em %)	
	Curtas	Indie
Escrever (contos, novelas, poemas)	29,0	29,4
Atuar num grupo de teatro	8,0	5,6
Tocar um instrumento musical/cantar	37,4	27,0
Fazer ballet/dança	11,3	12,5
Pintar/desenhar/esculpir	37,4	24,4
Fazer fotografia (sem ser em festas e férias)	49,1	43,8
Programar ou organizar mostras/ciclos de cinema	11,3	7,3
Fazer grafitti	4,8	2,7

Fazer vídeo/cinema	28,1	18,6
Praticar atividade desportiva	63,6	58,2
Total (N)	487	625

Entre os públicos do Curtas, foram duas as práticas que reuniram consenso: em primeiro lugar, no domínio do lazer, a prática de *desporto* (63,6%), seguida da atividade de fotografar sem ser em de festas e férias (49,1%). Em seguida, menos difundidas — mas, ainda assim, reunindo um consenso importante entre os inquiridos no festival —, encontram-se as práticas medianamente realizadas, que consistem em tocar um instrumento musical ou cantar e pintar, desenhar ou esculpir, ambas com 37,4% de respostas. Abaixo desse patamar, situam-se a escrita (29%) e a realização de vídeo/cinema (28,1%). Por fim, do conjunto sugerido, as atividades menos referidas pelos inquiridos do Curtas foram o ballet/dança (11,3%), programar ou organizar mostras ou ciclos de cinema (11,3%), atuar num grupo de teatro (8%) e fazer *graffiti* (4,8%).

Quando o olhar recai no caso lisboeta, a hierarquia de importância não sofre alterações profundas comparativamente ao Curtas. As práticas, amadoras ou profissionais, mais mencionadas pelos participantes do festival lisboeta foram, à semelhança do que se observara no caso anterior, o desporto (58,2%) e a realização de fotografia, sem ser em festas e férias (43,8%). No caso das atividades medianamente realizadas, encontramos a escrita (29,4%), seguida do hábito de tocar um instrumento musical ou cantar (27%) e pintar, desenhar ou esculpir (24,4%). Fazer vídeo ou cinema é referido pontualmente, por 18,6% de participantes, bastante menos do que no Curtas. E as atividades menos mencionadas são, no essencial, as mesmas indicadas pelos participantes das Curtas, seguindo a mesma ordem de importância, ainda que com valores um pouco distintos: fazer ballet/dança (12,5%), programar ou organizar mostras ou ciclos de cinema (7,3%), atuar num grupo de teatro (5,6%) e, por fim, fazer *graffiti* (2,7%).

Comparativamente, e em traços gerais, verificou-se que os participantes inquiridos no festival Curtas declararam de forma *mais expressiva* a prática profissional ou amadora de atividades artísticas e de lazer. Ou seja, os públicos daquele festival manifestaram um grau superior de envolvimento com o universo artístico, o que estaria patente numa relação com estas práticas que, à partida, seria de maior intimidade e não exclusivamente recetiva.

Aliás, do conjunto das atividades sugeridas, somente duas são subtilmente mais importantes no Indie: a atividade de escrita e a prática de ballet ou dança. No que concerne à escrita, muito embora a percentagem dos que dizem escrever seja quase a mesma nos dois eventos, este interesse está particularmente presente nos testemunhos dos participantes que entrevistámos para o Indie.

Eu estava a dizer que venho de Belas Artes. Tu tinhas no inquérito uma pergunta que era se eu gostava de desenhar ou uma coisa assim do género. E foi aí que eu reparei que deixei de desenhar e de tirar apontamentos, fazer esboços e coisas do género. (...). Eu mantinha esse hábito porque era.... Porque vinha de Belas Artes, percebes? E perdi isso, completamente. O que é curioso. (...) Pá, mas, naturalmente, estímulos criativos não se anulam. Quer dizer, tu podes dizer que não vais fazer desenhos, mais, ou pintar quadros, mas, quer dizer, o estímulo criativo não anulas. (...). Deixei uma coisa e comecei, por exemplo, a escrever muito mais, percebes? (...). A escrever argumentos, coisinhas parvas e não sei quê. Eu acho que deixei de andar com aqueles caderninhos de rascunhos para andar sempre com cadernos onde volta e meia aponto frases, coisas que ouço, ou o que quer que seja... [Entrevistado 6, Indie, 36 anos, Masculino, Tradutor, Licenciatura em Belas Artes, Lisboa]

A escrita, gosto de escrever. Só escrita. Tive aulas de escrita criativa e tudo. (...) Tive, agora já não estou a ter. Queria, um dia, publicar um livro de contos. Contos para crianças, contos para público adulto. Um dia, quem sabe. Gosto muito de escrever. [Entrevistado 12, Indie, 34 anos, Masculino, Docente do Ensino Básico, Licenciatura em Línguas e Literaturas Modernas, Odivelas]

Em todas as outras atividades, o Curtas sobrepõe-se ao festival lisboeta, prevalência que é particularmente notória nos casos da música e das artes visuais: tocar um instrumento musical ou cantar, pintar, desenhar ou esculpir e fazer vídeo ou cinema. Esta preponderância é, por sua vez, ilustrada de forma bastante evidente nas entrevistas.

Sim, a banda que eu tinha na altura a tocar (...), pronto, eles já acabaram. Há cerca de um ano, parámos. Pronto, na altura eu também fui estudar para Lisboa, houve outro baterista a substituir-me, foi fazendo alguns concertos, e pronto, eu estava assim um bocado parado. Mas depois, quando saí do curso, ainda fiz alguns ensaios com eles, ainda acabei por fazer o último concerto deles, e pronto, tenho estado parado e tenho praticado pouco em casa. Mas concertos e isso, agora não tenho, não tenho tido assim nada. (...) Por acaso foi na altura em que realmenteparei de tocar bateria que fui estudar cinema para a faculdade. Cronologicamente isso calhou assim, mas acho que nada influenciou... (...). Nada no cinema me fez abandonar a música. Quer dizer, o cinema até tem bastantes coisas relacionadas com a música, até através de filmes. Por exemplo, música clássica, eu antes não ouvia muito e agora Pronto, através do cinema comecei a gostar mais de música clássica. [Entrevistado 3, Curtas, 21 anos, Masculino, Estudante do Ensino Superior — Cinema, Matosinhos]

Sintetizando, verificou-se que os públicos do Curtas Vila do Conde são, não só, consumidores culturais mais frequentes, como estão mais intensamente ligados à prática expressiva de atividades artísticas e de lazer. Em contrapartida, os consumos dos participantes no IndieLisboa mostraram-se mais heterogéneos e ecléticos, ilustrativos, possivelmente, de um “capital cultural cosmopolita” (Prieur e Savage, 2013), típico das sociedades urbanas europeias contemporâneas.

CONCLUSÃO GERAL

Inauguramos o capítulo conclusivo com a lembrança de que a investigação aqui apresentada teve como principal fundamento o estudo comparativo dos públicos de dois dos mais destacados festivais de cinema nacionais: o Curtas Vila do Conde e o IndieLisboa. Mais especificamente, visou-se compreender a experiência de ser público nos festivais selecionados e fazê-lo segundo uma perspectiva teórico-metodológica abrangente, flexível e eclética, que permitisse captar a pluralidade constitutiva dos públicos. O nosso objeto de estudo pressupunha que a análise viesse a incidir em praticantes culturais efetivos, que imaginávamos serem — como se veio a confirmar — seletivos e compósitos. A avaliação da experiência de ser público, isto é, dos modos de relação dos públicos com os festivais de cinema considerados e com a cultura em geral, procurou observar, articuladamente, os “mundos”, internos e externos aos festivais, que modelam as práticas. As conclusões abarcam a longa — por vezes, sinuosa — trajetória investigativa, começando pelas dimensões externas, estruturais, e progredindo no sentido das dimensões constitutivas dos públicos, sendo certo que as primeiras influenciam as últimas (e vice-versa) num permanente *continuum*. De seguida, elencaremos, respeitando essa sequência, as principais conclusões da investigação.

1. Avaliar o setor do cinema, em Portugal, revelou-se uma tarefa particularmente desafiante, devido à escassez de informação disponível. As estatísticas oficiais produzidas sobre esta área são pouco robustas e somente na viragem do século adquiriram maior fiabilidade. Um dos efeitos foi a insuficiência de estudos focados na esfera da *circulação* do cinema. Ainda assim, foi-nos possível esboçar os principais traços evolutivos das várias dimensões que compõem o setor do cinema nacional¹⁴⁷. A *produção* cinematográfica portuguesa é, historicamente, diminuta. Num primeiro momento, muito estrangulada pelo regime político ditatorial e, mais tarde, pelas opções estéticas associadas à tentativa de reabilitação do cinema português. Um cinema que passou a ser assumidamente de autor e, para alguns, demasiado erudito, experimentalista e

¹⁴⁷ Um breve aparte: no caso português, pelo facto de a indústria do cinema ser pouco estruturada e o mercado interno exíguo, resiste-se a associar esta realidade ao que tradicionalmente se considera ser uma *indústria cultural*. Contudo, os elementos que fazem do setor do cinema em Portugal uma “indústria” *existem e manifestam-se* — ainda que tenuemente ou em moldes diferentes do que sucede com as indústrias cinematográficas que dominam o mercado, como a norte-americana.

excessivamente dependente dos limitados apoios estatais. Sem dúvida, um cinema marcado pelo desentendimento com o público português. Já as esferas da *distribuição* e da *exibição* foram conhecendo progressivas reconfigurações, até se concentrarem em conglomerados empresariais que monopolizam e homogeneízam a oferta de cinema, aproximando o mercado cinematográfico nacional à indústria do cinema global, dominada pela produção norte-americana. Esta é uma realidade que tem sido enfrentada por estratégias que buscam a distribuição e exibição alternativa de cinema, procurando contrariar o cenário de um mercado regido por uma lógica oligopolista, “abafadora” de expressões artísticas alternativas e de vanguarda. Neste contexto, um dos eixos mais importantes da luta dos agentes que trabalham no setor é o da garantia de um maior apoio a entidades que promovam a exibição de produtos cinematográficos diversos, como os cineclubes, as associações culturais, os municípios, as mostras e os festivais de cinema. Na análise efetuada, ficou clara a manutenção da centralidade dos eventos cinematográficos como espaços para a circulação de cinema menos acessível, nomeadamente do cinema português.

2.O fenómeno, social e cultural, dos festivais de cinema, despontou nos anos 1930 e a sua razão de ser foi sofrendo modificações ao longo do tempo. Impulsionados, a princípio, por um ensejo nacionalista (de que é exemplo o Festival de Cinema de Veneza), os certames evoluíram no sentido de se afastarem das conotações políticas iniciais e de se centrarem na defesa de uma arte cinematográfica “séria”, focada na estética e na dimensão autoral. A partir de 1980, deu-se a progressiva segmentação e a hiperespecialização deste tipo de eventos cinematográficos, levando a que, a par dos grandes festivais internacionais, surgissem muitas outras manifestações, heterogéneas e com um outro tipo de ligação, mais forte, ao território e aos públicos locais. Finalmente, na década de 1990, o modelo dos festivais de cinema foi afetado pelo acentuar da globalização e das trocas informacionais, bem como pela tendência para que a eles se comesse a aplicar um novo paradigma, de cariz empresarial. Atualmente, coexistem festivais representativos da lógica da autonomia artística e certames mais institucionalizados e comprometidos com o mercado e/ou com as instâncias do poder. Os festivais de cinema podem equiparar-se a “mundos artísticos” onde várias dimensões se entrecruzam, cumprindo um papel importante no esquema de circulação do cinema mundial. Compõem, ainda hoje, uma opção válida de distribuição e exibição de cinema,

embora seja excessivo falar-se num “circuito” alternativo por eles constituído. Devido à heterogeneidade que lhes é característica, no limite, podemos falar em vários circuitos paralelos. Os festivais são ademais marcantes para a esfera da produção cinematográfica, não só porque adicionam valor a algumas das obras por si exibidas, mas sobretudo porque criam novos paradigmas estéticos, linguagens e narrativas próprias — os “filmes de festival” —, que tendem a reproduzir-se em determinados segmentos do mercado cinematográfico. Ou seja, contribuem ativamente para moldar a cultura cinematográfica. Concluiu-se, contudo, que o agudizar do fenómeno de festivalização da cultura, juntamente com a progressiva institucionalização dos festivais de cinema, tem colocado este modelo numa difícil encruzilhada. É, pois, cada vez mais inevitável debater o futuro dos festivais de cinema: o seu gradual afastamento dos movimentos disruptivos, cinéfilos e de vanguarda comporta um risco, real, de obsolescência do formato.

3. A análise da génese e da evolução dos festivais de cinema em território português levou-nos a concluir que, também aqui, se observa uma *décalage* em relação à realidade europeia, que é, aliás, constitutiva de várias outras dimensões da realidade portuguesa (como a das políticas e práticas culturais). Em Portugal, os primeiros festivais de cinema de que há registo datam da década de 1960, cerca de 30 anos após o aparecimento dos pioneiros europeus. Ao contrário dos seus congéneres na europa, verificou-se que o aparecimento dos festivais de cinema portugueses procurou responder, não a fervores nacionalistas, mas ao esmorecimento do movimento cineclubista nacional e aos fracos resultados que se começaram a sentir ao nível da exibição e do consumo desta forma artística. Os festivais nacionais com conotações políticas, por exemplo, surgiram ou prosperaram no imediato pós-25 de abril. De resto, concluiu-se que estas manifestações culturais têm calcorreado os mesmos patamares evolutivos dos festivais europeus — a tendência para a sua segmentação e especialização, seguida da institucionalização e empresarialização do formato — apenas com a *décalage* antes referida.

O Estado português cedo revelou interesse por estes fenómenos, em especial pelo que eles significavam do ponto de vista da possibilidade de internacionalização do cinema português, da divulgação da “imagem” da nação e do aprofundamento das relações internacionais. Como tal, apoiou vários festivais nacionais, embora, durante muito tempo, não tivesse existido um quadro legal de apoio claro e transparente para o conjunto da

rede de exibição de cinema não comercial. Na passagem para o século XXI, o Estado português criou programas de apoio específicos para os festivais de cinema nacionais e para a rede não comercial de exibição de cinema (que abrange os cineclubes, associações culturais, entre outras entidades). A Lei do Cinema n.º 55/2012 referia-se mesmo à “necessidade de ampla fruição das obras cinematográficas nacionais pelo público, *em especial nas localidades com menor acesso a salas de cinema*” (itálico nosso). Porém, na prática, o que concluímos foi *o agravamento das assimetrias regionais* na distribuição dos apoios públicos a este tipo de exibição, o que levou ao ressurgimento de festivais de cinema, apoiados pelo Estado, na capital e noutras cidades do litoral do país.

Dado que a existência deste tipo de eventos cinematográficos depende muito dos apoios públicos, há um perigo de subversão do seu *leitmotiv*: em Portugal, não só os festivais contemporâneos não têm servido para colmatar a oferta de cinema em regiões dele carenciadas como os regulamentos para a obtenção de apoio incentivam a profissionalização, a institucionalização e a padronização do formato festival, deixando pouco espaço para a independência, o arrojo ou a inovação.

4. Os casos por nós analisados são claramente ilustrativos da forma como evoluiu o tecido dos festivais de cinema nacionais. O Curtas Vila do Conde, nascido em 1993, simboliza a transição entre um período de grande amadorismo e uma outra fase, de incentivo à crescente profissionalização dos certames. O festival nortenho aparece enquadrado no movimento cineclubista e no ativismo associativista de um grupo de jovens cinéfilos, mais carismático do que experiente, tendo beneficiado do apoio imediato do Estado e da crítica especializada. A longa história deste certame exigiu constantes readaptações, nomeadamente no que toca ao foco da programação: neste ponto, verificou-se que o festival tem investido na miscigenação com outras formas artísticas, algumas mais democráticas (como a música), outras mais distintivas (o caso das artes plásticas e dos territórios híbridos, de experimentação, com a imagem em movimento). Por sua vez, o IndieLisboa é criado, em 2004, com o propósito específico de usufruir do novíssimo programa estatal de apoio aos festivais de cinema nacionais. É, por isso, produto do fenómeno de institucionalização e de profissionalização destas manifestações. Foi fundado por um grupo de profissionais representativos da “idade dos programadores” (De Valck, 2007), muito devedores de outros tipos de manifestações cinematográficas alternativas: das salas-estúdio, das mostras e ciclos que abundavam na

capital e do peso, incomparável, da Cinemateca Portuguesa — Museu do Cinema. Porém, a ambição que regeu o festival lisboeta traiu-o, em certa medida, tendo sido acusado, por certa crítica especializada, de indefinição na programação, de excessiva abrangência.

O modo como os festivais se inscrevem nas cidades é um elemento de diferenciação interessante. Ambos investem numa marca ligada às cidades que os acolhem — transportam, aliás, as cidades de acolhimento nas suas designações — e receberam apoio, financeiro e logístico, das autarquias locais. Os ganhos para as cidades serão, fundamentalmente, de natureza simbólica, de promoção da “imagem” dos lugares, mais do que um ganho económico, de proveito turístico e de incremento do desenvolvimento local. A ligação à cidade, aos seus espaços e à população local, é, de resto, mais notória no Curtas Vila do Conde, também porque, efetivamente, o evento nortenho evidencia-se por ser excecional, num contexto periurbano com uma oferta cultural limitada.

Constatou-se que os festivais analisados se empenhavam em articular, de forma equilibrada, as duas dimensões ou tipos-ideais traçados por Peranson (2009: 23-37): ambos apresentaram, simultaneamente, características de festivais de “negócios” (com uma componente de mercado e da “indústria”, competições de relevo, vários convidados, agentes de vendas e distribuidores) e elementos típicos de festivais de “audiências” (vacionados para os públicos, dependentes dos incentivos públicos, das receitas de bilheteira e dos patrocínios privados).

Verificou-se ainda que as estruturas organizacionais dos festivais são, nos dois casos, bastante frágeis. As condições gerais de trabalho são precárias, caracterizadas por baixas remunerações, trabalho temporário (ao projeto) ou voluntário, sem perspetivas de progressão na carreira, sem acesso a um plano de reforma ou a outros tipos de benefícios. No lugar de uma recompensa financeira correspondente ao esforço, às responsabilidades e qualificações dos trabalhadores, apurou-se que, muitas vezes, são valorizadas outras formas de gratificação: (i) a flexibilidade ; (ii) a possibilidade de acumulação de conhecimentos sobre cinema, gestão e organização de eventos, ou outros, que possam, de futuro, vir a ser capitalizados (capital cultural); (iii) o estabelecimento de uma rede de contactos profissionais (capital social); (iv) a possibilidade de os trabalhadores exercerem funções numa área que os “apaixona” e para a qual se sentem “vacionados” (o trabalho “afetivo”) (Loist, 2011: 268-273); (v) a eventualidade de poderem vir a privar com autores que admiram; (vi) a possibilidade de integrarem a festa, de assistirem a filmes

“gratuitamente” (com passes “oferecidos”), de serem promovidos nas redes sociais oficiais dos certames e de frequentarem zonas de acesso restrito (o sentimento — ou a ilusão — de pertença ao *meio*); (vii) e a recompensa pessoal que será participar no *happening cultural e social*, no acontecimento raro, efémero e vibrante constitutivo de um festival de cinema (a ideia de investimento pessoal ou de adição de valor). E concluiu-se que estas características do trabalho nos festivais — sendo mais evidentes no Curtas Vila do Conde — marcaram, de forma indelével, o “ambiente” e as trocas sociais e simbólicas vividas nas edições analisadas. Ou seja, esta questão, longe de ser acessória, está profundamente imbricada na própria morfologia dos festivais, afetando a vivência que deles se tem.

5. No conjunto das práticas culturais, o consumo de cinema é unanimemente considerado uma das atividades mais comuns (“massificada”), mesmo não sendo absolutamente transversal à população. A prática cinéfila é indissociável das modalidades de oferta, ou seja, das lógicas dos circuitos de distribuição e exibição de cinema ou dos equipamentos culturais disponíveis para o efeito. Em Portugal, a oferta de cinema é díspar no que toca ao acesso aos equipamentos que permitem o contacto com os bens cinematográficos e aos conteúdos divulgados. As fortes assimetrias no acesso aos recintos de exibição de cinema persistem e mantém-se, também, a predominância dos concelhos de Lisboa e do Porto como regiões de proximidade privilegiada a esta (e a outras) formas culturais — e, ainda assim, o Porto, muito menos vincadamente do que Lisboa. Neste aspeto, Vila do Conde é singular: na cidade do norte do país não existe, hoje em dia, qualquer sala que explore comercialmente a exibição de cinema, pelo que, aos habitantes locais, resta a atividade do cineclubes da região. A prática de cinema colide, na atualidade, com uma dinâmica de encerramento de vários recintos equipados para a exibição de filmes, o que tem levado ao enfraquecimento da sua prática *outdoors*. Esta tendência, juntamente com a homogeneização da oferta cinematográfica dos chamados *multiplex*, tem ditado o estrangulamento dos conteúdos, cada vez mais inscritos no universo do consumo indiferenciado do cinema. Assim, os públicos de cinema atuais tendem a consumir, comodamente, o cinema — predominantemente estrangeiro e, sobretudo, americano — disponibilizado através dos circuitos *mainstream*, a não ser que exista uma pré-disposição para a procura ativa de uma oferta alternativa. Nos últimos anos, aumentou consideravelmente a possibilidade de consumo de cinema distintivo na esfera

privada, como consequência da reconfiguração do consumo de cinema e audiovisual, determinado pelo recurso aos “ecrãs privados, múltiplos e personalizados” dos novos equipamentos tecnológicos de uso doméstico (Espanha, 2007, 2009). Aquilo que, numa configuração deste tipo, os festivais podem trazer de diferente é, pudemo-lo comprovar, a sua componente ritual, festiva, social e, ainda, profissional.

6. Na análise dos públicos dos casos em estudo, procurou-se determinar os aspetos em comum (aquilo que os aproximava) e os elementos dissemelhantes (o que os afastava). Fizemo-lo, primeiramente, para cada um dos festivais e, em seguida, num exercício de comparação. Assim, e numa panorâmica geral, concluiu-se que os públicos dos festivais pesquisados se caracterizavam pela uma assinalável *seletividade* face à população nacional. As observações mais marcantes consistiram na *relativa juvenilidade* dos visitantes de ambos os festivais (compostos por públicos jovens e jovens-adultos), na predominância dos visitantes do sexo *feminino*, sem laços conjugais formais — laços, esses, que ainda são, por definição, restritivos de uma cultura de saídas mais intensa —, residentes em áreas *urbanas*, profissionalmente *ativos*, com *categorias socioprofissionais elevadas* e possuidores de uma *muito elevada qualificação escolar*. Por trás da aparência de unidade, detetaram-se algumas diferenças fundamentais. Por exemplo, os visitantes do Curtas Vila do Conde mostraram-se, tendencialmente, mais jovens e com uma quantidade superior de elementos do sexo masculino (mais próximos, portanto, do perfil do praticante cultural “típico” da sociedade portuguesa). Apesar da elevada qualificação socioprofissional dos participantes de ambos os certames, os quadros médios estão mais representados no festival nortenho, e os superiores no festival lisboeta. Há, nos dois festivais, uma presença importante de professores e de ativos ligados à intermediação cultural — outra conclusão comum nos estudos sobre praticantes culturais —, verificando-se que existe, no Curtas Vila do Conde, uma superior homogeneidade profissional e, no Indie, profissões ligeiramente mais diversificadas e a existência de mais profissionais dos setores do cinema, do audiovisual e da comunicação social. São, como se disse, públicos expressivamente urbanos, recrutados, sobretudo, no próprio concelho onde decorrem os eventos (em particular, no caso do IndieLisboa). O Curtas Vila do Conde está, sem surpresa, muito dependente da capacidade de atração exercida sobre os residentes da Área Metropolitana do Porto.

7. Os modos de relação dos públicos com os festivais em análise começam a delinear-se neste instante, com a inclusão de segmentações tipológicas indicativas de graus de vinculação diversos em relação aos mesmos: a distinção entre públicos *estreantes* e públicos *repetentes*, com diferentes graus de fidelização, de assiduidade e de intensidade dos consumos nos festivais.

Em traços gerais, verificou-se a existência de uma feição importante dos públicos de ambos os certames com uma forte ligação aos respetivos festivais — expressa através de consumos repetidos e cumulativos —, embora se mantenha um território de transitoriedade, confortável, que garante a sua renovação (e que é mais notório no festival vila-condense).

No Curtas de Vila do Conde, concluiu-se a existência de uma quantidade superior de públicos *estreantes*, elementos mais jovens, residentes em concelhos adjacentes, que visitam o festival, preferencialmente, no fim-de-semana, interessados na programação musical, nos filmes de escolas ou em programas específicos, como os filmes em 3D. Os que *repetem* a sua visita, menos numerosos, são públicos mais velhos, mais escolarizados (menos estudantes), principalmente locais, convidados e com creditações, e mais familiarizados com os atores que circulam neste universo. A situação, no IndieLisboa, é muito distinta. A maioria dos públicos do festival lisboeta era *repetente* na sua visita, e, entre estes, encontraram-se mais visitantes locais, mais escolarizados (menos estudantes), interessados nas secções com filmes em competição, na secção “Observatório” (estreias de filmes de cineastas contemporâneos) e “Pulsar do Mundo” (obras que sobressaem pela temática, focadas em questões da atualidade). Por outro lado, entre os *estreantes* deste certame, verificou-se que o interesse pelo conteúdo especificamente cinematográfico da oferta — a escolha de secções com retrospectivas de autor — foi o fator mais atuante. Efetivamente, no Curtas Vila do Conde, a curiosidade suscitada pela oferta musical, pelas festas, o recrutamento local efetuado nas escolas e a sugestão de amigos seriam os principais elementos a estimular a participação, ao passo que, no IndieLisboa, a motivação para participar incide na alusão, muitas vezes repetida, a uma “relação forte” com o cinema.

Esta mesma tendência confirmou-se nas restantes tipologias elaboradas para a pesquisa e durante a estada no terreno. No que toca ao *grau de fidelização* (organizado entre públicos *reincidentes*, *habituais*, *entusiastas* e *militantes*), observou-se que o festival

nortenho foi visitado por segmentos quase equitativamente repartidos pelos diferentes graus, enquanto os públicos do IndieLisboa seriam, principalmente, *habituais* e *reincidentes*. No que diz respeito à *assiduidade*, os participantes do Curtas iriam menos dias (a maioria apenas um), e os do IndieLisboa entre 2 a 6 dias. O *tipo de consumo* efetuado (repartido entre um consumo *ténue*, *moderado*, *intenso* e *ávido*) seria, no Curtas Vila do Conde, sobretudo *ténue* e, no IndieLisboa, *moderado*. Por outro lado, os consumos mais fortes do Curtas Vila do Conde apareceram, quase sempre, relacionados com o território local, com a ritualização da participação e a familiaridade com o contexto, enquanto, no IndieLisboa, o que aparece como mais importante são, efetivamente, os filmes. Também por isso, as visitas ao IndieLisboa tendem a ser criteriosas e sujeitas a um planeamento detalhado, ao passo que, no Curtas, sobrepõem-se a festa, a celebração e o desejo de participar num evento singular, que, para a comunidade local, é excecional e desorganizador do quotidiano.

8. As razões apontadas para a participação nos festivais surgem primordialmente ligadas, no caso do festival nortenho, ao cultivo das relações sociais: ao (re)encontro com amigos ou conhecidos e ao apoio a amigos com obras em exibição no festival. Aliás, verificou-se, neste caso, que o estreitamento dos laços sociais pode levar, inclusivamente, ao desinvestimento na participação especificamente cultural, durante o festival. Equivale a dizer que, em momentos decisivos, se opta por não ir à sessão para, por exemplo, evitar interromper um momento de convívio. Situações como esta foram menos visíveis no IndieLisboa, o que é compatível com os motivos mais indicados para a frequência do festival: as motivações profissionais e a equiparação da visita ao festival a um programa, social ou cultural, semelhante a qualquer outro (a um “mero pretexto para sair de casa”).

9. As conclusões sobre os modos como os públicos traçam os seus itinerários no seio dos festivais foram, igualmente, esclarecedoras. Existe, por um lado — o que é verídico para ambos os casos —, uma confiança tácita nas escolhas dos programadores. Confiança, essa, que é parcialmente justificada por uma ideia de contingência e de imprevisto: no conjunto da oferta dos festivais, muito variada e concentrada, as escolhas, “boas” ou “más”, são, quase sempre, acidentais. A incerteza aparece como fazendo parte da realidade do consumo nos certames, embora, no IndieLisboa, tenha sido patente uma menor indulgência em relação às experiências menos positivas. Em ambos os festivais, a

informação proporcionada pelo programa do festival (pelo desdobrável) é o veículo de decisão mais importante sobre os filmes a ver. Todavia, é no Curtas Vila do Conde que a mediação informal, efetuada pelo grupo de amigos, é mais efetiva. Amigos que, neste caso, tanto podem ser simples frequentadores como elementos da organização ou convidados, numa rede de mediação que é pluriparticipada.

10. As principais conclusões suscitadas pela observação da participação dos públicos nas atividades paralelas dos festivais (*workshops, masterclasses, festas*) são, genericamente, válidas para ambos os casos. As primeiras são atividades dirigidas para públicos profissionais e são, de facto, estes que as frequentam. Já as festas, embora, no plano discursivo, sejam promovidas como momentos de diluição de barreiras e de maior democratização, na prática, revelaram-se contextos similarmemente distintivos, frequentados, em particular, por convidados dos festivais, membros da organização, voluntários e pessoas do meio artístico. As festas do Curtas Vila do Conde revelaram-se ligeiramente mais inclusivas da população local, em especial dos participantes com fortes laços de fidelização ao evento. Mas os microterritórios nos festivais foram muito marcados pelas formas de apresentação em cena e pela ostentação de objetos distintivos (dos sacos dos festivais, das creditações ao pescoço), que assinalam, também do ponto de vista simbólico, a separação entre os *insiders* e os *outsiders*.

11. Verificou-se, como seria expectável, que a articulação entre uma atividade cultural como o cinema e o formato festival é propiciadora de momentos de intensa sociabilidade. Uma parte muito significativa dos públicos dos dois festivais frequenta-os acompanhada, e, na maioria das vezes, os acompanhantes são amigos ou colegas. Esta circunstância foi mais notória no Curtas Vila do Conde, onde, adicionalmente, os grupos de amigos tenderam a ser mais numerosos: em muitos casos, os visitantes eram acompanhados por mais de cinco pessoas, o que é esclarecedor em relação ao tipo de ambiente, de efusividade social, suscitada por estes encontros. Outra conclusão interessante prendeu-se com as visitas solitárias, pela especificidade de que se revestiu essa prática. Tendo sido possível detetá-las nos dois festivais, foram mais frequentes no IndieLisboa e reveladoras de formas de receção dos eventos singulares. Se, nalguns casos, estes visitantes eram profissionais que estavam em situação de trabalho, noutros, tratavam-se de pessoas cuja familiaridade com o meio os levava a saber, de antemão, que os encontros sociais eram inevitáveis, e, noutras situações ainda, tratavam-se de

visitantes que não faziam depender de terceiros o seu desejo de consumo cultural ou que procuravam, *intencionalmente*, a solidão, por considerarem que apenas essa forma de relação com o objeto fílmico, intimista e contemplativa, seria prazerosa (porque livre da contaminação de outros olhares).

12. A conexão entre os festivais analisados, as cidades e os espaços onde estes se realizam é um dos aspetos mais diferenciadores dos certames. A antiguidade do festival vila-condense e a sua excecionalidade — no sentido em que foi pioneiro num tipo de oferta cultural, pouco convencional, numa cidade que é, pelo contrário, bastante conservadora — levou a que, entre os públicos fiéis, se contruísse um imaginário, em parte baseado em factos e numa história *vivida*, mas, igualmente, muito assente em efabulações e na reprodução oral de momentos marcantes e de episódios míticos. As confrontações, os jogos e as lutas de poder, as mudanças de equipamentos culturais, as programações, os convidados mais relevantes, entre várias outras rememorações, fazem parte da experiência de se ser público no Curtas Vila do Conde. Foi possível, inclusivamente, apurar que o festival tem vindo a fomentar, entre os seus frequentadores, uma cultura cinematográfica característica, assente em experiências estéticas e pedagógicas concretas, mas também em articulações com a memória e coma prática (afetiva) de se ser público naquele festival. Comprovou-se que o Curtas Vila do Conde tem contribuído para proporcionar o alargamento do *horizonte de expectativas estético* de muitos dos seus participantes, que se tornaram conhecedores (reais, mais do que por mero “reconhecimento”) de muitas das suas propostas. O mesmo não se observou no IndieLisboa, nem tal seria plausível, pelo menos, nos mesmos moldes. Além de ser mais recente, o certame lisboeta não é “o” acontecimento cultural e social da cidade, antes um entre muitos. Embora consentindo sobre a importância do evento para a cidade, os públicos do certame lisboeta não revelaram a existência de laços afetivos estreitos ou de experiências estéticas memoráveis, dando a entender — afirmando-o, mesmo — que o festival lisboeta pouco afeta o habitual fluir da capital (ou das suas vidas, culturais e sociais).

13. O modo como os públicos dos festivais se relacionam com universo cultural mais lato será o último conjunto de conclusões a reter desta pesquisa. O consumo de uma cultura “festivalizada”, típica das sociedades atuais, é uma realidade entre os públicos de ambos os certames, um pouco mais evidente, por motivos relacionados com o mais fácil

acesso, entre os visitantes do festival lisboeta. Estes são os maiores frequentadores de outros festivais de cinema (ao passo que, para muitos dos visitantes do Curtas, a frequência do festival nortenho é exclusiva), mas também de outros festivais culturais, onde a música é, de longe, a forma cultural privilegiada.

A relação com o cinema, por sua vez, é avaliada como muito intensa, e em termos semelhantes, pelos participantes de ambos os festivais. Porém, enquanto, no caso do festival nortenho, o despertar do interesse pelo cinema tende a ser precoce, ligado à influência de figuras-chave (familiares, professores) e à exposição a instâncias de mediação mais tradicionais (como a escola), ou a suportes como a televisão e o vídeo, no caso lisboeta, o mesmo despertar aparece associado a momentos de transição específicos de determinados ciclos de vida, como a adolescência e a vivência universitária. De resto, os públicos do IndieLisboa declaram-se consumidores mais regulares de cinema “em sala”, ao que não é alheio o acesso simplificado aos equipamentos culturais. Os espaços e suportes que se afiguram mais comuns (os *multiplex*, mas igualmente o recurso a suportes físicos, como a televisão e o VHS/DVD/Blu-ray) são transversais aos públicos de ambos os festivais, salientando-se ainda a importância crescente do consumo virtual de cinema, de novo para o conjunto dos participantes. Concluiu-se que a desmaterialização do consumo de cinema e a transição para um consumo privado e virtual é uma tendência bastante acentuada, em especial entre aqueles que se autoavaliam como cinéfilos. Por fim, o colecionismo de objetos ligados à Sétima Arte (livros, filmes e outros objetos) aparece, com maior preponderância, entre os públicos do IndieLisboa, que são os que aparentam ter uma vivência mais completa, e intensa, da cinefilia.

Se os participantes no IndieLisboa são consumidores mais intensos de cinema, os visitantes do Curtas Vila do Conde foram os que revelaram consumos culturais, em sentido lato, mais intensos. O universo da música popular e não erudito, bem como a música de dança consumida em contexto de saída noturna, reuniram mais preferências entre os públicos deste festival. Por outro lado, verificou-se que, entre os públicos do festival lisboeta, existiria uma ligeira maior propensão para consumos ligados à esfera clássica ou erudita. De resto, enquanto os públicos vila-condenses são consumidores mais frequentes de cultura — e estão, igualmente, mais ligados à prática *expressiva*, profissional ou amadora, de atividades artísticas e de lazer —, em traços gerais, os consumos dos participantes no IndieLisboa revelaram-se mais amplos, mais

diversificados, mais *omnívoros* (olhando, exclusivamente, ao *volume* das práticas, que foi o que se conseguiu aferir) e reveladores de um capital cultural “cosmopolita” (Prieur e Savage, 2013: 235-237). Em todo o caso, verificou-se que a vida cultural dos participantes dos dois festivais analisados tende a ser notavelmente rica.

Em suma, as modalidades de relacionamento dos públicos dos festivais com os certames são híbridas: identificaram-se, no seio de cada festival, diversos círculos de espectadores com roteiros, motivações, expectativas, posturas, redes de interconhecimento e de familiaridade particulares. Numa análise detalhada, a variedade encontrada em cada caso é passível de ser ordenada, segundo um conjunto de denominadores ou de classificadores comuns. Estes classificadores estão na base da identidade dos festivais e situam os seus frequentadores na cartografia dos consumos culturais. Frequentadores, que, independentemente das modulações introduzidas por diferenças nos *habitus* no que toca à inclinação para o consumo cultural — a qualificação escolar, como se sabe, nem sempre corresponde a uma prática cultural regular e cultivada — têm uma ligação intensa com o cinema, com o universo cultural e prezam o consumo de festivais culturais. São, portanto, agentes que patrocina a lógica contemporânea do *evento*, e que, enquanto consumidores culturais urbanos, corporizam o movimento de “desaristocratização da cultura ligado ao desenvolvimento das indústrias culturais” (Silva et al., 2002: 118). Ainda que, como se verificou, haja lugar para nichos de cinefilia e para consumos culturais mais clássicos ou eruditos.

Não são apenas os conteúdos programáticos oferecidos que modelam a procura. O formato festival funciona como um sistema de consagração semi-institucionalizado e situado do ponto de vista espaço-temporal, que exerce um poderoso efeito de mediação junto dos vários círculos de participantes. As “comunidades imaginadas” (Esquenazi, 2006: 76), formadas pelos públicos no momento do consumo/receção em contexto de festival, são, ainda, influenciadas por outras dimensões, como a identidade e o percurso evolutivo dos certames, as características das cidades de acolhimento, a comunidade envolvente, as especificidades dos equipamentos culturais a eles associados, entre outros aspetos. Ou seja, múltiplos elementos de mediação se entrelaçam entre os públicos e a fruição das obras: históricos, políticos e económicos, mas, também, protagonistas sociais, saberes, atividades, objetos.

O estudo dos modos de relação dos públicos com as dimensões propostas permitiu averiguar que, ao mesmo tempo que é possível construir uma relação individualizada com essas áreas — mais expressiva, no caso do Curtas, ou contemplativa, no caso do Indie — há uma tendência para que o aspeto performativo dos consumos culturais seja favorecido pelos contextos de interação social. As dimensões social, afetiva e sensorial, colocam em jogo novos recursos (culturais, sociais e simbólicos) que podem fomentar a criação de novas apetências, fornecer quadros de interpretação originais e, desse modo, promover a produção de novas identidades. E, embora subsistam obstáculos associados aos perfis sociais dos públicos, que delimitam a formação de novos gostos ou apetências, a situação presente pode, como afirmara Lahire (2003: 46-47), reformular parcialmente o passado. Ou, por outras palavras, é plausível admitir a relativa recomposição social e cultural dos públicos, quando esta é ativa e participada (Costa, 1999: 297). Nessa perspetiva, os festivais de cinema analisados são exemplares, já que aliam a cultura erudita e “séria”, à cultura de diversão, “hedonista” e “informal” (Lahire, 2006: 65-68), embora o façam com especificidades e pesos diferentes.

O formato festival — em particular quando os eventos se prolongam no tempo e decorrem em contextos onde podem fazer valer o seu caráter de excecionalidade — pode, efetivamente, fomentar a democratização cultural e sensibilizar os participantes para cultura. Contudo, mais do que uma prática facilmente apreensível, estática e padronizada, o estudo dos públicos destes festivais de cinema descerrou vários “mundos”, com múltiplas nuances, subtilezas, áreas esquivas. Tais “mundos” são formatados pelos elementos constitutivos dos diversos patamares de análise que, na medida das nossas possibilidades, fomos integrando na pesquisa. Mas são também, certamente, reveladores de processos de escolha individual que indiciam uma razoável autonomia e reflexividade no ato de consumo cultural, e que resultaram, muitas vezes, em trajetórias e tomadas de decisão muito diferenciadas no interior de cada um dos certames. A sua interpretação cabal ficará, como é inevitável, em aberto.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AAVV (2004). *Públicos da Cultura*. Lisboa: Observatório das Actividades Culturais.
- Abreu, P. (2000). "Práticas e consumos de música(s): ilustrações sobre alguns novos contextos da prática cultural". *Revista Crítica de Ciências Sociais*, n.º 56, pp. 123–147.
- Abreu, P. (2004). "Ouvir, comprar, participar... Acerca da reciprocidade cumulativa das práticas musicais". In R. T. Gomes (coord.), *Públicos da Cultura*, pp. 77–92. Lisboa: Observatório das Actividades Culturais.
- Abreu, P.; Mantecón, A. R. (2013). "A Reorganização da Exibição Cinematográfica no México e em Portugal". In C. Fortuna & R. P. Leite (orgs.), *Diálogos Urbanos: Territórios, Culturas, Patrimónios*, pp. 201–231. Coimbra: Almedina.
- Acciaiuoli, M. (2012). *Os Cinema de Lisboa — Um fenómeno urbano do século XX*. Lisboa: Bizâncio.
- Adorno, T. (1991). "The culture industry reconsidered". In T. Adorno, *The Culture Industry: Selected Essays on Mass Culture*. Londres: Routledge.
- Adorno, T.; Horkheimer, M. (1997). *Dialectic of Enlightenment*. Londres: Verso.
- Almeida, J. F.; Pinto, J. M. (2006). *A investigação nas ciências sociais*. Lisboa: Editorial Presença.
- Altenloh, E. (2001). "A Sociology of the Cinema: the Audience". *Screen*, vol. 42, n.º 3, pp. 249–293.
- António, L. (1982). *Figueira da Foz: dez anos de cinema em festival*. Figueira da Foz: [s/n].
- Avelar, R. (2013). *A Distribuição de Cinema Português no Espaço Europeu*. Tese de Mestrado em Cultura e Sociedade na Europa. Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.
- Azevedo, N. (1997). "Práticas de recepção cultural e públicos de cinema em contextos cineclubísticos". *Sociologia — Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto*, vol. VII, pp. 129–196.
- Azevedo, N. (2007). *Políticas Culturais, Turismo e Desenvolvimento Local na Área Metropolitana do Porto — Um Estudo de Caso*. Tese de doutoramento em Sociologia. Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- Bamba, M. (ed.) (2013). *A recepção cinematográfica: teoria e estudos de casos*. Salvador: EDUFBA.
- Bakhtin, M. (1970). *L'Oeuvre de François Rabelais et la Culture Populaire au Moyen Âge et Sous la Renaissance*. Paris: Gallimard.
- Baptista, T. (2007). "Cinemas de estreia e cinemas de bairro em Lisboa (1924–1932)". *Ler História*, n.º 52, pp. 29–56.
- Baptista, T. (2018). "Adolfo Coelho e o cinema agrícola em Portugal". À *Pala de Walsh*. <http://www.apaladewalsh.com/2018/02/adolfo-coelho-e-o-cinema-agricola-em-portugal/>.

- Barbosa, A. L. M. (2015). *Mapeamento e Caracterização dos Agentes Culturais de Exibição Não Comercial de Cinema em Portugal: Construção de um Dispositivo Metodológico*. Tese de mestrado em Sociologia. Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- Bardin, L. (2009). *Análise de conteúdo*. Lisboa: Edições 70. Baudrillard, J. (1981). *A Sociedade de Consumo*. Lisboa: Edições 70.
- Baudrillard, J. (1994). "De la marchandise absolue". In A. Melo (org.), *Arte e Dinheiro*. Lisboa: Assírio e Alvim.
- Bazin, A. (2005a). *What is Cinema? Volume 1*. Berkeley: University of California Press.
- Bazin, A. (2005b). *What is Cinema? Volume 2*. Berkeley: University of California Press. Bazin, A. (2009). "The Festival Viewed as a Religious Order" (2009). In R. Porton, *Dekalog 3: On Film Festivals*, pp. 13–19. Londres: Wallflower.
- Becker, H. S. (1995). "Visual sociology, documentary photography, and photojournalism: It's (almost) all a matter of context". *Visual Studies*, vol. 10, n.º 1–2, pp. 5–14.
- Becker, H. S. (2008). *Art Worlds*. Berkeley: University of California Press.
- Benjamin, W. (1992). "A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica". In W. Benjamin, *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Lisboa: Relógio d'Água.
- Bennett, A.; Taylor, J.; Woodward, I. (2014). *The Festivalization of Culture*. Farnham: Ashgate.
- Bennett, T.; Savage, M.; Silva, E.; Warde, A.; Gayo-Cal, M.; Wright, D. (2009/10). *Culture, Class, Distinction*. Londres: Routledge.
- Bergé, A.; Granjon, F. (2005). "Réseaux relationnels et éclectisme culturel". *Lisa e-journal*: http://archivesic.ccsd.cnrs.fr/docs/00/06/26/88/PDF/sic_00001620.pdf.
- Bianchini, F.; Parkinson, M. (1993). *Cultural Policy and Urban Regeneration: The Western European Experience*. Manchester: Manchester University Press.
- Borges, V. (2007). *O Mundo do Teatro em Portugal*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais.
- Bourdieu, P. (1979a). *La Distinction — Critique Sociale du Jugement*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Bourdieu, P. (1979b). "Les trois états du capital culturel". *Actes de La Recherche en Sciences Sociales*, n.º 30, pp. 3–6.
- Bourdieu, P. (1989). *O Poder Simbólico*. Lisboa: Difel.
- Bourdieu, P. (1990). *Photography: A Middle-Brow Art*. Cambridge: Polity Press. Bourdieu, P. (1996). *As Regras da Arte: Gênese e Estrutura do Campo Literário*. Lisboa: Presença.
- Bourdieu, P. (1997). *Razões Práticas — Sobre a Teoria da Acção*. Oeiras: Celta Editora.
- Bourdieu, P.; Wacquant, L. (1992). *Réponses*. Paris: Éditions du Seuil.
- Bouyxou, J.-P. (2010). "Les Feux de La Rampe". In G. Clavières & M. Brincourt (eds.), *Dans Les Coulisses de Cannes*, pp. 14–34. Paris: Éditions Glénat.

- Bovone, L. (2001). “Os Novos Intermediários Culturais — Considerações sobre a cultura pós-moderna”. In C. Fortuna (ed.), *Cidade, Cultura e Globalização*, pp. 105–120. Lisboa: Celta.
- Brunella, E. (2000). “Multiscreen, Multiplex, Megaplex?” *Media Salles*: http://www.mediasalles.it/ybk05/final/Msala_multiplex.pdf.
- Burgess, R. G. (1997). *A pesquisa de terreno: uma introdução*. Oeiras: Celta Editora.
- Burgess, D.; Kredell, B. (2016). “Positionality and film festival research: A conversation”. In M. De Valck, B. Kredell & S. Loist (eds.), *Film Festivals: History, Theory, Method, Practice*, pp. 159–176. Londres: Routledge.
- Caetano, M. A. (2014) “O consumo de cinema europeu na era da pirataria online e o caso de Portugal”. *Cies e-Working Papers*, n.º 184: <http://hdl.handle.net/10071/9890>.
- Canclini, N. G. (2007). *Lectores, espectadores e internautas*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- Cardon, D.; Granjon, F. (2003). “Éléments pour une approche des pratiques culturelles par les réseaux de sociabilité”. In O. Donnat & P. Tolila (eds.), *Le(s) Public(s) de la culture*, pp. 93–108. Paris: Presse de la Fondation Nationale des Sciences Politiques.
- Cardoso, G.; Espanha, R. (coords.) (2009). “O Cinema Europeu nas Redes P2P. Os utilizadores como distribuidores”. *Research Reports — OberCom*: <https://obercom.pt/wp-content/uploads/2016/06/O-Cinema-Europeu-nas-redes-P2P-Os-utilizadores-como-distribuidores-%E2%80%93-Out2009.pdf>.
- Cardoso, G.; Mendonça, S. (2017). “Ver Cinema em Portugal: Uma análise sobre os novos e os tradicionais consumos”. *Relatórios OberCom*: https://obercom.pt/wp-content/uploads/2017/06/OBERCOM_2017_Ver_Cinema_PT.pdf.
- Casanova, J. L. (1995). “Uma avaliação conceptual do habitus”. *Sociologia — Problemas e Práticas*, nº 18, pp. 45–68.
- Cassetti, F.; Di Chio, F. (2004). *Analisi del Film*. Milano: Bompiani.
- Cheung, R. (2009). “Corporatising a film festival: Hong Kong”. In D. Jordanova & R. Rhyne (eds.), *Film Festival Yearbook 1 — The Festival Circuit*, pp. 99–115. St. Andrews: St. Andrews Film Studies.
- Coelho, E. P. (1983). *Vinte anos de cinema português (1962–1982)*. Lisboa: Ministério da Educação e Cultura.
- Conde, I. (1992). “Percepção Estética e Públicos da Cultura: perplexidade e redundância”. In I. Conde (coord.), *Percepção Estética e Públicos da Cultura*, 143–167. Lisboa: Acarte/Fundação Calouste Gulbenkian.
- Conde, I. (1996). “Cenários de práticas culturais em Portugal (1979–1995)”. *Sociologia — Problemas e Práticas*, n.º 23, 117–188.
- Conde, I. (1998). “Contextos, culturas, identidades”. In J. M. L. Viegas & A. F. Costa (orgs.), *Portugal, que Modernidade?*, pp. 79–118. Oeiras: Celta Editora.
- Costa, A. F. (1984). “Alfama, entreposto de mobilidade social”. *Cadernos de Ciências Sociais*, n.º 2, pp. 3–35.

- Costa, A. F. (1986). "A Pesquisa de Terreno em Sociologia". In A. S. Silva & J. M. Pinto (eds.), *Metodologia das ciências sociais*, pp. 129–148. Porto: Edições Afrontamento.
- Costa, A. F. (1999). *Sociedade de Bairro: Dinâmicas Sociais da Identidade Cultural*. Oeiras: Celta Editora.
- Costa, A. F. (2004). "Dos Públicos da Cultura aos Modos de Relação com a Cultura: Algumas Questões Teóricas e Metodológicas Para uma Agenda de Investigação". In R. T. Gomes (coord.), *Públicos da Cultura*, pp. 121–140. Lisboa: Observatório das Actividades Culturais.
- Costa, J. B. (1986). "Quesitos Sobre a Distribuição e Exibição: Prejudicados Com as Respostas". In L. Pina, J. B. Costa, M. C. Ferreira & F. Lopes, *70 Anos de Filmes Castello Lopes*, pp. 17–18. Lisboa: Cinemateca Portuguesa.
- Costa, J. P. (1999). "Anos 70 — Distribuição e Exibição de Cinema Europeu em Portugal". *Revista de Humanidades e Tecnologias*, n.º 2, pp. 51–54.
- Costa, P. (1999). "Efeito de 'meio' e desenvolvimento urbano: o caso da fileira da cultura". *Sociologia — Problemas e Práticas*, n.º 29, pp. 127–149.
- Costa, P. (2000). "Centros e Margens: produção e práticas culturais na Área Metropolitana de Lisboa". *Análise Social*, vol. XXXIV, n.º 154, pp. 957–983.
- Costa, P. (2002). "The cultural activities cluster in Portugal. Trends and perspectives". *Sociologia — Problemas e Práticas*, n.º 38, pp. 99–104.
- Coulangeon, P.; Duval, J. (eds.) (2013). *Trente ans après La Distinction de Pierre Bourdieu*. Paris: Éditions La Découverte.
- Crane, D. (1992). *The Production of Culture. Media and the Urban Arts*. Newbury Park: Sage.
- Crane, D. (ed.) (1994). *The Sociology of Culture*. Oxford: Blackwell.
- Craveiro, D.; Silva, J. R. (2011). "Oferta Cultural em Espaço Rural: Públicos do Festival Bons Sons'10". *Sociologia — Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto*, vol. XXI, pp. 49–68.
- Creton, L. (2005). *L'Économie du Cinéma*. Paris: Armand Colin.
- Crespi, F. (1997). *Manual de Sociologia da Cultura*. Lisboa: Editorial Estampa.
- Creswell, J. W. (2003). *Research design: qualitative & quantitative approaches*. Thousand Oaks: Sage Publications.
- Cuche, D. (1999). *A Noção de Cultura nas Ciências Sociais*. Lisboa: Fim de Século.
- Cunha, P. (2012). "Os festivais de cinema na internacionalização do Novo Cinema Português (1949–80)". In F. Lopes (org.), *Cinema em Português — IV Jornadas*, pp. 187–199. Covilhã: LABCOM.IFP.
- Cunha, P. (2013). "Cineclubismo e Censura em Portugal (1943–65)". Comunicação apresentada no II Congresso Internacional *História e Literatura no cinema em espanhol e português*, Centro de Estudos Brasileiros da Universidad de Salamanca, Salamanca.

- Cunha, P. (2016a). “Cinema de Garagem: Distribuição e Exibição de Cinema em Portugal”. In F. Lopes, P. Cunha & M. Penafria (eds.), *Cinema em Português — VII Jornadas*, pp. 117–137. Covilhã: LABCOM.IFP.
- Cunha, P. (2016b). “Para uma história das histórias do cinema português”. *Aniki*, vol. 3, n.º 1, pp. 36–45.
- Czach, L. (2016). “Affective Labor and the work of film festival programming”. In M. De Valck, B. Kredell & S. Loist (eds.), *Film Festivals: History, Theory, Method, Practice*, pp. 196–208. Londres: Routledge.
- Darré, Y. (2006). “Esquisse d’une sociologie du cinéma”. *Actes de La Recherche en Sciences Sociales*, n.º 161-162, pp. 122–126. Paris: Seuil.
- Delanty, G. (2011). “On the cultural significance of arts festivals”. In L. Giorgi, M. Sassatelli & G. Delanty (eds.), *Festivals and the Cultural Public Sphere*, pp. 190–198. Londres: Routledge.
- de A., M. (1964). “«Dulcinea» imita Joana d’Arc”. *Diário de Lisboa*, 11 de janeiro, p. 5.
- de A., M. (1966). “«Muriel» ou a protagonista ausente”. *Diário de Lisboa*, s/n, s/p.
- De Valck, M. (2007). *Film Festivals: From European Geopolitics to Global Cinephilia*. Amsterdão: Amsterdam University Press.
- De Valck, M. (2016a). “Introduction — What is a film festival? How to study festivals and why you should”. In M. De Valck, B. Kredell & S. Loist (eds.), *Film Festivals: History, Theory, Method, Practice*, pp. 1–11. Londres: Routledge.
- De Valck, M. (2016b). “Fostering Art, Adding Value, Cultivating Taste: Film Festivals as Sites of Cultural Legitimization”. In M. De Valck, B. Kredell & S. Loist (eds.), *Film Festivals: History, Theory, Method, Practice*, pp. 100–116. Londres: Routledge.
- De Valck, M.; Kredell, B.; Loist, S. (eds.) (2016). *Film Festivals: History, Theory, Method, Practice*. Londres: Routledge.
- De Valck, M.; Loist, S. (2009). “Film Festival Studies: An Overview of a Burgeoning Field”. In D. Iordanova & R. Rhyne (eds.), *Film Festival Yearbook 1 — The Festival Circuit*, pp. 179–215. St. Andrews: St. Andrews Film Studies.
- Dias, C. P. (2009). *IndieLisboa: A (in)visibilidade do cinema independente*. Tese de Mestrado em Comunicação, Cultura e Tecnologias da Informação. Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa.
- DiMaggio, P. (1987). “Classification in Art”. *American Sociological Review*, vol. 52, n.º 4, pp. 440–455.
- Donnat, O. (1994). *Les Français Face à La Culture. De L’Exclusion à L’Ecletisme*. Paris: Éditions La Découverte.
- Donnat, O. (1998). *Les Pratiques Culturelles des Français*. Paris: Département des études et de la prospective.
- Donnat, O.; Tolila, P. (eds.) (2003). *Le(s) public(s) de la culture*. Paris: Presse de la Fondation Nationale des Sciences Politiques.

- Duarte, T. (2009). "A possibilidade da investigação a 3: reflexões sobre triangulação (metodológica)". *CIES e-Working Papers*, n.º 60.
- Durkheim, E. (1991). *Les Formes Élémentaires de la Vie Religieuse*. Paris: Le Livre de Poche.
- Duval, J.; Mary, P. (2006). "Retour sur un investissement intellectuel". *Actes de La Recherche en Sciences Sociales*, n.º 161–162, pp. 4–9. Paris: Seuil.
- Eco, U. (1970). *Apocalípticos e integrados*. São Paulo: Editora Perspectiva. Eco, U. (2008). *Os limites da interpretação*. São Paulo: Editora Perspectiva. Elias, N.; Dunning, E. (1992). *A busca da excitação*. Lisboa: Difel.
- Elsaesser, T. (2005). "Film Festival Networks: The New Topographies of Cinema in Europe". In T. Elsaesser, *European Cinema: Face to Face With Hollywood*, pp. 82–107. Amesterdão: Amsterdam University Press.
- Espanha, R. (coord.) (2007). "Cinema em Ecrãs Privados, Múltiplos e Personalizados. Transformação nos Consumos Cinematográficos". *Research Report — OberCom*: <https://obercom.pt/cinema-em-ecras-privados-multiplos-e-personalizados-transformacao-nos-consumos-cinematograficos-dez2007/>.
- Espanha, R. (coord.) (2009). "A Sociedade em rede em Portugal 2008. Cinema nos múltiplos ecrãs da Sociedade em Rede". *OberCom*: <https://obercom.pt/a-sociedade-em-rede-portugal-2008-cinema-nos-multiplos-ecras-da-sociedade-em-rede-jun2009/>.
- Esquenazi, J.-P. (2006). *Sociologia dos Públicos*. Porto: Porto Editora.
- Ethis, E. (ed.) (2001a). *Aux Marches du Palais — Le Festival de Cannes Sous le Regard des Sciences Sociales*. Paris: La Documentation Française.
- Ethis, E. (2001b). "Les spectateurs du «troisième cercle» (1) — Petite sociomorphologie des festivaliers ordinaires". In E. Ethis (ed.), *Aux Marches du Palais — Le Festival de Cannes Sous le Regard des Sciences Sociales*, pp. 147–181. Paris: La Documentation Française.
- Ethis, E. (ed.) (2002). *Avignon, le Public Réinventé: Le Festival sous le Regard des Sciences Sociales*. Paris: La Documentation Française.
- Ethis, E. (2003). "Le forme Festival à l'oeuvre: Avignon où l'invention d'un «public médiateur»". In O. Donnat, & P. Tolila (eds.), *Le(s) Public(s) de la culture*, pp. 181–194. Paris: Presse de la Fondation Nationale des Sciences Politiques.
- Ethis, E. (2004) *Pour une po(i)etique du questionnaire en sociologie de la culture: Le spectateur imaginé*. Paris: L'Harmattan.
- Ethis, E. (2005) *Sociologie du Cinéma et de Ses Publics*. Paris : Armand Colin.
- Ethis, E. (2006). *Les Spectateurs du Temps. Pour une sociologie de la réception du cinéma*. Paris: L'Harmattan.
- Ethis, E. (2015). *Le Cinéma Près de la Vie. Prises de Vue Sociologiques sur le spectateur di XXIe Siècle*. Paris: Éditions Demopolis.
- Ethis, E.; Fabiani, J.-L.; Malinas, D. (2008). *Avignon ou le Public Participant. Une sociologie du spectateur réinventé*. Montpellier: L'Entretemps éditions.

- Fabiani, J.-L. (2001). "Le Rituel Évidé: confusion et contestation au coeur du Festival". In E. Emmanuel (ed.), *Aux Marches du Palais — Le Festival de Cannes Sous le Regard des Sciences Sociales*, pp. 65–78. Paris: La Documentation Française.
- Fabiani, J.-L. (2003). "Peut-on encore parler de légitimité culturelle?". In O. Donnat & P. Tolila (eds.), *Le(s) Public(s) de la culture*, pp. 305–317. Paris: Presse de la Fondation Nationale des Sciences Politiques.
- Fabiani, J.-L. (2007). *Après La Culture Légitime: Objets, Publics, Autorités*. Paris: L'Harmattan.
- Fabiani, J.-L.; Ethis, E. (2003). "O Festival e a cidade: o exemplo de Avignon". *Revista Crítica de Ciências Sociais*, n.º 67, pp. 7–30.
- Falassi, A. (1987). "Festival: Definition and Morphology". In A. Falassi (ed.), *Time Out of Time: Essays on the Festival*, pp. 1–10. Albuquerque: University of New Mexico Press.
- Falicov, T. L. (2016). "The 'festival film': film festival funds as cultural intermediaries". In M. De Valck, B. Kredell & S. Loist (eds.), *Film Festivals: History, Theory, Method, Practice*, pp. 209–229. Londres: Routledge.
- Featherstone, M. (ed.) (1990). *Global Culture: Nationalism, Globalization and Modernity*. Londres: Sage.
- Featherstone, M. (1991). *Consumer Culture & Postmodernism*. Londres: Sage.
- Featherstone, M. (2001). "Culturas globais e culturas locais". In C. Fortuna (ed.), *Cidade, Cultura e Globalização*, pp. 83–103. Lisboa: Celta.
- Fernandes, A. T. (1999). *Para uma Sociologia da Cultura*. Porto: Campo das Letras.
- Ferreira, V. (1986). "Inquérito por Questionário na Construção de Dados Sociológicos". In A. S. Silva & J. M. Pinto (eds.), *Metodologia das ciências sociais*, pp. 166–196. Porto: Edições Afrontamento.
- Ferreira, C. (2001). "Intermediação cultural, grandes eventos e difusão das culturas urbanas". In AAVV, *Actas do Encontro Temático Intercongressos*. 27–28 de setembro.
- Ferreira, C. (2002). "Processos culturais e políticos de formatação de um mega-evento: Do movimento das exposições internacionais à Expo'98 de Lisboa". In C. Fortuna & A. S. Silva (eds.), *Projecto e circunstância. Culturas Urbanas em Portugal*. Porto, Edições Afrontamento.
- Ferreira, C. (2004). "Grandes eventos e revitalização cultural das cidades. Um ensaio problematizante a propósito das experiências da Expo'98 e da Porto 2001". *Territórios de Turismo*, n.º 2.
- Ferreira, C. (2006). *A Expo'98 e os Imaginários do Portugal Contemporâneo: Cultura, Celebração e Políticas de Representação*. Tese de doutoramento em Sociologia. Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra.
- Ferreira, C. (2009). "Intermediários culturais e cidade". In C. Fortuna & R. P. Leite (orgs.) *Plural de Cidade: Novos Léxicos Urbanos*, pp. 319–336. Coimbra, Edições Almedina.

- Ferreira, C. (2010). "Cultura e regeneração urbana: novas e velhas agendas da política cultural para as cidades". *Tomo*, n.º 16, pp. 29–56.
- Fortuna, C. (2001a). "Destradicionalização e imagem da cidade". In C. Fortuna (ed.), *Cidade, Cultura e Globalização*, pp. 231–257. Lisboa: Celta.
- Fortuna, C. (2001b). "Introdução: sociologia, cultura urbana e globalização". In C. Fortuna (ed.), *Cidade, Cultura e Globalização*, pp. 1–28. Lisboa: Celta.
- Fortuna, C. (2002). "Culturas urbanas e espaços públicos: sobre as cidades e a emergência de um novo paradigma sociológico". *Revista Crítica de Ciências Sociais*, n.º 63, pp. 123–148.
- Fortuna, C. (2010). "Novos trilhos da cultura: como não falar da cidade?". In M. L. L. Santos & J. M. Pais (eds.), *Novos Trilhos Culturais. Práticas e Políticas*, pp. 273–280. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais.
- Fortuna, C.; Silva, A. S. (2001). "A cidade do lado da cultura: Espacialidades sociais e modalidades de intermediação cultural". In B. S. Santos (ed.), *Globalização: Fatalidade ou Utopia?*, pp. 409–461. Porto: Edições Afrontamento.
- Freire, S. A. (2009). "As Práticas de Recepção Cultural e os Públicos de Cinema Português". *Observatorio (OBS*) Journal*, n.º 8, pp. 40–76: obs.obercom.pt/index.php/obs/article/viewFile/207/236.
- Garcia, J. L. (coord.); Lopes, J. T.; Neves, J. S.; Gomes, R. T.; Martinho, T. D.; Borges, V. (2014). *Mapear os recursos, levantamento da legislação, caracterização dos atores, comparação internacional*. Lisboa: Secretário de Estado da Cultura. Gabinete de Estratégia, Planeamento e Avaliação Culturais (GEPAC) <http://hdl.handle.nt/10451/19974>.
- Geertz, C. (1978). *A Interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro: Zahar Editores. Ghiglione, R.; Matalon, B. (1993). *O inquérito, teoria e prática*. Oeiras: Celta Editora.
- Gomes, R. (1997). "Cinema Português: Os Meios Investidos Pelo Estado". *OBS*, n.º1, pp.16–19.
- Gomes, R. T. (2004). "A Distinção Banalizada? Perfis Sociais dos Públicos da Cultura". In R. T. Gomes (coord.), *Públicos da Cultura*, pp. 31–41. Lisboa: Observatório das Actividades Culturais.
- Gomes, R. (2005). "Teorias da Recepção, História e Interpretação de Filmes: Um Breve Panorama.". In *Anais do IV Congresso da Sociedade Portuguesa de Comunicação — SOPCOM*. Aveiro, Portugal.
- Gomes, R. T.; Lourenço, V.; Neves, J. G. (eds.) (2000). *Públicos do Festival de Almada*. Coleção OBS — Pesquisas 8. Lisboa: Observatório das Actividades Culturais.
- Gomes, R. T.; Martinho, T. D.; Lourenço, V. (2005). *Carreiras Profissionais segundo o Género na Produção de Cinema: Diferentes Contextos e Gerações*. Lisboa: Observatório das Actividades Culturais.
- Goffman, E. (1993). *A Apresentação do Eu na Vida de Todos os Dias*. Lisboa: Relógio D'Água.

- Granja, P. (2007). "Cineclubes e cinefilia: entre a cultura de massas e a cultura de elites". *Estudos de Século XX*, n.º 7, pp. 361–384.
- Greenwood, E. (1965). "Métodos de investigação empírica em Sociologia". *Análise Social*, vol. III, n.º 11, pp. 313–345.
- Grilo, J. M. (2007). *As lições do Cinema: Manual de Filmologia*. Lisboa: Colibri/FCSH.
- Guerra, P. (2010). *A instável leveza do Rock: génese, dinâmica e consolidação do rock alternativo em Portugal (1980–2010)*. Tese de doutoramento em Sociologia. Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- Guerra, P.; Costa, P. (eds.) (2016). *Redefining art worlds in the late modernity*. Porto: Universidade do Porto.
- Guy, J.-M. (2000). *La Culture Cinématographique des Français*. Paris: La Documentation Française.
- Harbord, J. (2009). "Film Festivals Time-Event". In D. Iordanova & R. Rhyne (eds.), *Film Festival Yearbook 1 — The Festival Circuit*, pp. 40–46. St. Andrews: St. Andrews Film Studies.
- Harbord, J. (2016). "Contingency, time, and event: an archaeological approach to the film festival". In M. De Valck, B. Kredell & S. Loist (eds.), *Film Festivals: History, Theory, Method, Practice*, pp. 69–82. Londres: Routledge.
- Harper, D. (1988). "Visual Sociology: Expanding Sociological Vision". *The American Sociologist*, pp. 54–70: <http://jan.ucc.nau.edu/~pms/cj355/readings/harper.pdf>.
- Hennion, A. (1993). *La passion musicale: une sociologie de la médiation*. Paris: Métailié.
- Hennion, A. (2005). "Public de l'oeuvre, oeuvre du public?". *L'Inouï — Revue de l'IRCAM*, n.º1, pp. 64–68.
- Hennion, A.; Teil, G. (2003). "Les Protocoles du goût. Une sociologie positive des grands amateurs de musique". In O. Donnat (ed.), *Regards Croisés sur les Pratiques Culturelles*, pp. 63–82. Paris: La Documentation Française.
- Hesmondhalgh, D. (2007). *The Cultural Industries*. Londres: Sage.
- Hesmondhalgh, D. (2008). "Cultural and Creative Industries". In T. Bennett & J. Frow (eds.), *The SAGE Handbook of Cultural Analysis*, pp. 552–569. Londres: Sage.
- Hill, M.; Hill, A. (2008). *Investigação por Questionário*. Lisboa: Edições Sílabo.
- Hoggart, R. (1957). *The Uses of Literacy: Aspects of Working-Class Life with special reference to publications and entertainments*. Londres: Chatto and Windus.
- Hoggart, R. (1970). *La Culture du Pauvre*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Inglehart, R. (1997). *Modernization and Post-Modernization: Cultural, Economic and Political change in 43 societies*. New Jersey: Princeton University Press.
- Iordanova, D. (ed.) (2008). "Editorial (Special Issue on Film Festivals)". *Film International*, vol. 6, n.º 4, pp. 4–7.
- Iordanova, D. (2009). "The Film Festival Circuit". In D. Iordanova & R. Rhyne, Ragan (eds.), *Film Festival Yearbook 1 — The Festival Circuit*, pp. 23–39. St. Andrews: St. Andrews Film Studies.

- Iordanova, D. (2010). "Mediating Diaspora: Film Festivals and 'Imagined Communities'". In D. Iordanova & R. Cheung (eds.), *Film Festivals and Imagined Communities*. Great Britain: St. Andrews Film Studies.
- Iser, W. (1995). *L'acte de lecture: Théorie de l'effet esthétique*. Liège: Mardaga.
- Jauss, H.-R. (1978). *Pour une Esthétique de la Réception*. Paris, Éditions Gallimard.
- Jick, T. D. (1979). "Mixing qualitative and quantitative methods: Triangulation in action". *Administrative Science Quarterly*, vol. 24, n.º 4, pp. 602–611.
- Jullier, L. (2000). "Qu'est-ce qu'un bon film?". *Esprit*, vol. 268, n.º 10, pp. 10–20.
- Jullier, L.; Leveratto, J.-M. (2012). "Cinephilia in the Digital Age: Looking for Quality". In I. Christie (dir.), *Audiences*, pp. 143–154. The Key Debate Series: Amsterdam Univ. Press.
- Kaufmann, J.-C. (2006). *L'entretien compréhensif*. Paris: Armand Colin.
- KEA European Affairs (2006). *The Economy of Culture in Europe. Study prepared for the European Commission (DG Education and Culture)*. Bruxelles: KEA European Affairs.
- Koehler, R. (2009). "Cinephilia and Film Festivals". In R. Porton, *Dekalog3*, pp. 81–97. Londres: Wallflower Press.
- Kracauer, S. (1973). *De Caligari à Hitler. Une Histoire du Cinéma Allemand 1919–1933*. Paris: Flammarion.
- Kracauer, S. (2009). *O Ornamento da Massa: Ensaios*. São Paulo: Cosac Naify.
- Lahire, B. (2003a). *O Homem Plural — As Molas da Acção*. Lisboa: Instituto Piaget.
- Lahire, B. (2003b). "La légitimité culturelle en questions". In O. Donnat (ed.), *Regards Croisés sur les Pratiques Culturelles*, pp. 41–62. Paris: La Documentation Française.
- Lahire, B. (2005). "Patrimónios individuais de disposições: para uma sociologia à escala individual". *Sociologia — Problemas e Práticas*, n.º 49, pp. 11–42.
- Lahire, B. (2006). *A Cultura dos Indivíduos*. Porto Alegre: Artmed.
- Lahire, B. (2013). "La culture à l'échelle individuelle: la transférabilité en question". In P. Coulangeon & J. Duval (eds.) (2013), *Trente ans après La Distinction de Pierre Bourdieu*, pp. 165–176. Paris: Éditions La Découverte.
- Langer, A. (2000). *The film festival guide: for filmmakers, film buffs and industry professionals*. Chicago: Chicago Review Press.
- Lardellier, P. (2001). "La Montée des Marches". In E. Ethis (ed.), *Aux Marches du Palais — Le Festival de Cannes Sous le Regard des Sciences Sociales*, pp. 91–111. Paris: La Documentation Française.
- Lash, S.; Urry, J. (1994). *Economies of Signs and Spaces*. Londres: Sage.
- Latour, B. (1986). "Visualization and Cognition: Thinking with Eyes and Hands". *Knowledge and Society: Studies in the Sociology of Culture Past and Present*, vol. 6, pp. 1–40.

- Leão, T. (2006). *O Fantástico e os Seus Públicos — O Festival Internacional de Cinema do Porto Como Espaço Multivocal*. Tese de Mestrado em Comunicação, Cultura e Tecnologias da Informação. Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa.
- Leão, T. (2007). “O(s) Público(s) do Fantasporto: Perfis-tipo de Modalidades de Apropriação Ritualista do Festival Internacional de Cinema do Porto”. In *Trajectos*, n.º 11, pp. 31–44.
- Leão, T. (2007/2008). “O Fantástico em Análise — Algumas notas sobre o estudo compreensivo da 23.ª edição do Fantasporto”. *Sociologia — Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto*, pp. 81–109.
- Lefebvre, H. (2004). *Rhythmanalysis. Space, Time and Everyday Life*. Londres: Continuum.
- Lessard-Hébert, M.; Goyette, G.; Boutin, G. (2008). *Investigação qualitativa: fundamentos e práticas*. Lisboa: Instituto Piaget.
- Lima, M. P. (1987). *Inquérito Sociológico. Problemas de Metodologia*. Lisboa: Editorial Presença.
- Lima, L. C. (org.) (2005). *Teoria da Cultura de Massa*. São Paulo: Editora Paz e Terra.
- Loist, S. (2011). “Precarious Cultural Work: about the organization of (queer) film festivals”. *Screen*, vol. 52, n.º 2, pp. 268–273.
- Loist, S. (2016). “The Film Festival Circuit: Networks, Hierarchies, and Circulation”. In M. De Valck, B. Kredell & S. Loist (eds.), *Film Festivals: History, Theory, Method, Practice*, pp. 49–64. Londres: Routledge.
- Lopes, J. T. (1994). “Estruturas espaciais e práticas sociais — a inexistente opção entre o local e o global”. *Revista de Sociologia da Faculdade de letras da Universidade do Porto*, vol. IV, I série, pp. 219–229.
- Lopes, J. T. (1998). “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, J. T. (2000a). *A Cidade e a Cultura. Um estudo sobre práticas culturais urbanas*. Porto: Edições Afrontamento.
- Lopes, J. T. (2000b). “Itinerário Teórico em torno da Produção dos Fenómenos Simbólicos”. *Revista da Faculdade de Letras*, vol. 10, pp. 27–78.
- Lopes, J. T. (2004). “Experiência estética e formação de públicos”. In R. T. Gomes (coord.), *Públicos da Cultura*, pp. 43–54. Lisboa: Observatório das Actividades Culturais.
- Lopes, J. T. (2007). *Da democratização à democracia cultural: uma reflexão sobre políticas culturais e espaço público*. Porto: Profedições.
- Lopes, J. T. (2010). “Da cultura como locomotiva da cidade-empresa a um conceito alternativo de democracia cultural”. In M. L. L. Santos & J. M. Pais (eds.), *Novos Trilhos Culturais. Práticas e Políticas*, pp. 51–61. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais.
- Lopes, J. T. (2012). *Registos do Actor Plural: Bernard Lahire na Sociologia Portuguesa*. Porto: Edições Afrontamento.
- Lopes, J. T.; Dias, S. J. (2013). “O público vai ao teatro: um projeto de investigação-ação”. In VII Congresso Português de Sociologia: sociedade, crise e reconfigurações.

- Lourenço, E. (1995). "A cultura na era da mundialização". In M. L. L. Santos (ed.), *Cultura e Economia*. Lisboa: Instituto de Ciências Sociais.
- Lourenço, V.; Gomes, R.T. (2005). *O Festival Estoril Jazz: Construção de uma Imagem de Marca*. Lisboa: Observatório das Actividades Culturais.
- Madeira, C. (2002). *Novos Notáveis: Os Programadores Culturais*. Oeiras: Celta.
- Maisonneuve, J. (1999). *Les Conduites Rituelles*. Paris: PUF.
- Marques, A. T. (2006). "Castello Lopes encerra seis salas e deixa Póvoa de Varzim sem cinema regular". *Público*: <https://www.publico.pt/local-porto/jornal/castello-lopes-encerra-seis-salas-e-deixa-povoa-de-varzim-sem-cinema-regular-56984>.
- Marcuse, H. (1964). *One-Dimensional Man*. Boston: Beacon Press.
- Martinho, T. D. (2010). "Trabalho no sector cultural — dois tópicos em foco: flexibilidade e regulação". In M. L. L. Santos & J. M. Pais (eds.), *Novos Trilhos Culturais. Práticas e Políticas*, pp. 243–247. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais.
- Martinho, T. D.; Neves, J. S. (1999). "Festivais de Música em Portugal". *Folha OBS*, n.º 1. Lisboa: Observatório das Actividades Culturais.
- Mary, P. (2006). "Le cinéma de Jacques Tati et la «politique des auteurs»". *Actes de La Recherche en Sciences Sociales*, n.º 161–162, pp. 4–9. Paris: Seuil.
- Mascarello, F. (2004). "Os Estudos culturais e a recepção cinematográfica: um mapeamento crítico". *ECO-PÓS*, v. 7, n.º 2, pp. 92–110: https://revistas.ufrj.br/index.php/eco_pos/article/viewFile/1122/1063.
- Mateus & Associados (2010). *O Sector Cultural e Criativo em Portugal*. Relatório Final. Lisboa: Ministério da Cultura / Mateus e Associados. <http://www.gepac.gov.pt/publicacoes/estudos.aspx>.
- Mauss, M. (1985). *Sociologie et Anthropologie*. Paris: PUF.
- Melo, A. (1995a). "Arte e mercadoria". In M. L. L. Santos (org.), *Cultura e Economia*. Lisboa: Instituto de Ciências Sociais.
- Melo, A. (1995b). *Velocidades Contemporâneas*. Lisboa: Assírio e Alvim.
- Melo, A. (2002). *Globalização cultural*. Lisboa: Quimera.
- Mendes, J. M. (coord.) (2013). *Novas e Velhas Tendências no Cinema Português Contemporâneo*. Lisboa: Gradiva.
- Mérigeau, P. (2007). *Cinéma: Autopsie d'un Meurtre*. Paris: Flammarion.
- Monteiro, P. F. (1994). "Os públicos dos teatros de Lisboa: primeiras hipóteses". *Análise Social*, vol. XXIX, n.º 129, pp. 1229–1244.
- Monteiro, P. F. (1996). *Os Outros da Arte*. Oeiras: Celta Editora.
- Monteiro, P. F. (2000). "Uma margem no centro: a arte e o poder do 'novo cinema'". In L. R. Torgal (coord.), *O Cinema sob o olhar de Salazar*. Lisboa: Círculo de Leitores.

- Morató, Arturo R. (2010). “A metamorfose do valor cultural na sociedade contemporânea: desafios e paradoxos”. In Santos, M. L. L.; Pais, J. M. (eds.) *Novos Trilhos Culturais. Práticas e Políticas*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 37–50.
- Morin, E. (1956). *Le Cinéma ou L’Homme Imaginaire: Essai d’Anthropologie Sociologique*. Paris: Éditions de Minuit.
- Morin, E. (1977). *Cultura de massas no século XX — O Espírito do Tempo*. Rio de Janeiro: Forense — Universitária.
- Négrier, E.; Jourda, M.-T. (2007). *Les Nouveaux Territoires des Festivals*. Paris: Éditions Michel de Maule/France Festivals.
- Négrier, E.; Jourda, M.; Djakouane, A. (2010). *Les Publics des Festivals*. Paris: Éditions Michel de Maule/France Festivals.
- Neves, J. G. (1998). *Práticas Distintivas de Exibição Cinematográfica: o Caso das Salas-Estúdio*. Tese de Mestrado em Comunicação, Cultura e Tecnologias de Informação. Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa.
- Neves, J. G. (2000). “Os cinemas-estúdio dos anos 60–70 — novas salas, novos públicos, novo cinema”. *Boletim OBS*, n.º 7.
- Neves, J. S. (2001). “Práticas Culturais dos Portugueses (2): espetáculos ao vivo”. *Folha OBS*, n.º 93. Lisboa: Observatório das Actividades Culturais.
- Neves, J.S. (2004). “Constituição de Redes e seus Equipamentos: o Caso da Rede Portuguesa de Museus”. In AAVV, *Públicos da Cultura*, pp. 223–240. Lisboa: Observatório das Actividades Culturais.
- Neves, J. S.; Santos, J. A. (2011). *Estatísticas Culturais do Ministério da Cultura — 2009*. Lisboa: Observatório das Actividades Culturais.
- Neves, J.S. (2015). “Cultura de Leitura e Classe Leitora em Portugal”. *Sociologia, Problemas e Práticas*, n.º 78, pp. 67–86.
- O’Connor, J. (2011). “The Cultural and Creative Industries: A Critical History”. *Ekonomiaz*, vol. 78, n.º 3, pp. 24–45.
- Odin, R. (2000). *De la fiction*. Bruxelas: De Boeck & Larcier.
- Odin, R.; Péquignot, J. (2017). “De la sémiologie à la sémio-pragmatique, du texte aux espaces mentaux de communication”. *Communiquer*, n.º 20, pp. 120–140.
- Ostrowska, D. (2016). “Making Film History at the Cannes Film Festival”. In M. De Valck, Kredell & S. Loist (eds.), *Film Festivals: History, Theory, Method, Practice*, pp. 18–33. Londres: Routledge.
- Pais, J. M. (coord.) (1994). *Práticas Culturais dos Lisboetas*. Lisboa: Instituto de Ciências Sociais.
- Pais, J. M. (1995). “Éticas e estéticas do quotidiano”. In M. L. L. Santos (ed.), *Cultura e Economia*, pp. 129–152. Lisboa: Instituto de Ciências Sociais.
- Pasquier, D. (2003). “Des audiences aux publics: le role de la sociabilité dans les pratiques culturelles”. In O. Donnat & P. Tolila (eds.), *Le(s) Public(s) de la culture*, pp. 109–116. Paris: Presse de la Fondation Nationale des Sciences Politiques.

- Pedler, E.; Zerbib, O. (2001). "La «forme Festival» à l'oeuvre ou les cercles des spectateurs de Cannes sous le masque fédérateur des apparences". In E. Ethis (ed.), *Aux Marches du Palais — Le Festival de Cannes Sous le Regard des Sciences Sociales*, pp. 131–143. Paris: La Documentation Française.
- Peranson, M. (2009). "First You Get the Power, Then You Get the Money: Two Models of Film Festivals". In R. Porton, *Dekalog3*, pp. 23–37. Londres: Wallflower Press.
- Pereira, A. C. (2010). "Cineclubes: Uma Forma Alternativa de Ver Cinema em Portugal". *Imagofagia*, n.º 2.
- Peterson, R. (1992). "Understanding Audience Segmentation: From Elite and Mass to Omnivore and Univore". *Poetics*, n.º 21, pp. 243–258.
- Peterson, R.; Simkus, A. (1992). "How musical tastes mark occupational status groups". In M. Lamont & M. Fournier (eds.), *Cultivating Differences: Symbolic Boundaries and the Making of Inequality*, pp. 152–186. Chicago and London: University of Chicago Press.
- Peterson, R. A.; Kern, R. (1996). "Changing highbrow taste: from snob to omnivore". *American Sociological Review*, n.º 61, pp. 900–907.
- Picard, D.; Robinson, M. (eds.) (2006). *Festivals, Tourism and Social Change: Remaking Worlds*. Bristol: Chanel View Publications.
- Pina L. (1986a). *História do Cinema Português*. Lisboa: Publicações Europa-América.
- Pina, L. (1986b). "Distribuir é dar a conhecer". In L. Pina, J. B. Costa, M. C. Ferreira & F. Lopes, *70 Anos de Filmes Castello Lopes*, pp. 17–18. Lisboa: Cinemateca Portuguesa.
- Pinto, J. M. (1994a). *Propostas para o Ensino das Ciências Sociais*. Biblioteca das Ciências do Homem: Edições Afrontamento.
- Pinto, J. M. (1994b). "Uma reflexão sobre políticas culturais". In AAVV, *Dinâmicas Culturais, Cidadania e Desenvolvimento Local*. Lisboa: Associação Portuguesa de Sociologia.
- Pinto, J. M. (2004). "Para uma Análise Sócio-etnográfica da Relação com as Obras Culturais". In R. T. Gomes (coord.), *Públicos da Cultura*, pp. 19–29. Lisboa: Observatório das Actividades Culturais.
- Pink, S. (2007). *Doing Visual Ethnography*. Londres: Sage.
- Poggi, M. H. (2001). "Les spectateurs vus de la ville — Pour une approche située de «l'être spectateur»". In E. Ethis (ed.), *Aux Marches du Palais — Le Festival de Cannes Sous le Regard des Sciences Sociales*, pp. 115–130. Paris: La Documentation Française.
- Prieur, A.; Savage, M. (2013). "Les formes émergentes de capital culturel". In P. Coulangeon & J. Duval (eds.), *Trente ans après La Distinction de Pierre Bourdieu*, pp. 227–240. Paris: Éditions La Découverte.
- Quintela, P. (2016). "A Obscuridade do Trabalho na 'Agenda' Criativa em Portugal". In Atas do IX Congresso Português de Sociologia, "Portugal: Território de Territórios". Lisboa: APS — Associação Portuguesa de Sociologia.

- Ramos, F. (2010). *Eventos Culturais e Cidades: O Caso Específico do Curtas Vila do Conde*. Tese de doutoramento em Ciências da Comunicação — Especialização em Cultura, Património e Ciência. Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- Rastegar, R. (2016). "Seeing differently: the curatorial potential of film festival programming". In M. De Valck, B. Kredell & S. Loist (eds.), *Film Festivals: History, Theory, Method, Practice*, pp. 181–195. Londres: Routledge.
- Regev, M. (2009). "International Festivals in a Small Country: Rites of Recognition and cosmopolitanism". In L. Giorgi, M. Sassatelli & G. Delanty (eds.), *Festivals and the Cultural Public Sphere*, pp. 108–123. Londres: Routledge.
- Rhyne, R. (2009). "Film Festival Circuits and Stakeholders". In D. Jordanova & R. Rhyne (eds.), *Film Festival Yearbook 1 — The Festival Circuit*, pp. 9–22. St. Andrews: St. Andrews Film Studies.
- Ribas, D. (2014). "As novas & velhas práticas de consumo de cinema". *Plataforma Barómetro Social*: <http://www.barometro.com.pt/2014/10/05/as-novas-velhas-praticas-de-consumo-de-cinema/>.
- Richards, G. (2000). "The European Cultural Capital Event: Strategic Weapon in the Cultural Arms Race?". *International Journal of Cultural Policy*, n.º 6 (2), pp. 159–181.
- Ritzer, G. (2000). *The McDonaldisation of Society*. Thousand Oaks: Pine Forge Press.
- Robertson, R. (1995). "Glocalization: Time-Space and Homogeneity-Heterogeneity". In M. Featherstone, S. Lash & R. Robertson (eds.), *Global Modernities*, pp. 25–44. Newbury Park: Sage.
- Rodrigues, A. R.; Leão, T. (2012). "Ao encontro das práticas culturais dos estudantes do ensino superior. Exercício de revisitação assente na análise dos fatores de variação intra-individuais". In J. T. Lopes (2012), *Registos do Actor Plural: Bernard Lahire na Sociologia Portuguesa*, pp. 117–150. Porto: Edições Afrontamento.
- Rojek, C. (1995). *Decentring Leisure*. Londres: Sage.
- Rosenfeld, A. (2002). *Cinema: arte e indústria*. São Paulo: Editora Perspectiva.
- Rüling, C. C. (2011). "Event Institutionalization and Maintenance: The Annecy Animation Festival 1960-2010". In B. Moeran & J. Pedersen (eds.), *Negotiating Values in the Creative Industries: Fairs, Festivals and Competitive Events*, pp. 197–223. Cambridge: Cambridge University Press.
- Rüling, C. C.; Pedersen, J. S. (2010). "Film festival research from a organizational studies perspective". *Scandinavian Journal of Management*, n.º 26, pp. 318–323.
- S/A (1964). "Luzes de Festival". *Diário de Lisboa*.
- Santos, B. S. (1987). *Um Discurso Sobre as Ciências*. Porto: Edições Afrontamento.
- Santos, B. S. (1999). *Pela Mão de Alice — o Social e o Político na Pós-modernidade*. Porto: Edições Afrontamento.
- Santos, B. S. (2001). "Os processos da globalização". In B. S. Santos (ed.), *Globalização: Fatalidade ou Utopia?*, pp. 31–106. Porto: Edições Afrontamento.
- Santos, B. S. (2006). *A Gramática do Tempo: para uma nova cultura política*. Porto:

Edições Afrontamento.

- Santos, M. L. L. (1994). "Deambulação pelos novos mundos da arte e da cultura". *Análise Social*, n.º 125–126, pp. 417–439.
- Santos, M. L. L. (org.) (1995). *Cultura e Economia*. Lisboa: Instituto de Ciências Sociais.
- Santos, Maria L. L. (ed.) (1998a) *As Políticas Culturais em Portugal: Relatório Nacional*. Lisboa: Observatório das Actividades Culturais.
- Santos, M. L. L. (1998b). "Questionamento à volta de três noções de cultura (a grande cultura, a cultura popular, a cultura de massas)". *Análise Social*, n.º 101–102, pp. 689–702.
- Santos, M. L. L. (1999). "Indústrias culturais: especificidades e raridades". In *Boletim OBS*, nº 5, pp. 2–6. Lisboa: Observatório das Actividades Culturais.
- Santos, M. L. L.; Costa, A. F. (eds.) (1999). *Impactos Culturais da Expo '98*. Lisboa: Observatório das Actividades Culturais.
- Santos, M. L. L.; Gomes, R. T.; Neves, J. S.; Lima, M. J.; Lourenço, V.; Martinho, T. D.; Santos, J. A. (eds.) (2002). *Públicos do Porto 2001*. Lisboa: Observatório das Actividades Culturais.
- Santos, M. L. L.; Nunes, J. S. (eds.) (2001). *Público(s) do Teatro S. João*. Lisboa: Observatório das Actividades Culturais.
- Santos, M. L. L.; Pais, J. M. (eds.) (2010). *Novos Trilhos Culturais. Práticas e Políticas*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais.
- Santos, H. (2004). "Labirintos: alguns contextos atuais dos públicos da cultura, com ilustração empírica". In R. T. Gomes (coord.), *Públicos da Cultura*. Lisboa: Observatório das Actividades Culturais.
- Santos, H. (2010). "Revisita ao conceito de artes médias: hibridização, intermediação, hierarquização". In M. L. L. Santos & J. M. Pais (eds.), *Novos Trilhos Culturais. Práticas e Políticas*, pp. 85–101. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais.
- Santos, H.; Dona, N.; Cardoso, A. (2006). *Práticas na Banda Desenhada. Os Visitantes do 16.º Festival Internacional de Banda Desenhada da Amadora*. Porto: Edições Afrontamento.
- Scott, A. (2000). *The Cultural Economy of Cities*. Londres: Sage.
- Seabra, A. M. (1993). "Curta-metragem, grande cinema". *Público*, 16 de junho.
- Seabra, A. M. (1999). "Saudação às 'gerações curtas'". *Público*, 31 de outubro.
- Seabra, A. M. (1999–2000). "A situação do cinema e do audiovisual". *Janus OnLine*: http://janusonline.pt/sociedade_cultura/sociedade_1999_2000_3_3_14_d.html.
- Segalen, M. (2000). *Ritos e Rituais*. Mem Martins: Publicações Europa-América.
- Silva, A. S.; Pinto, J. M. (eds.) (1986). *Metodologia das Ciências Sociais*. Porto: Edições Afrontamento.
- Silva, A. S.; Santos, H. (1995). *Práticas e Representação das Culturas. Um Inquérito na Área Metropolitana do Porto*. Porto: CRAT.
- Silva, A. S.; Luvumba, F.; Santos, H.; Abreu, P. (2000). *Públicos para a Cultura, na Cidade do*

Porto. Porto: Afrontamento.

- Silva, A. S.; Brito, P.; Santos, H.; Abreu, P. (2002). "As práticas e os gostos: uma sondagem do lado das procuras de cultura e lazer". In C. Fortuna & A. S. Silva (orgs.), *Projecto e Circunstância: Culturas Urbanas em Portugal*. Porto: Afrontamento.
- Smith, M.; Forest, K. (2006). "Enhancing Vitality or Compromising Integrity? Festivals, Tourism and the Complexities of Performing Culture". In D. Picard & M. Robinson (eds.), *Festivals, Tourism and Social Change: Remaking Worlds*, pp. 133–151. Bristol: Chanel View Publications.
- Sorlin, P. (1977). *Sociologie du Cinéma*. Paris: Aubier.
- Sorlin, P. (1992a). *Esthétiques de L'audiovisuel*. Paris: Nathan Université.
- Sorlin, P. (1992b). "Le mirage du public". *Revue d'histoire modern et contemporaine*, n.º 39–1, pp. 86–102.
- Sorlin, P. (2004). "Un objet à construire: les publics du cinéma". *Le Temps des Médias*, n.º 3, pp. 39–48.
- Sorkin, M. (1992). *Variations on a Theme Park: The New American City and the End of Public Space*. Nova Iorque: Hill and Wang.
- Stake, R. E. (1995). *The art of case study research*. Thousand Oaks: Sage.
- Stam, R. (2000). *Film theory: an introduction*. Malden Mass: Blackwell Publishers.
- Steiger, J. (1992). *Interpreting Films: Studies in the Historical Reception of American Cinema*. Princeton: Princeton University Press.
- Stringer, J. (2001). "Global Cities and the International Film Festival Economy". In M. Shiel & T. Fitzmaurice (eds.), *Cinema and the City: Film and Urban Societies in a Global Context*, pp. 134–146. Oxford: Blackwell.
- Taillibert, C. (2009). *Tribulation Festivalières. Les festivals de cinema et audiovisuel en France*. Paris: L'Harmattan.
- Toffler, A. (1981). *The Third Wave*. Nova Iorque: Bantam Books.
- Turner, G. (1993). *Film as a Social Practice*. Londres: Routledge.
- Turner, V. (1974). *O Processo Ritual*. Petrópolis: Editora Vozes. Celtic Court: Open University Press.
- Truzzi, O. M. S. (2005). "Notas acerca do uso do método comparativo no campo dos estudos migratórios". In Z. B. F. Demartini & O. M. S. Truzzi (eds.), *Estudos migratórios: perspectivas metodológicas*, pp. 131–157. São Carlos: EDUFSCAR.
- Vidal, F.; Veloso, L.; Rosas J. (2015). "O Trabalho no Ecrã: Representações e Narrativas Cinematográficas em Portugal". In D. Ribas, & M. Penafria (eds.), *Atas do IV Encontro Anual da AIM*, pp. 402–423. Lisboa: AIM.

- Voisin, A. (2013). “Des jeunes «univores»? Musique, ethnicité et (i)légitimité culturelle dans l’East-End londonien et en Seine-Saint-Denis”. In P. Coulangeon & J. Duval (eds.), *Trente ans après La Distinction de Pierre Bourdieu*. Paris: Éditions La Découverte.
- Wagner, J. (ed.) (1979). *Images of Information: Still photography on the Social Sciences*. Beverly Hills: Sage.
- Weber, M. (1982). *Ensaio de Sociologia*. Rio de Janeiro: Zahar Editores.
- Williams, R. (1981). *Culture*. Londres: Fontana Press.
- Wong, C. H. (2011). *Film Festivals — Culture, People and Power on the Global Screen*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Zukin, S. (1995). *The Cultures of Cities*. Oxford: Blackwell.

Sítios da internet consultados

Alambique: <http://alambique.pt/>
Alfama Films: <http://www.alfamafilmsportugal.com/>
Avanca: <http://www.avanca.com/>
Blackmaria: <http://www.blackmaria.pt/>
Caminhos do Cinema Português: <http://caminhos.info/pt/>
Cinanima: <http://cinanima.pt/>
Cinema Ideal: <http://www.cinemaideal.pt/>
Curtas Vila do Conde: <http://festival.curtas.pt/>
Diário da República: <http://www.dre.pt/>
Doclisboa: <http://doclisboa.org/>
Encontros de Cinema de Viana do Castelo: <http://www.ao-norte.com/encontros.php>
Fado Filmes: <http://www.fadofilmes.pt/>
Faial Filmes Fest: <https://www.facebook.com/faialfilmesfest/>
FAMAFEST: <https://www.facebook.com/arquivofamafest/>
Fantasporto: <http://www.fantasporto.com/>
FEST: <http://site.fest.pt/pt/>
Festival MED: <http://www.festivalmed.pt/pt/>
Festroia: <http://www.festroia.pt/>
Figueira Film Art: <http://figueirafilmart.com/>
FIKE: <http://www.fikeonline.net/pt/>
Fuso: <http://www.fusovideoarte.com/>
ICA: <http://www.ica-ip.pt/> IndieLisboa:
<http://indielisboa.com/> LEFFEST:
<http://www.leffest.com/>
MONSTRA: <http://monstrafestival.com/>
MOTELx: <http://www.motelx.org/>
PRIS Audiovisuais: <http://www.pris.pt/>
Lanterna de Pedra Filmes: <https://www.facebook.com/lanternadepedrafilmes/>
Legendmain Filmes: <http://www.legendmain.com/>
NOS Lusomundo Audiovisuais: <http://cinemas.nos.pt/>
Midas Filmes: <http://www.midas-filmes.pt/>

O Som e a Fúria: <http://www.osomeafuria.com/>

PORDATA: <http://www.pordata.pt/>

Queer Lisboa: <http://queerlisboa.pt/> Real

Ficção: <http://www.realficcao.com/>

TELEciência:

<http://home.utad.pt/teleciencia/teleciencia2003/> TEMPS

D'IMAGES: <http://www.tempsdimages-portugal.com/> Tom

de Vídeo: <http://www.acert.pt/tomdevideo07/>

Ukbar Filmes: <http://www.ukbarfilmes.com/>

Vendetta Filmes: <https://www.facebook.com/VendettaFilmes.pt/>.

Registos de imagem

Mendes, J. V. (2012). *Geração Curtas*. João Figueiras/Blackmaria para a RTP2.

ÍNDICE DE GRÁFICOS E DE TABELAS

GRÁFICOS

Gráfico 1. Total de espectadores no Curtas por ano, entre 1993 — 2015 (em n.º)	155
Gráfico 2. Total de profissionais acreditados no Curtas, por ano (em n.º).....	156
Gráfico 3. Total de jornalistas acreditados no Curtas, por ano (em n.º)	157
Gráfico 4. Total de jornalistas acreditados no Curtas, por ano e segundo a nacionalidade (em n.º).....	158
Gráfico 5. Total de espectadores em sala de cinema no IndieLisboa, por ano (em n.º)	168
Gráfico 6. Total de profissionais acreditados no IndieLisboa, por ano (em n.º)	169
Gráfico 7. Total de jornalistas acreditados no IndieLisboa, por ano (em n.º).....	169
Gráfico 8. Total de jornalistas acreditados no IndieLisboa, por ano e segundo a nacionalidade (em n.º)	170
Gráfico 9. Distribuição segundo o sexo dos inquiridos no Curtas Vila do Conde e no IndieLisboa (em %).....	179
Gráfico 10. Distribuição por escalões etários dos inquiridos no Curtas Vila do Conde e no IndieLisboa (em %).....	180
Gráfico 11. Indicador de Classe dos inquiridos no Curtas Vila do Conde e no IndieLisboa (em %).....	183
Gráfico 12. Nível de escolaridade dos inquiridos no Curtas Vila do Conde e no IndieLisboa (em %).....	186
Gráfico 13. Público Estreante vs. Público Repetente (em %).....	189
Gráfico 14. Grau de fidelização dos públicos aos festivais (em %)	196
Gráfico 15. Número de dias que os públicos dedicam ou contam dedicar aos festivais (em %)	199
Gráfico 16. Tipo de consumo dos públicos durante os festivais (em %)	201
Gráfico 17. Modo de ingresso dos públicos na sessão (em %)	208
Gráfico 18. Modalidades de acompanhamento aos festivais (em %).....	248
Gráfico 19. Dimensão dos grupos onde se inserem os públicos (em %).....	248
Gráfico 20. Tipo de festivais frequentados (em %)	300
Gráfico 21. Regularidade de ida ao cinema (em %)	306
Gráfico 22. Espaços e suportes que os públicos declaram utilizar/visitar “frequentemente” (% de respostas).....	309
Gráfico 23. Posse de livros sobre cinema, atores, realizadores, etc. (em %).....	319
Gráfico 24. Posse de filmes em suporte VHS, DVD ou Blu-ray (em %)	320
Gráfico 25. Manifestações culturais a que os públicos declaram ter ido “mais que uma vez” nos últimos 3 meses (em % de casos)	323

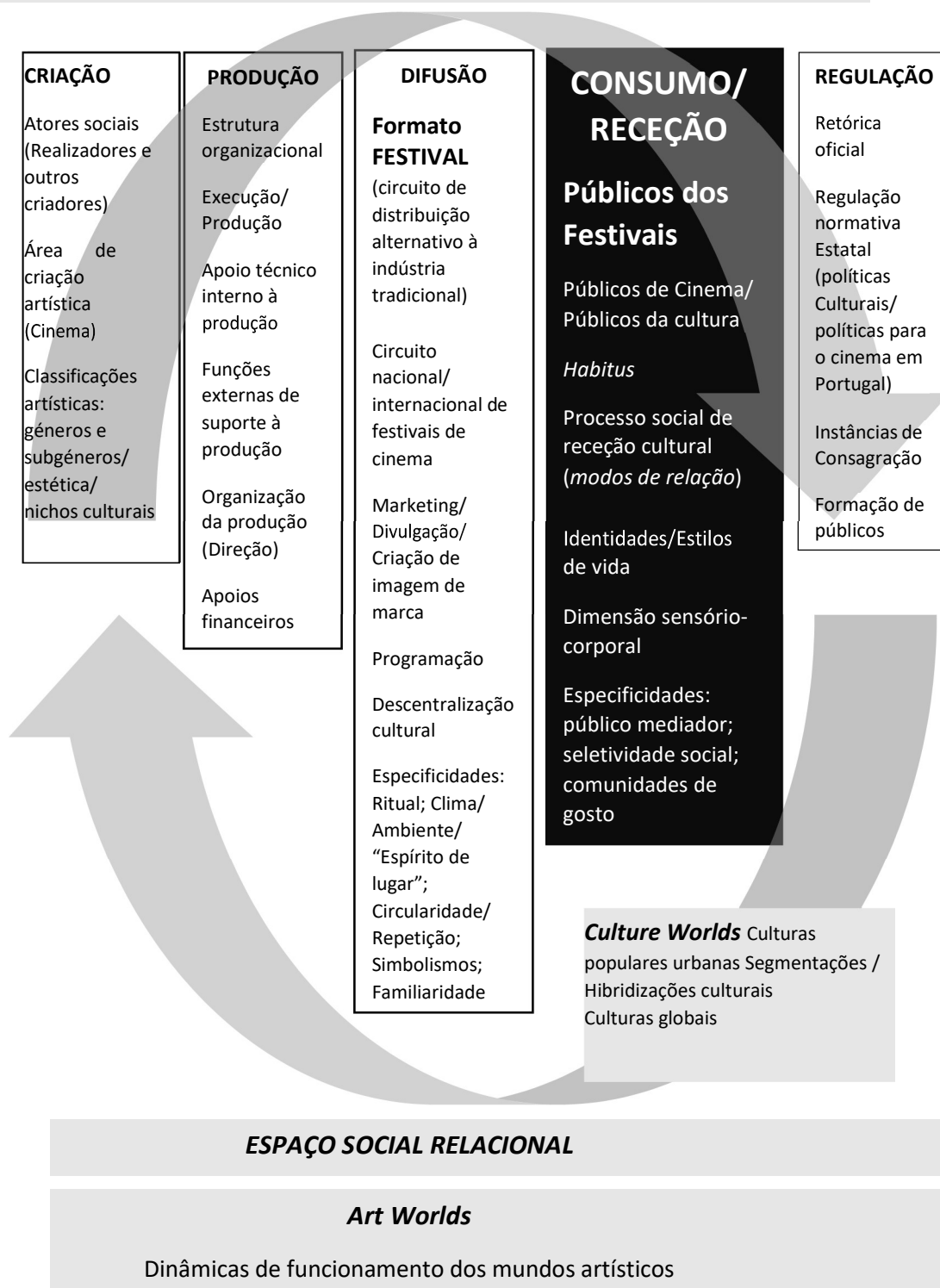
TABELAS

Tabela 1. Principais razões para a frequência dos festivais (em % de casos).....	214
Tabela 2. Aspetos que mais pesaram na decisão de assistir à sessão (em % de casos)	221
Tabela 3. Formas de conhecimento da programação dos festivais (em % de casos).....	224
Tabela 4. Presença nas várias atividades dos festivais (em % de casos)	228
Tabela 5. Contexto de onde conhece pessoas ligadas à organização dos festivais (em % de casos).....	257

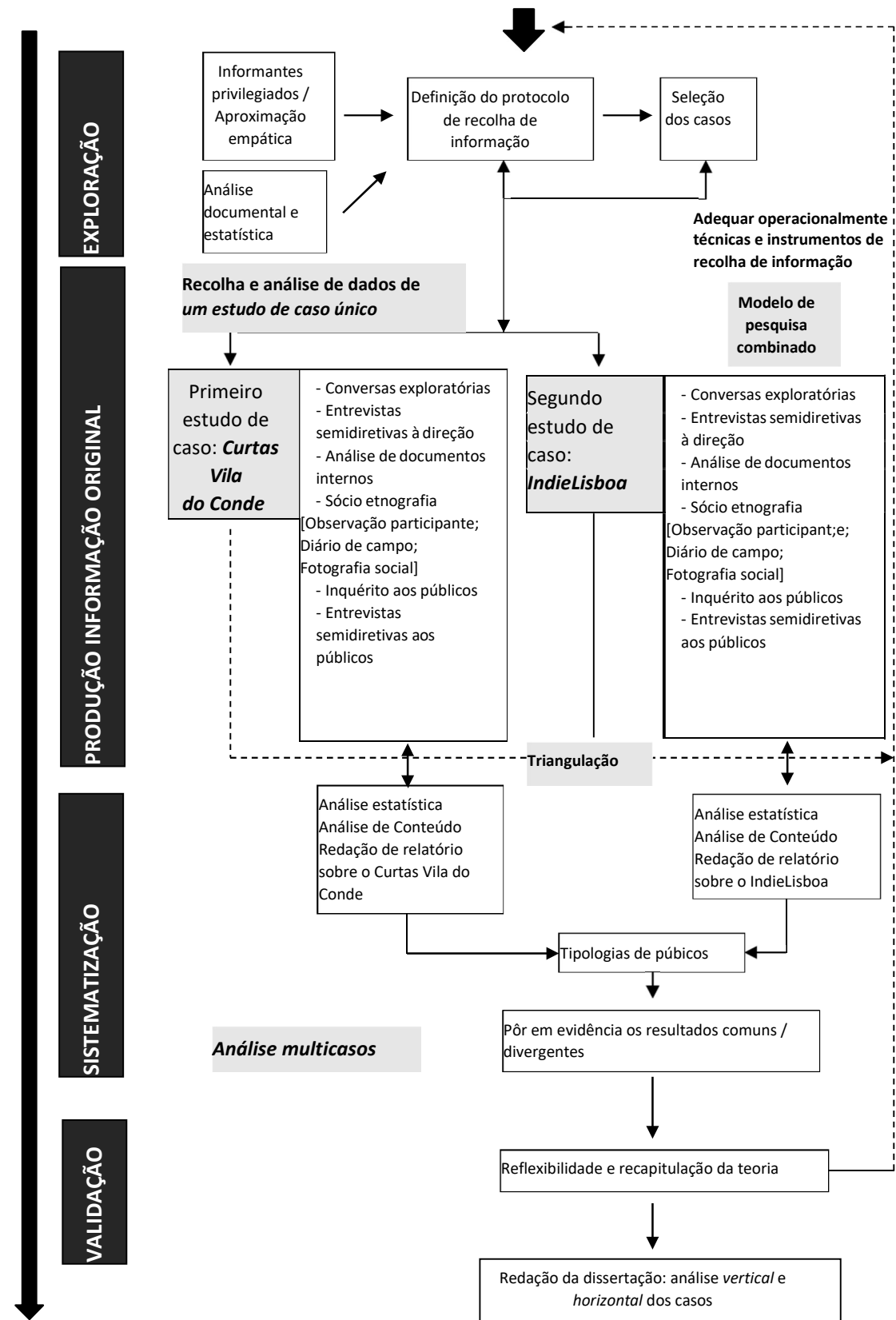
Tabela 6. Contexto de onde conhece pessoas com participação nos filmes exibidos ou outras atividades integradas no festival (em %)	260
Tabela 7. Regularidade de ida a eventos culturais nos últimos 3 meses (% em linha) ...	324
Tabela 8. Realização profissional ou amadora de atividades de pendor artístico e de lazer (% em linha)	331

TEMPO/HISTÓRIA

ESTRUTURAS SOCIAIS CONTEXTO/SITUAÇÃO



MODELO DE ANÁLISE PERGUNTA(S) DE
PARTIDA FORMULAÇÃO DE HIPÓTESES



ANEXO 2

ITINERÁRIO METODOLÓGICO E SELEÇÃO DOS CASOS DE ESTUDO: PRINCIPAIS DESAFIOS NA APROXIMAÇÃO AO TERRENO

Desenho metodológico

O ato de produção de conhecimento está profundamente imbricado no sistema social que o gerou. Existe um enquadramento estrutural afeto à realidade social que não é possível — ou sequer desejável — anular, quando nos predispomos a analisar uma dada porção dessa realidade. As sucessivas fases de construção teórica, de formulações e representações teórico-práticas que aí vão sendo geradas, têm sempre como ponto de partida (e de chegada) a sua aplicação a uma parte da realidade social, num vaivém que se deseja contínuo. As hipóteses e interrogações que transportamos para o terreno têm por base um fundamento de aplicabilidade à realidade empírica, e só são passíveis de serem corroboradas ou infirmadas mediante a avaliação reflexiva da *relação* entre teoria, empiria e os efeitos do itinerário metodológico concebido.

Trabalhar unidades sociais previamente circunscritas no espaço e no tempo não nos demite de as pensarmos como “fenómenos sociais totais” (Mauss, 1985) que espelham diversas instituições e dimensões — religiosa, jurídica, moral, familiar, política, económica, estética ou morfológica, na proposta de Mauss — e nos convidam a um olhar complexo, plural e interdisciplinar. Se esse exercício, ainda que desafiante, deverá ser sempre levado a cabo em primeira e última instâncias, importa não esquecer que um dos primeiros momentos da pesquisa científica é o que exige a fragmentação do objeto, de modo a torná-lo apropriável, para posteriormente o restituirmos aos “contextos globais das dinâmicas que os suportam socialmente” (Azevedo, 2007: 75). A compartimentação da realidade em estudo com vista à delimitação do objeto envolve necessariamente seleções e exclusões (Ferreira, 2006) com consequências ao nível da operacionalização teórico-metodológica. Os instrumentos (métodos e técnicas) que selecionámos para a investigação — e que se interpõem como formas de decodificação de uma dada situação social — foram, tal como a informação produzida, orientados pela teoria, na senda da proposta de Costa (1999) a propósito da *investigação empírica teoricamente orientada*. A teoria, entendida como um “sistema organizado de

conceitos e relações entre conceitos substantivos” (Pinto, 1994a: 82), desempenhou o seu papel de “comando conceptual e problematizador” (Costa, 1999: 7). Obstámos a que a investigação se permitisse encarcerar por ditames teóricos demasiado rígidos¹⁴⁸ e, em concordância com uma corrente que já é notavelmente aceite nos debates sobre a produção científica, encarámos a teoria como parte integrante da dimensão social dos dados da pesquisa.

Apresentamos de seguida a estratégia que esboçámos para a compreensão do nosso objeto de estudo e que se consubstanciou na articulação integrada entre os métodos e as técnicas que julgámos adequados. Cientes de que é ao investigador que cabe a escolha do esquema metodológico que julga mais apto a captar a realidade em estudo, aproveitamos para justificar a sua pertinência e para discutir sucintamente os desafios encontrados na sua operacionalização no terreno.

O modelo de pesquisa combinado

Ao avaliarmos as opções metodológicas ao nosso dispor para concretizarmos a pesquisa a que nos propúnhamos — um estudo dos *modos de relação* dos públicos com os festivais de cinema em Portugal —, e pesando os constrangimentos temporais, orçamentais e de efemeridade dos eventos¹⁴⁹, optámos por um programa de investigação que fosse *flexível, eclético, dinâmico e integrado*. Através da combinação entre *intensividade/extensividade*, procurámos coligir um volume confortável de informação sobre os públicos dos festivais de cinema, os diversos contextos e as variáveis que confluem para moldar a sua experiência.

¹⁴⁸ Para aprofundar o postulado da “função da teoria” vd. Almeida, João F. de; Pinto, José M. (1995).

¹⁴⁹ Em pesquisa anterior sobre os públicos do Fantasporto, de natureza qualitativa / compreensiva (Leão, 2006, 2007, 2007/2008), pudemos comprovar as vantagens da abordagem etnográfica para deslindar os aspetos menos visíveis da relação dos públicos com os festivais de cinema (a dimensão corpórea ou sensorial, os simbolismos e a apresentação em cena, as relações de poder, as diferentes modalidades de ocupação do espaço, entre outros) e a forma como os mesmos afetavam a receção de cinema naquele contexto. Sentimos, todavia, que os constrangimentos analíticos impostos pela curta duração destes eventos poderiam (e deveriam) ser ultrapassados pela inclusão de uma dimensão de análise extensiva, que permitisse mapear outras dimensões e extrapolar conclusões sem, contudo, se perder de vista a esfera dos microacontecimentos que os povoam.

Na nossa escolha pesou a apreciação do já referido conceito de *fenómeno social total* e dos esforços de sistematização teórica que nos avisam para as relações de interdependência e de intercomunicação entre os diversos contextos, instituições e elementos *em jogo* no interior dos universos artísticos (eg. Becker, 2008; Bourdieu, 1996; DiMaggio, 1987; Hennion, 1993, 2003). Consequentemente, evitámos a todo o custo os riscos associados à compartimentação no plano de construção teórica, e à resultante adoção de padrões metodológicos rígidos e centrados num único método ou técnica de investigação empírica (Pinto, 1994). Pelo contrário, procurámos o descentramento face a paradigmas analítico-metodológicos estáticos e o abraçar de uma perspetiva plural.

Os desafios que se nos colocam no estudo de sociedades contemporâneas em permanente reconfiguração, velozes, atravessadas por fluxos de informação persistentes e multiformes, híbridas, líquidas, atomizadas, globalizadas, miscigenadas, entre outras classificações¹⁵⁰ — são já incontáveis as terminologias existentes para classificar um estado de complexidade que, por vezes, ameaça estorvar a pesquisa em ciências sociais — levaram-nos a definir como caminho metodológico mais frutífero o da *pluralidade metodológica* e da *configuração de estilos* (Santos, 1987). Procurámos desenvolver um programa de investigação flexível, cientes de que o cruzamento de diferentes perspetivas sobre uma mesma situação social redimensiona a investigação no sentido de a tornar mais exigente, pois implica uma maior *elasticidade* na operacionalização das diferentes técnicas de investigação.

O recurso a um *modelo de pesquisa combinado*¹⁵¹ pareceu-nos o mais adequado à matriz analítica multidimensional que orientou a pesquisa. A complementaridade dos dados recolhidos serviu para limitar os enviesamentos inerentes ao recurso de uma metodologia puramente extensiva ou intensiva, incompatível, cremos, com o carácter plural dos objetivos que tínhamos delineado. A estratégia traçada visou o recurso a procedimentos *concorrentes* através da convergência entre dados quantitativos e qualitativos, de modo a que se alcançasse uma análise simultaneamente alargada e compreensiva do objeto. Embora tivesse existido um certo grau de sequencialidade na

¹⁵⁰ Ver, a este respeito, por exemplo: Crane, 2002; Featherstone, 1990, 1991, 2001; Fortuna, 2001; Inglehart, 1997; Lopes, 2007; Melo, 1995, 2002; Toffler, 1981; Ritzer, 2000; Robertson, 1995; Santos, 1999, 2006, entre outros.

¹⁵¹ Ou “Mixed Methods Approach”, no original. Ver: Creswell, John W. (2003).

recolha da informação — as técnicas quantitativas tenderam a preceder, em certa medida, as qualitativas, e auxiliaram a criar uma base explicativa mais sistemática —, na verdade, os métodos percorreram a pesquisa quase sempre *em paralelo* (daí a designação de *concorrentes*), aninhando-se um no outro, em busca de uma visão holística do fenómeno em análise. Isto é, os resultados de um método ajudaram a desenvolver e a informar, em permanência, o outro método (Creswell, 2003).

Para a integração de fontes muito distintas foi imprescindível o recurso à *triangulação* como forma de enquadrar os dados que iam sendo recolhidos (Jick, 1979; Stake, 1995), avaliando-se a existência de correspondência, ou não, entre os diferentes elementos. A triangulação é, hoje em dia, uma “*buzzword*” à qual se recorre com elevada frequência por se tratar de um conceito que apela à integração metodológica e que visa esbater o fosso existente entre os paradigmas positivista e construtivista, sem se considerar, muitas vezes, as ambiguidades que a mesma acarreta — como é o caso da questão da validação (Duarte, 2009). A triangulação não pretende valorizar uma fonte de conhecimento em detrimento de outra; pelo contrário, estima as mais-valias e os constrangimentos associados a métodos diversos e procura encadeá-los num *continuum* entre modelos, e entre formas de recolha e de análise de informação (Fielding e Schreier *apud* Duarte, 2009: 9). No nosso caso, optou-se por uma *triangulação metodológica e intermétodos*, em que se recorreu a diferentes métodos para analisar um mesmo objeto. Para tal, foi fundamental a comparação que se estabeleceu, por um lado, entre os dados obtidos através da análise documental e pelos inquéritos por questionário e, por outro, as entrevistas semidiretivas aos diretores dos festivais, aos públicos dos festivais e o trabalho etnográfico. O objetivo não foi insistir na integração de métodos com vista à sua mútua validação (o que seria redutor e até contrário aos propósitos da pesquisa), mas sim com o objetivo de se obter uma visão mais abrangente e complementar do objeto em estudo.

A triangulação estendeu-se até ao momento da apresentação dos resultados da pesquisa, com o desafio de articular, nessa fase, os dados provindos de fontes distintas, através da deteção de convergências e de divergências, e com vista ao esclarecimento de ambas (não dependendo, como se disse, da convergência absoluta para determinar a validade dos resultados) (Creswell, 2003). Por não se encontrarem ainda ao dispor dos investigadores estratégias de análise de dados que combinem, de forma totalmente

imbricada, dados quantitativos e qualitativos, optámos, como se disse, pela sua análise em paralelo, procurando atribuir graus semelhantes de importância à informação.

O estudo de casos e a comparação multicase

A investigação que nos ocupa consubstanciou-se num *estudo de casos*. Ao reproduzirmos o exercício de delimitação proposto por Azevedo (2007), pese embora as diferenças do objeto em estudo, podemos dizer que o nosso *caso metodológico* seria os públicos de festivais de cinema em Portugal, que se desdobrou em dois *casos em análise*: o Curtas Vila do Conde e o IndieLisboa.

O estudo de casos ¹⁵²pressupõe que o investigador explore em profundidade um dado evento, atividade, processo ou comunidade. Os casos encontram-se circunscritos do ponto de vista espaciotemporal e o pesquisador recolhe informação detalhada recorrendo a uma variedade de procedimentos de recolha de informação, ao longo de um período de tempo considerável (Cresswell, 2003). Os principais objetivos do estudo de casos são a descrição densa da informação, a análise integrada dos casos e o esforço de caracterização da relação que nos casos se estabelece entre “múltiplas facetas” da sua constituição. Pretende-se, com isso, retratar a singularidade dentro de cada um dos casos, e, em especial, compreender aquilo que, na articulação específica entre as várias dimensões aí observadas, contribuiu para essa mesma singularidade; e, ainda, esclarecer de que forma algumas dimensões se relacionam com contextos mais vastos (Costa, 1999: 10-11).

O *caráter intensivo* deste método (fruto da sua amplitude e da multiplicidade de facetas que permite explorar), a sua *profundidade* (a possibilidade de se realizar, em simultâneo, uma análise sincrónica e diacrónica), a *flexibilidade metodológica* que permite (a liberdade de combinar técnicas, nomeadamente intensivas e extensivas, de se

¹⁵² Segundo Greenwood, esta orientação metodológica traduzir-se-ia no “exame intensivo, tanto em amplitude como em profundidade e *utilizando todas as técnicas disponíveis*, de uma amostra particular, selecionada de acordo com determinado objetivo (ou, no máximo de um certo número de unidades de amostragem), de um fenómeno social, ordenando os dados resultantes por forma a preservar o carácter unitário da amostra, com a finalidade última de obter uma ampla compreensão do fenómeno na sua totalidade.” (itálico nosso). Ver: Greenwood, Ernst (1965).

alterar livremente a orientação da pesquisa, e de perseguir novas pistas e pontas soltas), e a *imaginação sociológica* exigida no processo de construção e reconstrução da informação teórico-empírica (a possibilidade de se produzir conhecimento de uma forma maleável e não estandardizada, que escape a uma postura ortodoxa no momento de análise dos dados recolhidos), todas estas características, enfim, revelaram-se compatíveis com os objetivos perseguidos pela nossa pesquisa, que se desejava *multidimensional* (Costa, 1999; Ferreira, 2006; Lessard-Hébert et al., 2008; Stake, 1995). Uma das principais dificuldades associadas a este método, e que tivemos necessidade de gerir, esteve ligada ao volume considerável de informação recolhida — daí a importância de *limitar* antecipadamente o *número de casos* em análise.

O estudo dos modos de relação dos públicos com dois festivais de cinema possibilitou uma *comparação multicase* (Lessard-Hébert et al., 2008), onde cada caso foi estudado individualmente e em profundidade para, posteriormente, se proceder a uma comparação, com vista a esclarecer convergências e divergências entre ambos.

A aproximação ao terreno

Avanços e recuos no acesso aos casos a integrar o estudo

Em pesquisa anterior (Leão, 2006) pudemos confirmar que o acesso ao contexto que se pretende estudar é um estágio do processo de pesquisa erradamente negligenciado pelos manuais metodológicos, porque tomado como garantido ou secundário. Pelo contrário, aceder a um determinado contexto social ou a uma dada instituição para realizar uma investigação específica envolve *obter permissão* (Burgess, 1997; Stake, 1995). Essa é uma etapa-chave da investigação, na medida em que vai condicionar as opções subsequentes, mas também porque nessa fase é frequente tropeçar-se em dificuldades que convidam à reformulação das estratégias inicialmente propostas.

O embate com o terreno não exigiu que se realizassem alterações de fundo, mas houve que lidar com investimentos falhados, hesitações e barreiras no que se refere aos casos a integrar o estudo. A falta de familiarização com o primeiro caso selecionado fez-nos desde logo refletir sobre a importância de saber gerir expectativas goradas. Quando assim é, há que saber recuar, retirando o máximo de informação relevante da

aproximação ao objeto e avaliando reflexivamente a razão pela qual o caso não cabe na pesquisa. Por outro lado, é garantido que, para que se reúnam as condições imprescindíveis ao estudo dos públicos de um dado evento cultural, é importante que se verifique um mínimo de cooperação por parte das direções ou administrações. Caso contrário, o estudo fica automaticamente comprometido. Apesar de ser possível — e até, muitas vezes, interessante do ponto de vista analítico — integrar na produção teórica as obstruções que vão emergindo do exercício da investigação, existe um limiar mínimo de aceitação e de liberdade de movimentos que deverá ser assegurado.

Entre 4 e 13 de setembro de 2009, realizou-se uma primeira abordagem exploratória à 25.ª edição do Festroia. O Festroia foi pensado, numa fase inicial, como um dos festivais com potencial para ser incluído na pesquisa. Durante dez dias consecutivos participámos no festival, num registo ainda marcadamente informal e experimental. Levou-se a cabo uma observação participante nos vários recintos do festival, contactou-se e registaram-se conversas com a diretora do festival, elementos da organização e outros funcionários associados ao evento, interagiu-se com convidados e elementos do público. Ao longo deste período realizaram-se registos escritos, áudio (três entrevistas exploratórias a elementos ligados à organização do evento) e fotográficos. A experiência permitiu aprofundar o conhecimento acerca das relações formais e informais que se estabelecem em eventos desta natureza, da diversidade de atores sociais e de protagonistas culturais em cena. Contudo, as principais conclusões a que chegámos, após essa primeira visita, levaram-nos a descartar o Festroia como objeto de estudo. As principais razões para a inadequação do caso foram as seguintes:

- (i) tratar-se de um festival em convulsão e com o futuro comprometido, devido às implicações do falecimento, em 2006, de Mário Ventura, o carismático fundador do festival (ou, pelo menos, num evidente ponto de viragem, que fazia adivinhar uma retração a diversos níveis);
- (ii) ter um público pouco representativo da cidade de Setúbal, da área metropolitana de Lisboa, ou, sequer, do país, porque constituído por uma fatia considerável de convidados e participantes estrangeiros, ligados ao circuito internacional dos festivais de cinema.

Apesar da abertura e disponibilidade reveladas por parte da organização do festival, as suas características não iam ao encontro de um dos eixos teórico- metodológicos estruturadores da pesquisa: a possibilidade de se estudarem os públicos

numa perspetiva multidimensional, que envolvesse não só o público direta ou indiretamente ligado ao cinema, por via profissional, mas também, como é natural, o público generalista. A realidade com que nos deparámos não só punha em causa o fator *comparação* como fazia prever a insustentabilidade do festival a curto ou médio prazo¹⁵³. No ano seguinte, fomos bem-sucedidos no esforço de estabilizar os dois casos a contemplar na pesquisa. O primeiro festival a abrir-nos as suas portas foi o Curtas Vila do Conde, ao qual chegámos após a obtenção do contacto de um dos diretores por via oficiosa. Durante as primeiras reuniões de trabalho com elementos da organização do festival vila-condense foram-nos cedidos contactos de pessoas, ligadas, primeiro, ao Estoril Film Festival e, posteriormente, ao IndieLisboa, duas possibilidades que tínhamos equacionado. Após a recusa do primeiro — no caso do Estoril Film Festival, foi a direção do festival que se afirmou indisponível para colaborar com a investigação — procurámos a aquiescência do IndieLisboa, que obtivemos.

Como referimos anteriormente, o princípio que norteou a pesquisa foi o intuito de procedermos a uma interpretação comparativa dos modos de relação dos públicos com os festivais. Essa comparação estaria assente nas *diferenças* entre os casos. Fiéis a esta predefinição, e como vem representado no esquema metodológico (Anexo 1), selecionaram-se dois projetos que se posicionassem em extremos opostos (ou quase opostos) no que diz respeito a cada um dos níveis de comparação preestabelecidos. Na tabela que se apresenta em seguida estão resumidas as impressões iniciais resultantes de um levantamento de informação realizado na internet e junto de informantes privilegiados. Algumas destas impressões viriam, naturalmente, a ser afinadas e reajustadas mais tarde, com a progressão da pesquisa.

¹⁵³ A opção veio a revelar-se acertada, uma vez que as dificuldades do certame se agravaram ao ponto de ter sido anunciado o seu cancelamento em 2015, devido a dificuldades resultantes dos escassos apoios financeiros privados.

Dimensões de comparação dos festivais selecionados

FESTIVAIS		
DIMENSÕES		
Género	Festival de <i>curtas-metragens</i> que tem vindo a transformar-se num festival com múltiplas vertentes: <i>é mais especializado</i> . Existe desde 1993, <i>é mais antigo</i> .	Festival <i>generalista</i> , com enfoque no cinema independente/de autor: <i>é menos especializado</i> . Existe desde 2004, <i>é mais recente</i> .
Missão/objetivos	Propõe divulgar as tendências mais recentes do cinema contemporâneo. A atração principal são as <i>curtas-metragens</i> , mas tem evoluído para um festival multidisciplinar. <i>É menos abrangente</i> .	Festival de cinema internacional e generalista. Propõe estimular a exibição pública de filmes portugueses e estrangeiros, de todos os géneros, que não sejam distribuídos ou exibidos por via dos circuitos comerciais de distribuição. <i>É mais abrangente</i> .
Reconhecimento institucional e Mediático	Parceiros (Altos Patrocínios, apoios institucionais e patrocínios privados) e referências nos meios de comunicação social <i>em menor quantidade</i> .	Parceiros (Altos Patrocínios, apoios institucionais e patrocínios privados) e referências nos meios de comunicação social <i>em maior quantidade</i> .
Público-alvo	Público — público em geral / convidados nacionais e estrangeiros / parceiros institucionais ou artísticos / financiadores / mecenas / poder político / notáveis locais — <i>menos numeroso</i> . <i>É mais seletivo</i> . Territórios de referência e projeção <i>mais modestos</i> .	Público — público em geral / convidados nacionais e estrangeiros / parceiros institucionais ou artísticos / financiadores / mecenas / poder político / notáveis locais — <i>mais numeroso</i> . <i>É menos seletivo</i> . Territórios de referência e projeção <i>mais ambiciosos</i> . Realiza-se na <i>capital</i> , Lisboa.
Nível Territorial / Contexto	Realiza-se em Vila do Conde, cidade <i>periférica</i> da AMP. Especialmente <i>mais concentrado</i> .	Especialmente <i>mais disperso</i> .

Fontes: Sítios oficiais do Curtas Vila do Conde (<http://festival.curtas.pt/>), do IndieLisboa (<http://indielisboa.com/>) e ICA.

Assim, a partir do confronto entre os dois festivais, atravessados por diferenças vincadas — que vão desde a sua constituição histórico-territorial, aos respetivos fundamentos, propostas programáticas, reconhecimento e sacção institucionais e nos meios de comunicação, à posição que ocupam no circuito nacional e internacional de festivais de cinema, à capacidade de captação e fidelização de públicos, entre outros aspetos que viriam a revelar-se importantes — procurámos recolher e analisar informação que nos remetesse para os diferentes níveis de análise, por forma a interpretar o modo como essas esferas participam na construção de modos de relação característicos dos públicos com os eventos e com a oferta cultural aí divulgada.

Técnicas privilegiadas e a sua aplicação no terreno

Fase exploratória

Consolidação de contactos com informantes privilegiados

A par da análise documental e estatística, o contacto com os designados informantes privilegiados constituiu o primeiro momento de aproximação ao terreno. E acompanhou os diferentes momentos da pesquisa, começando pela seleção dos casos a privilegiar, passando pela inserção e movimentação no terreno, e terminando na redação dos resultados, onde desempenharam um papel crucial no esclarecimento de dúvidas pontuais relacionadas sobretudo com aspetos formais ou político-institucionais que envolviam os festivais analisados.

Se empregámos, no título deste subponto, a expressão *consolidação de contactos*, foi porque na fase de exploração reativámos contactos que tínhamos principiado em pesquisa anterior sobre um objeto similar (Leão, 2006), os quais serviram de ponto de partida para nos situarmos em relação à abordagem que estávamos prestes a empreender. Foi através desses contactos que fomos bem-sucedidos no acesso às cúpulas dos festivais que escolhemos estudar, sendo perceptível que neste meio os contactos informais são geralmente mais eficazes devido, por um lado, ao excesso de solicitações da mais variada espécie de que são alvo as organizações dos festivais e, noutros casos, fruto de alguma desconfiança associada aos objetivos de uma análise de pendor académico e das eventuais repercussões negativas que daí possam advir. Sublinhamos, todavia, que este último ponto é cada vez menos comum e que as direções dos festivais começam a ver com bons olhos o interesse da academia pelas atividades que desenvolvem, cientes de que um conhecimento mais aprofundado dessas mesmas atividades e do respetivo impacto pode ter efeitos positivos ao nível da melhoria qualidade dos projetos e, consequentemente, da sua competitividade.

A reativação de contactos e o seu aprofundamento constituiu a primeira etapa de recolha de informação empírica. Ajudou a definir os conceitos e problemáticas a explorar, assim como os indicadores mais pertinentes.

Os informantes que nos acompanharam no arranque da pesquisa não pertenciam concretamente a nenhum dos festivais que vieram a constituir os nossos casos, mas foram

sobretudo pessoas de alguma forma ligadas ao cinema nacional (realizadores, produtores, técnicos, jornalistas e críticos de cinema) ou frequentadores assíduos de festivais do género em Portugal, em todo o caso com um conhecimento robusto das diversas nuances do circuito de festivais nacionais. Mais tarde, e uma vez no terreno, outros informantes vieram juntar-se a estes, contribuindo para que palmilhássemos com mais segurança os festivais selecionados. Não existia, da nossa parte, uma familiarização prévia com esses festivais — à exceção de algumas visitas relâmpago ao Curtas Vila do Conde, enquanto espectadores — pelo que a aproximação ao objeto de estudo por esta via foi determinante para o que se seguiu.

Existem formulações que podem não ser captadas ao nível da discussão teórica, sendo muito mais facilmente perceptíveis a partir do discurso de alguém que se encontre familiarizado com o evento. A apropriação desses elementos discursivos permitiu-nos, entre outras coisas, ajustar as teorias auxiliares ou teorias regionais de pesquisa àqueles casos concretos (Almeida e Pinto, 2006), para além de lançar as bases para a análise comparativa entre as práticas e os discursos produzidos em cada um dos casos.

A aproximação a indivíduos que ocupam “lugares de preponderância” nas unidades sociais estudadas (Costa, 1986: 139) facultou um conjunto importante de pistas de investigação relacionadas com a dimensão da oferta (as lógicas institucionais, a sua missão principal, o público-alvo e as representações sobre os públicos efetivos dos eventos, etc.) e com o contexto (a inserção na cidade, a relação com o poder e com a população locais, etc.), entre outros aspetos.

Interessa destacar que estes indivíduos, por se encontrarem imersos no contexto social em análise, apresentavam necessariamente uma visão muito particular dos fenómenos sociais sobre os quais foram convidados a refletir. Os constrangimentos associados à parcialidade desses olhares foram sempre tidos em linha de conta e posteriormente integrados na análise, no seguimento do primado da dupla interpretação ou interpretação da interpretação (Bourdieu e Wacquant, 1992). Isto é, salvaguardámos o facto de os discursos destes informantes privilegiados constituírem interpretações ou construções talhadas pelos sistemas de representações específicos do seu contexto social local e do seu lugar social, o que implicou que se praticassem as necessárias ruturas e distanciamentos, por forma a permitir identificar os obstáculos e a contorná-los. Assim se procurou garantir o posicionamento o mais vantajoso possível da investigadora no

terreno, procedendo à delicada tarefa de familiarização e de distanciamento, ou seja, de questionamento do exótico, transformando-o em familiar (e vice-versa).

Análise documental e estatística

A congregação e análise de documentos escritos foi uma etapa que precedeu e acompanhou o trabalho no terreno. O produto deste exercício analítico revelou-se muito útil para a averiguação das dimensões contextual, política e económico-cultural em que se inserem os estudos de caso. Na linha da proposta de Madureira Pinto, sustentamos que existem vantagens em começar por situar as 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” (2004: 26). Os documentos que analisámos podem ser elencados consoante o seu tipo. Os vários documentos, de forma isolada ou complementar, procuraram corresponder a objetivos específicos da pesquisa¹⁵⁴. E foram os seguintes:

(i) *documentos oficiais de origem governamental* compreenderam dados estatísticos e legislação. Por um lado, recorremos a *estatísticas* disponibilizadas pelo INE, pelo ICA, pela IGAC e pelo OberCom, complementando a informação com relatórios entretanto produzidos pelo OAC, que trabalhou algumas dessas fontes. O material obtido serviu para cumprir o objetivo empírico de caracterizar de forma extensiva a produção, a distribuição, a exibição e o consumo de cinema em Portugal, e de proceder à análise das reconfigurações que afetaram mais recentemente esta prática no país. Na esfera da circulação dos bens cinematográficos, interessou-nos avaliar a informação existente sobre o circuito de exibição não comercial — onde se enquadram os festivais de cinema — por comparação com o cinema comercial. Por outro lado, e ainda ao nível da informação produzida pelo estado português, investimos numa análise em profundidade dos *diplomas legais* que têm regulamentado a intervenção estatal no setor do cinema e do audiovisual. A discussão que desenvolvemos tem início nos documentos disponíveis a partir das décadas de 1970 e 1980, e culmina com os impasses

¹⁵⁴ Com ligeiras adaptações, esta classificação corresponde à desenvolvida por João Ferreira de Almeida e José Madureira Pinto a propósito da *classificação das técnicas de pesquisa em ciências sociais* (Ver Almeida e Pinto, 1975).

que antecederam a redação da mais recente Lei do Cinema e Audiovisual¹⁵⁵. Abordámos ainda o debate em torno da resistência do cumprimento integral do respetivo Decreto Regulamentar por parte dos principais operadores de telecomunicação nacionais.

(ii) *documentos escritos oficiais produzidos no âmbito dos estudos de caso* compreenderam materiais como estatísticas internas, programas, catálogos, notícias divulgadas nos sítios oficiais da internet, publicações, material de divulgação e publicidade. Parte da documentação é pública, ao passo que outra parte foi especialmente cedida para a pesquisa pelas organizações dos festivais. Foi informação determinante para ajudar a traçar as lógicas organizacionais em ação em cada uma das instituições, reconstituir a sua história, densificar a análise das edições analisadas, e obter informação factual sobre as estratégias de captação e fidelização de públicos. Em ambos os casos selecionados é de salientar a disponibilidade e o clima de cooperação que existiu desde o primeiro instante, o que facilitou o sucesso de etapas como esta que referimos.

(iii) *materiais publicados na imprensa nacional* durante as edições dos festivais contempladas na análise. Também aqui o espírito de abertura e colaboração encontrado nas unidades em análise foi essencial, com as direções dos festivais a permitirem o acesso ao material que a assessoria de imprensa foi recolhendo no decurso das edições. Embora a análise destes materiais não tenha sido exaustiva, a informação que se obteve por esta via serviu para enriquecer níveis analíticos importantes, como é o caso da informação factual que se provasse útil ao nível da composição da história dos festivais, mas também das representações veiculadas pela imprensa sobre questões relacionadas com as *idades* que acolhem os festivais, com o *estatuto e a valorização simbólica* dos mesmos, ou com a relação entre o discurso oficial e o discurso da crítica especializada em relação à *oferta programática*. Os materiais focados nestas três dimensões foram objeto de uma *análise de discurso* realizada a partir da elaboração de categorias consideradas pertinentes, da determinação das unidades de análise a observar e de uma estratégia de classificação temática, que explanaremos com mais pormenor adiante,

¹⁵⁵ Lei n.º 55/2012, de 6 de setembro, alterada pela lei n.º 28/2014, de 19 de maio.

quando nos referirmos às entrevistas. Estes materiais serviram fundamentalmente, como se disse, para complementar informação e ilustrar pontos de vista¹⁵⁶.

(iv) socorremo-nos, por fim, de *documentos não escritos* produzidos no âmbito dos festivais, com o propósito de complementarmos a informação escrita recolhida nesses mesmos contextos. Referimo-nos a algum material audiovisual, como as reportagens fotográficas e em vídeo realizadas diariamente durante os festivais (e que correspondem à visão oficial que as organizações pretendem transmitir sobre o clima ou ambiente dos eventos), documentários¹⁵⁷, mas também à iconografia presente em logótipos, cartazes e múpis promocionais, que estão vinculados à imagem e ao património visual que é fabricado pelos festivais.

Produção de informação original

Incursões socioetnográficas: Observação participante, diário de campo e fotografia social

O Curtas Vila do Conde e o IndieLisboa foram alvo de três visitas no decurso da investigação. Ou, melhor dizendo, de três *permanências*, que envolveram a prática, intensiva e sistemática, de uma observação direta e participante, sendo que a primeira participação serviu propósitos essencialmente exploratórios. Ambos os festivais foram visitados, nestes moldes, entre 2010 e 2012.

¹⁵⁶ Ainda a este nível, e devido à constatação da ausência de informação oficial por parte dos organismos competentes, um dos esforços que pensámos empreender e que acabou por ser abandonado foi o da recolha de dados com vista a captar, com a sistematicidade possível, a evolução da oferta de festivais culturais e de festivais de cinema em território nacional entre 1990 e 2010 (as duas décadas que antecederam o trabalho de campo). Após um dispêndio considerável de tempo e energia, compreendemos que a recolha deste tipo de informação exigiria disponibilidade e recursos incompatíveis com a restante agenda de investigação. O levantamento de informação desta natureza facilmente constituiria um objeto de pesquisa *per se*. Ou seja, ficou clara a existência de um corpo de informação rico e inexplorado, ligado ao aparecimento e ao desaparecimento no país — muitas vezes, meteórico — de festivais de toda a sorte, sem que tal informação se encontre registada, de forma organizada, para memória (e investigações) futura(s).

¹⁵⁷ Foi realizado para a RTP2 um filme comemorativo da vigésima edição das Curtas, que documenta a relação de alguns dos principais realizadores de cinema portugueses com o festival. O documentário em questão designa-se “Geração Curtas”, foi realizado por José Vieira Mendes e é uma produção João Figueiras / Blackmaria para a RTP2 (2012).

Uma *análise socioetnográfica da relação com as obras culturais*, tal como a propôs Pinto (2004), pressupõe que o investigador estude um grupo ou unidade social concretos, durante um período de tempo prolongado, procurando fatores de diferenciação entre públicos aparentemente homogêneos através da inclusão, na análise, de elementos que, sem negar a importância das regularidades sociais objetivas em matéria de consumos e práticas culturais, vão além do estudo da respetiva composição socioprofissional, ao incluir dimensões como as *especificidades espaço-institucionais* dos contextos em que esses públicos estão a ser estudados ou a *componente interacional* da receção estética. As incursões socioetnográficas que realizámos procuraram, justamente, cumprir com essa necessidade de se avançar para modelos mais compreensivos ou interpretativos sobre o processo social de relação com as obras culturais, sem excluir, *a priori*, um quadro analítico mais sistemático.

Em termos práticos, a socioetnografia traduziu-se numa *observação participante*, a realizar em cada um dos eventos em estudo. A observação participante não deixa de ser uma observação direta, mas é-o num sentido claramente menos restrito, na medida em que envolve a participação ativa no contexto em estudo e não procura minimizar a interferência que origina¹⁵⁸. Antes, procura tomar consciência dessa mesma interferência e integrá-la na análise. Para que a observação fosse apenas direta, seria essencial que, enquanto investigadores, fizessemos parte do contexto em estudo ou estivéssemos com ele fortemente familiarizados, por socialização ou aproximação prévias, o que não acontecia.

Ser observador participante implicou frequentar o maior número possível de locais do contexto social em estudo, estar presente de forma repetida no maior número possível de atividades de natureza diversa que ali ocorreram e conversar em permanência com as pessoas que a ele pertenciam. Se o fizemos *in loco* de forma sistemática, fica mais facilitada a perceção dos significados que os indivíduos atribuem às situações sociais no momento em que elas ocorrem, e deixamos de estar tão dependentes de situações artificialmente construídas (Burgess, 1997). A própria pluralidade das formas de receção

¹⁵⁸ Para Franco Crespi, a observação participante faz parte das chamadas *técnicas reativas*, na medida em que preveem “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.” (Crespi, 1997: 229).

de eventos culturais específicos exige que tenhamos em conta, em diferentes momentos (antes, durante, no intervalo e após as sessões) “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, as sociabilidades, etc.” (Lopes, 2000a: 195)

A experiência de observação participante desenvolveu-se segundo uma *dupla lógica de diversificação / rotinização* (Leão, 2006). Isto é, ao mesmo tempo que o mote era *variar*, a observação-participação procurou seguir uma rotina diária cuidadosamente preparada de antemão, para que pudéssemos estar perante a mesma combinação de variáveis, mais do que uma vez, nas diferentes edições dos festivais estudadas. Era importante que a rotina fosse suficientemente diversificada para ser significativa no universo em estudo e, ao mesmo tempo, repetitiva o suficiente para permitir a entrada progressiva nos quotidianos dos festivais (incluindo as sessões de cinema, atividades paralelas, festas e momentos de convívio variados, a convite dos atores em estudo ou por iniciativa própria).

O registo controlado de notas escritas, materializadas num *diário de campo*, foi mais uma etapa importante da pesquisa. Escrever as notas de campo é um processo de construção de sentido que deve ser pertinente e autocontrolado (Fernandes, 2002), embora seja desejável evitar a autocensura e assumir o momento de redação como um processo criativo, não romanceado, mas analítico (Queirós; Rodrigues, 2006). Uma das formas de autocontrole — e a mais recorrente, até — passaria pela clara separação das modalidades narrativas, que foi a nossa opção. Assim, recorreremos à proposta avançada por Costa (1986) onde o sociólogo aconselha a que se reparta o registo em três modalidades essenciais: (i) *observações e informações* (que se subdividiriam em a) *observações pessoalmente realizadas*; b) *informações prestadas por outras*; e c) *enunciados verbais dos atores em estudo*); (ii) *reflexões teóricas e metodológicas*; e (iii) *impressões e estados de espírito*.

Desta forma procurámos registar aspetos como: as variações / regularidades nos ritmos ou dinâmicas dos festivais; as relações estabelecidas com o espaço onde se inserem os festivais (com as cidades, com os espaços de exibição dos filmes, com as microterritorialidades dentro de cada festival); o registo de comportamentos (maneiras

de fazer, de estar, de dizer); as relações entre *bastidores* e *fachada*¹⁵⁹; as modalidades de *apresentação em cena* dos diferentes elementos da organização e dos diferentes elementos dos públicos — posturas corporais, objetos, símbolos —, e as *interações* entre ambos; sociabilidades; aspetos rituais; modalidades de receção nas salas de cinema, entre outros.

O ritmo algo frenético que vivemos a cada edição dos festivais dificultou o exercício de escrita, sem dúvida, mas nunca o impediu. Sempre que sentíamos dificuldade em registar os acontecimentos no local ou nos sentíamos assoberbados pela quantidade de informação, adiávamos esse momento para a manhã seguinte ou recorremos discretamente a um gravador áudio, expediente comum na pesquisa sociológica.

O exercício socioetnográfico foi complementado por um olhar de inspiração ritmanalítica, tal como o desenvolveu Henri Lefebvre (2004)¹⁶⁰. Lefebvre desenvolveu um conceito de ritmanálise aplicado ao espaço urbano público, defendendo a necessidade de se refletir sobre aspetos que não surgem imediatamente ao pensamento como importantes para a organização do espaço social, como é o caso da interação entre o lugar, o tempo e os gastos de energia com a ação. É justamente aí que entram noções como as de “repetição” (de movimentos, gestos, ações, situações ou conflitos) ou de “interferências” nos processos lineares ou cíclicos (Lefebvre, 2004: 15), que procurámos integrar neste nível de aproximação ao terreno, enquanto conceito orientador do olhar, por considerarmos tratar-se de uma abordagem interessante a fenómenos urbanos que se repetem ciclicamente e que são marcados por ritmos e cadências.

O trabalho de socioetnografia foi ainda pontuado pelo recurso ao registo visual, mais concretamente, à *fotografia*. O recurso aos materiais visuais em sociologia é recente

¹⁵⁹ A respeito das interações sociais e da definição dos papéis sociais, Erving Goffman chama a atenção para a necessidade de se problematizarem as *primeiras impressões*, isto é, as informações iniciais que retemos em relação aos nossos “companheiros de situação”. O autor diz-nos o seguinte: “À medida que a interacção entre os participantes progride, verificam-se evidentemente acrescentos e modificações neste estado inicial de informação, mas é essencial que os desenvolvimentos posteriores se façam sem contradizer as, e a partir das, posições iniciais assumidas pelos diferentes participantes”. Distingue, assim, entre a interação iniciada pelas primeiras impressões e a série de interações seguintes, pondo a tónica na permanência e na continuidade como fatores essenciais para se deslindarem as *performances* habituais na interação social (Goffman, 1993: 21-23).

¹⁶⁰ A ideia de “ritmanálise” foi inicialmente proposta pelo português Lúcio Alberto Pinheiro dos Santos, que influenciou reflexões teóricas de Gaston Bachelard a propósito do ritmo e do tempo. Bachelard, por seu turno, ao advogar a descontinuidade e fragmentação do tempo — ao contrário do que defendia Bergson, que considerava a duração (ou *durée*) uma unidade coesa — foi uma figura de proa no trabalho de Lefebvre sobre o ritmo (Lefebvre, 2004: xiii).

e continua a ser objeto de um debate aceso em torno da sua legitimidade científica. Concordamos com Latour (1986), quando o autor discute o ilogismo presente no argumento que sustenta não serem científicos os materiais visuais quando, na verdade, são as ciências naturais que os utilizam de forma rotineira. Latour chama ainda a atenção para as fragilidades do paradigma científico dominante (o da palavra escrita), raramente questionadas. Aliás, em 1988, já Douglas Harper profetizava sobre o avanço que a possibilidade de digitalizar imagens traria para a sociologia visual. O autor argumentava que, a partir do momento em que as imagens pudessem passar a ser integradas em relatórios científicos *escritos*, estariam reunidas as condições para serem utilizadas com maior frequência e comecem a reunir maior consenso entre os cientistas. As facilidades aportadas pela tecnologia digital terão certamente tido o seu peso na importância crescente que as técnicas visuais tiveram nos últimos anos, no âmbito da pesquisa sociológica.

A utilização de métodos visuais de pesquisa é cada vez mais comum nas ciências sociais, apesar de continuarem a ser relegados para a dimensão dos “suportes não canónicos” das investigações, por se considerar “que a palavra escrita é um meio superior da representação etnográfica” (Guerra, 2010). Acreditamos, porém, que, como alertara Pink (2007), num mundo em que as imagens estão enleadas nas nossas identidades, estilos de vida, narrativas e perceções da história e do espaço, torna-se mais vantajoso integrá-las na análise do que rejeitá-las, com receio de impregnar de subjetividade a pesquisa.

Já Becker (1995, 2008) argumentava que as fotografias, tal como todos os objetos culturais, retiram significado dos *contextos* em que são utilizadas. Se não for o trabalho sociológico a fornecer esse contexto — através de uma narrativa ideológica clara, que dispense comentários, ou de um enquadramento escrito a acompanhar a imagem — aqueles que visualizarem a imagem vão atribuir, eles próprios, sentido, a partir dos seus recursos pessoais. No nosso caso, não recorreremos à fotografia como um simples método de recolha de informação, mas como um processo para criar e representar conhecimento baseado na própria experiência de investigação. Conhecimento, esse, que não pretende ser um registo objetivo ou verdadeiro da realidade, mas antes um *olhar* sobre a experiência no terreno, as negociações, reflexões e intersubjetividades que concorreram para a sua produção. Sem nunca perder de vista que a fotografia, tal como outras técnicas

visuais, não é nunca *puramente* visual, isto é, não deve ser usada sem o recurso a técnicas complementares.

As fotografias que considerámos relevantes para a pesquisa foram relegadas para anexo apenas por razões de economia de espaço. Ao invés de serem ilustrativas, coexistem com o fio narrativo da investigação, isto é, integram a pesquisa sociológica (é esse o seu contexto, na linha do que defende Becker). E existiu sempre uma margem de liberdade essencial para permitir o registo de dados novos e inesperados. Aliás, a rapidez na sucessão de micro acontecimentos, fez com que, por vezes, o registo fotográfico fosse mais frutífero e plausível do que o registo apressado no diário de campo.

A fotografia pode ser empregue de diferentes formas e com vista a cumprir objetivos distintos no processo de investigação social. No nosso caso, utilizámo-la como forma de registar com alguma sistematicidade momentos específicos nos festivais (cerimónias de abertura e de encerramento, inaugurações, episódios festivos, a aparição e as interações com convidados, interações entre os diversos elementos do público, comportamentos e formas de apresentação em cena, entre outros), deixando ainda espaço ao registo fotográfico de situações inesperadas que, mais tarde, pudessem convidar à reflexão analítica (Pink, 2007; Wagner, 1979). A fotografia provou ser crucial para registar as formas de ocupação dos espaços, de apresentação em cena e as interações sociais. Já Harper (1988) sustentava que a sociologia só tinha a ganhar com a componente visual que permitia, como nenhuma outra, registar as relações de interação no momento preciso em que as mesmas ocorrem.

Gostaríamos de acrescentar, no seguimento da assunção da importância da reflexão sobre o acesso aos estudos de caso que referíamos antes, que o próprio ato de fotografar contribuiu para o arranque do nosso trabalho etnográfico nos festivais, auxiliando-nos a estabelecer contactos com participantes diversos, curiosos com o nosso trabalho (Pink, 2007: 72-73). Nestes contextos, o ato de fotografar não é demasiado interferente, devido ao dispositivo mediático que aí costuma estar montado. Já a nossa presença constante, incluindo nos períodos de acalmia dos festivais, suscitou uma evidente curiosidade, sendo que isso foi mais visível no Curtas Vila do Conde.

As entrevistas

Outra das técnicas a que recorremos foi a entrevista, que realizámos, num primeiro momento, aos diretores dos festivais e, numa fase mais adiantada da pesquisa, a elementos dos públicos dos eventos. Para que pudéssemos combinar um certo grau de uniformização dos temas a abordar com a abertura a posturas e representações plurais e singulares, esboçámos, para ambos os casos, guiões de entrevista *semidiretivos* (Ghiglione e Matalon, 1993). Entendemos que seria decisivo para a pesquisa realizarmos entrevistas em contextos de menor agitação, já que os episódios de efervescência coletiva que ocorrem nos festivais de cinema não se compatibilizam com conversas aprofundadas e era importante, para nós, objetivar dinâmicas que permaneciam nebulosas. Consequentemente, a entrevista auxiliou a aprofundar informação decorrente do inquérito por questionário e a contrariar enviesamentos próprios da observação participante. Uma das vantagens desta técnica consiste em permitir que o observador participante confronte a sua perceção sobre o significado atribuído pelos sujeitos em estudo aos acontecimentos, com o significado que os próprios exprimem (Lessard-Hébert et al., 2008). Os guiões das entrevistas revelaram-se flexíveis o suficiente, deixando espaço para que os entrevistados explanassem livre e criativamente os respetivos quadros interpretativos e esquemas de referência, de forma a que se pudessem retirar conclusões consistentes sobre atitudes, representações, comportamentos, motivações, processos diversos, entre outros aspetos (Ghiglione e Matalon, 1993: 115).

Entrevistas semidiretivas aos diretores dos festivais

As entrevistas aos diretores dos festivais precederam, em ambos os festivais, as primeiras incursões etnográficas. E procuraram responder a um duplo objetivo: por um lado, recolher dados factuais sobre o nascimento, a história e o evoluir dos eventos; e, por outro lado, registar os discursos e argumentações justificativos sobre estratégias e opções perseguidas pelos fundadores dos festivais. Com o recurso à análise dos respetivos perfis biográficos e profissionais, das motivações apresentadas para a criação de um festival de cinema (missão, objetivos, visão para o festival, etc.), dos desafios na obtenção de apoios, nos discursos sobre o público-alvo dos projetos e sobre a relação dos

festivais com as cidades onde se inserem (seja a capital ou uma pequena cidade, como é o caso de Vila do Conde), procurámos: (i) explorar a existência de lógicas organizacionais e institucionais (dis)semelhantes; (ii) esclarecer as estratégias de formação, captação e/ou fidelização de públicos, a gestão de expectativas em relação aos mesmos e os propósitos de democratização cultural; (iii) perceber as várias fases do processo de seleção dos filmes mostrados no evento e o lugar que os festivais ocupam no circuito nacional e internacional; (iv) conhecer o processo evolutivo do festival e das suas linhas orientadoras, assim como eventuais reestruturações que tenham ocorrido; (v) e analisar as suas autorrepresentações, expressas nas opiniões sobre qual deveria ser o papel de um festival de cinema e de um diretor de um festival de cinema, no contexto contemporâneo. Tivemos sempre presente o eventual peso da *retórica oficial* nestes discursos, assim como um expectável *caráter performativo* que corresponde à “modelação social dos sujeitos e da realidade social” (Ferreira, 2006: 113), procurando integrar estes elementos na análise.

Para cumprir os objetivos supracitados entrevistámos, no Curtas Vila do Conde, os 4 codiretores a desempenhar funções à data da pesquisa. No IndieLisboa, efetuámos 3 entrevistas aprofundadas aos seus fundadores e codiretores¹⁶¹. A seleção dos locais para a realização das entrevistas foi da responsabilidade dos entrevistados e, como consequência disso, verificou-se que as entrevistas foram realizadas em contextos muito diferentes. Os diretores do Curtas Vila do Conde privilegiaram os espaços informais (esplanadas de cafés e jardins, sendo que apenas um deles escolheu a galeria de arte cinemática que é um dos projetos das Curtas, CRL), ao passo que os diretores do IndieLisboa preferiram que as entrevistas tivessem lugar nos escritórios do festival. Estas opções refletiram, em certa medida, aquela que foi a postura dos seus responsáveis face ao presente projeto de pesquisa: ambos cooperantes, mas distintos do ponto de vista da formalidade no contacto, posição que, como veremos mais à frente, pôde ser estendida para outras áreas dos festivais de cinema em análise.

¹⁶¹ Originalmente, eram seis os diretores das Curtas Vila do Conde. À data da pesquisa, dois dos elementos já não se encontravam em funções. Mais recentemente, houve um terceiro elemento a abandonar a direção do festival, o que faz com que atualmente estejam três pessoas a ocupar a direção do festival vila-condense. O IndieLisboa, por seu turno, teve três fundadores originais e foram eles que entrevistámos. Um desses diretores acabou por, entretanto, abandonar o festival, que, mais recentemente, foi substituído.

Entrevistas semiestruturadas aos públicos dos festivais

Se inicialmente o objetivo era selecionarmos os entrevistados por intermédio dos questionários e dos contactos aí disponibilizados, depressa sentimos dificuldades a esse nível, já que o trabalho no terreno — por ser disperso no tempo e requerer o retorno aos recintos dos eventos — acabou por prolongar-se. Em alternativa, além das entrevistas obtidas segundo a metodologia projetada, acabámos por recorrer igualmente ao processo de amostragem mais conhecido por *amostragem por bola de neve*¹⁶². Sempre que isso aconteceu, os entrevistados tinham como referência a última edição do festival em que participaram (que não foi, obrigatoriamente, a edição em que se aplicaram os questionários, mas foi sempre uma das três edições alvo de trabalho de campo).

A duração das conversas variou entre a uma hora e a hora e meia, dependendo, sobretudo, do tipo de relação que os entrevistados possuíam com os festivais. Por norma, os mais fidelizados, detentores de um corpo acumulado — e melhor estruturado — de conhecimentos, experiências e opiniões sobre os eventos, eram os mais demorados nas suas exposições. As entrevistas nem sempre ocorreram em condições ótimas. Tal como sucedeu com as entrevistas aos diretores dos festivais, evitámos impor o local onde seria efetuado 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 escolheram o local da entrevista, cabendo-nos a responsabilidade de gerir as questões levantadas pela perceção do espaço físico, da *distância social* (Azevedo, 2007) e do poder simbólico envolvido nas situações de interação, através da adoção de uma postura atenta, e da tentativa de estabelecermos uma relação de escuta ativa e metódica.

O guião das entrevistas aos públicos dos festivais centrou-se nas mesmas questões que já tinham sido abordadas nos inquéritos por questionário, com o intuito de as aprofundar. O total de entrevistas semidiretivas e aprofundadas realizadas foi de 16 no Curtas Vila do Conde e de 15 no IndieLisboa. O número de sujeitos a compor o quadro das entrevistas não foi determinado antecipadamente. Pelo contrário, assumiu-se que

¹⁶² 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 selecionada.” (1997: 59)

tudo dependeria da qualidade das informações obtidas em cada depoimento, tal como da sua profundidade e do grau de recorrência / divergência dessas informações. Enquanto continuaram a surgir dados originais ou pistas que pudessem indiciar novas perspetivas para a investigação em curso, continuámos a realizá-las. À medida que se iam recolhendo depoimentos reorganizaram-se as informações, através da triangulação com os dados já existentes e da respetiva avaliação face aos objetivos da pesquisa.

As entrevistas terminaram no momento em que passou a ser possível identificar práticas, sistemas classificatórios, padrões simbólicos e categorias de análise da realidade. Ou seja, quando as recorrências atingiram aquilo a que se convencionou chamar de *ponto de saturação*. Porém, ao invés de encerrarmos definitivamente este capítulo, deixámos entreaberta a porta para retornos e esclarecimentos futuros, o que veio a acontecer.

Inquéritos por questionário aos públicos dos festivais

O período de mudanças profundas que atravessamos não afetou apenas as formas institucionalizadas da vida cultural, mas também os dispositivos técnicos ao dispor das ciências sociais para o estudo da cultura. Na sequência dessas alterações, verificou-se uma crescente postura de ceticismo no que toca à tentativa de registar e compreender regularidades e comportamentos sociais específicos de determinadas classes sociais (Gomes, 2004; Pinto, 2004). Também nós rejeitamos visões deterministas como, aliás, tivemos oportunidade de esclarecer quando situámos teoricamente o nosso objeto de estudo. O que não invalida que procuremos evitar renunciar aos méritos de uma tradição explicativa importante, apesar de concedermos que esta perdeu parte da sua capacidade explicativa com as diversas gradações que passámos a poder encontrar ao nível da *legitimidade cultural* (Bennet et al., 2009/2010; Fabiani, 2007; Lahire, 2003, 2006, entre outros). A opção por uma abordagem metodológica eclética visou, justamente, permitir apreender, de forma articulada, os diferentes patamares daquilo que nos era dado ver.

Esta pesquisa é precedida por um manancial considerável de estudos quantitativos sobre públicos da cultura, em geral, e alguns estudos quantitativos especificamente sobre públicos de festivais. Mas não existiam, que tivéssemos conhecimento, pesquisas sociológicas extensivas sobre públicos de festivais de cinema

nacionais, pelo que considerámos pertinente obter dados extensivos originais acerca do nosso objeto de estudo¹⁶³.

O inquérito por questionário consiste num estudo transversal e longitudinal, com o intuito de realizar um certo grau de generalizações a partir de uma dada população (Creswell, 2003). Técnica tradicionalmente associada a estratégias de investigação *extensivas* ou *quantitativas*, permite medir a realidade em estudo através de parâmetros homogéneos e da sua aplicação extensiva, através do contacto com um grande número de indivíduos. O inquérito por questionário é um instrumento de recolha de informação estandardizada que tem como finalidade definir relações quantificadas entre variáveis.

Durante todo o processo, estivemos naturalmente cientes das limitações associadas ao inquérito por questionário, já profusamente documentadas. Os condicionamentos que sentimos neste estudo estiveram associadas aos constrangimentos dos métodos de amostragem não aleatórios, que não permitem garantir a representatividade dos indivíduos inquiridos; o facto de a não representatividade da amostra impossibilitar o estabelecimento de relações causais entre as variáveis, restringindo os resultados da inquirição a uma análise descritiva; a impossibilidade de o investigador auxiliar o entrevistado, caso surgissem dúvidas no preenchimento; não conhecer as circunstâncias de resposta do questionário, o que significa que os respondentes podem não ter respondido eles mesmos, mas com a interferência de terceiros; (Ferreira, 1986; Ghiglione e Matalon, 1993).

Inspirou-nos especialmente aquilo que Ethis (2004) apelidou de dimensão *fabricada* do questionário, entendida não no sentido pejorativo da expressão. Este autor refletiu sobre o ato de resposta a questionários culturais, alertando para a opção de muitos cientistas sociais pela não adoção desta técnica por a considerarem um enorme desafio e, consequentemente, uma perda de tempo e de energia. Contrariando esta tendência, o autor convida-nos a pensar o inquérito por questionário como um instrumento de *mediação e ficção narrativa*, face ao qual o entrevistado se desafia, questiona e, por fim, adapta, moldando o questionamento à visão que tem sobre si mesmo e sobre a sua relação com a oferta cultural. Ao serem colocados perante processos

¹⁶³ Em 2009 passou a estar disponível uma tese de mestrado sobre o IndieLisboa. Porém, não só o enfoque da pesquisa foi colocado no *género* do festival (independente, marginal), como a produção de informação original foi de pendor qualitativo. Vide Dias (2009).

rotinizados de investigação, é comum os inquiridos em contextos culturais assumirem, desde logo, posturas de rejeição e de distinção, por considerarem que “não são espectadores como os outros” — aspeto que nos convinha, por um lado, tentar superar no momento de abordagem aos públicos, mas que, por outro lado, interessava à análise. Ou seja, o modo como o inquirido vai reivindicar as suas escolhas e referências culturais são sempre esquemas de *mediação* que ele utiliza para se avaliar a si mesmo e para se situar simbolicamente perante o investigador, perante aqueles que compõem os seus círculos de sociabilidade e, no fundo, perante o olhar dos outros no seu todo, do mundo social. Logo, as formulações sobre os juízos de valor e a possibilidade de efabulação não devem ser descartadas, mas colocadas no centro da discussão sobre os métodos (Ibidem: 20-26).

O inquérito por questionário não foi a técnica nuclear da pesquisa, mas ocupou uma posição complementar. Interessou-nos por permitir a compreensão de fenómenos sobre os quais não há garantia de que a população em estudo se exprima de forma espontânea e que, por isso, devem ser questionados para serem verbalizados, como é o caso de atitudes, opiniões, preferências, crenças, experiências, comportamentos ou representações (Ghiglione e Matalon, 1993). Na linha do que defende Ethis (2004) cremos que ainda faz sentido inquirir os públicos da cultura, porque existe sempre uma porção esquiva, irredutível e incomunicável na experiência de ser espectador, cuja explicação não deverá limitar-se à convocação de categorias mágicas e esotéricas, de paixão e do mistério da experiência. De resto, não é a ação de procurar tornar essas categorias *comunicáveis* que lhes subtrairá magia.

A aplicação da técnica do inquérito por questionário serviu para realizarmos uma caracterização mais generalizada do público do festival, mas também o levantamento das suas motivações, expectativas, vivências e sociabilidades em torno dos festivais. Além do conhecimento mais pormenorizado da população em estudo, obtivemos informação relevante para avançarmos para a construção da *tipologia de espectadores do festival*.

Com vista à definição da população a inquirir recorreremos a uma *amostragem accidental*, uma técnica de *amostragem não-probabilística* (Burgess, 1997; Hill e Hill, 2008). Nas amostragens não probabilísticas, os diferentes elementos da população não têm a mesma probabilidade de serem selecionados para a amostra. Logo, o julgamento do pesquisador — ou o de quem, por ele, procede à distribuição dos questionários — acaba

inevitavelmente por interferir na seleção dos indivíduos a inquirir. Assumimos plenamente as consequências desta opção, que considerámos ser a única forma de construir uma amostra que servisse os objetivos da pesquisa, em contextos em que não se possuía informação extensiva prévia sobre a constituição dos públicos e em que nos propúnhamos interpelar um público potencial, desconhecido, tanto em número como em traços sociográficos estruturantes — embora salvaguardando o conhecimento preexistente a respeito dos públicos da cultura — e, em grande medida, flutuante, de passagem, fugaz. Fizemos, contudo, um esforço significativo no sentido de prevermos critérios de *inclusão* e de *exclusão*, para circunscrevermos o mais possível os enviesamentos. Os questionários foram realizados *sur place* (Monteiro, 1994) e a estratégia gizada para a sua aplicação respondeu a um esforço plurifacetado de diversificação dos *espaços*, dos *momentos*, da *oferta* e dos *inquiridos*:

- (i) fez-se uma *amostragem espacial*, onde tivemos em conta os locais de exibição dos filmes e as lotações das salas;
- (ii) fizemos uma *amostragem temporal e cronológica* dos festivais, em que considerámos as cadências internas, características dos eventos em estudo (o pré-festival, que antecede a cerimónia oficial de abertura; o festival propriamente dito e o pós-festival, que precede a cerimónia de encerramento) e as temporalidades externas (os diferentes dias da semana, a distinção entre dias da semana e dias de fim de semana, e a altura do dia — tarde / noite);
- (iii) realizámos uma amostragem da *oferta* dos festivais, considerando a informação existente sobre os filmes apresentados nas diferentes secções dos festivais, e sabendo de antemão ao que cada uma das secções procurava responder, situando-a numa ramificação concreta do conjunto mais complexo que é a oferta programática dos festivais¹⁶⁴;

¹⁶⁴ Excluimos *a priori* as secções infantis, por considerarmos tratar-se de um público muito particular e que exigiria um desenho teórico-metodológico diferente daquele que foi pensado para os restantes participantes. As sessões infantis decorrem durante as manhãs ou ao início da tarde, ajudando a compor *um outro* festival no interior de cada um dos festivais estudados, que não interagia propriamente com os contextos espaço-temporais que optámos por privilegiar (a não ser ao nível organizacional, embora, também aí, os universos se encontrassem manifestamente compartimentados).

(iv) por fim, procurámos estar sensíveis à necessidade de diversificação dos *potenciais inquiridos*, insistindo na importância de abordar espectadores heterogéneos, incidindo, para tal, em critérios como o género, a idade, a etnia e outras características que estivesse ao nosso alcance intuir, com tudo o que isso tem, garantidamente, de construção e de agilização de (pré)conceitos sobre a população¹⁶⁵.

Os dados obtidos através dos questionários serviram, por um lado, para produzir informação extensiva sobre cada um dos *casos*, mas também para gerar, por outro, informação que estivesse apta a ser comparada. A objetivo de *comparação* foi tido em conta logo no momento de construção destes instrumentos, cuja estrutura, temas em análise e questões concretas são em tudo semelhantes, divergindo somente em alguns aspetos menores (por exemplo, o nome de atividades dos festivais ou os concelhos de residência que aparecem como questões fechadas).

Os inquéritos abordaram questões como: a caracterização socioeconómica dos públicos inquiridos; o grau de antiguidade, assiduidade e fidelização aos festivais; a familiaridade com os festivais; as motivações para frequência e o tipo de frequência; a informação prévia sobre a oferta programática dos festivais; as sociabilidades intra e extra-festivais; os hábitos de frequência de festivais de cinema e de festivais culturais; os modos de relação com o cinema — práticas, preferências e avaliação da importância desta forma artística — fora do contexto dos festivais; e os modos de relação com a cultura em geral.

Este instrumento respondeu, assim, à necessidade de se recolher informação mais vasta sobre as características socioeconómicas dos públicos e de cruzar essa informação com os dados que remetem para as modalidades de relação daqueles com cada um dos festivais (nas suas múltiplas dimensões), para a dupla condição de públicos de festivais / públicos de cinema e para o lugar que estes públicos ocupam no universo cultural. Nunca descurámos as limitações impostas pelo efeito de mediação do questionário ou alimentámos o desejo de recolher, por esta via, informação que fosse automaticamente

¹⁶⁵ Outros fatores de exclusão para o preenchimento dos inquéritos foram: os casos em que os espectadores não se expressavam em português (mesmo daqueles que se disponibilizavam para o preenchimento, caso as questões lhes fossem colocadas traduzidas do português); e os casos de pessoas que já tinham preenchido o questionário noutro momento (não se aceitaram várias respostas por espectador, embora existissem, como seria de esperar, situações de pessoas mais assíduas com as quais nos cruzávamos repetidamente).

passível de ser extrapolada para outros casos que não os casos estudados. Considerámos ser mais enriquecedora a construção de questionários que se inscrevessem num determinado universo de referências e que fossem capazes de ajudar a definir, não o mundo cultural ou o circuito dos festivais no seu todo, mas espaços concretos, que obedecem a lógicas singulares mas complexas, e que são pertinentes à compreensão de indivíduos ou grupos de indivíduos, engajados em práticas e unidades sociais específicas. Antes de se dar início à aplicação dos inquéritos por questionário procurou-se realizar, em cada um dos casos, um pré-teste dos instrumentos a aplicar. Ou seja, a forma, o conteúdo e a ordem das questões foram estudadas e ensaiadas, com o auxílio de elementos da direção dos festivais e de informantes privilegiados, familiarizados com os festivais em causa. Os primeiros auxiliaram sobretudo em aspetos ligados ao conteúdo

das questões e, os últimos, responderam na qualidade de potenciais espectadores.

No Curtas Vila do Conde, a aplicação do inquérito realizou-se em 2010, a primeira edição do festival a ser incluída no nosso trabalho de campo. A aplicação não contemplou os dois primeiros dias do festival (9 e 10 de Julho de 2010), por se considerar que seria necessário reorganizar a estratégia de distribuição dos questionários, de modo a ser possível rentabilizar o auxílio dos escassos voluntários a trabalhar no festival. Existiu, todavia, tempo para reorganizar com antecedência a amostragem, já que esta etapa, tanto no Curtas Vila do Conde como no IndieLisboa, foi preparada com o auxílio da organização dos festivais. Nos 25 momentos de aplicação selecionados, recolheram-se cerca de 600 questionários e foram considerados válidos 487. O IndieLisboa foi o nosso segundo *caso* a ser objeto de inquirição extensiva. Aqui, a aplicação do inquérito decorreu em 2011, entre os dias 5 e 15 de Maio, num total de onze dias de festival. O evento contou com um número de projeções superior, em número e em diversidade temática, às verificadas no Curtas de Vila do Conde, o que se repercutiu na amostra e, mais concretamente, na quantidade de sessões em que se distribuíram questionários. Nos 30 momentos de aplicação selecionados, foram recolhidos 750 questionários e considerados válidos 626. À medida que nos íamos aproximando do final dos certames, e de forma mais evidente no Curtas Vila do Conde, tornou-se progressivamente mais frequente ouvir inquiridos dizer que já tinham preenchido o questionário. O que, e à semelhança do que sucedeu noutros estudos extensivos realizados em festivais culturais nacionais (Gomes et al., 2000), é revelador de algum efeito de *saturação* do universo de inquirição.

A aplicação dos questionários — a sua distribuição e recolha — foi feita de forma *indireta*, envolvendo a participação, nos contextos de interação, da investigadora e de voluntários dos festivais. Para que se cumprisse o princípio da *vigilância metodológica* permanente, de forma a limitar fatores externos que pudessem contribuir para a ocorrência de enviesamentos, os últimos foram especificamente formados para o efeito e acompanhados durante o trabalho no terreno (Lima, 1987). Os questionários foram entregues aos participantes *antes* das sessões que faziam parte da nossa amostra e recolhidos no final. Sempre que possível, a entrega dos questionários foi devidamente contextualizada, tendo-se constatado que o estabelecimento de uma relação empática e informativa reverteu quase sempre a favor da investigação, com os inquiridos a serem mais sensíveis ao correto preenchimento destes instrumentos quando se sentiam implicados no processo. Foram ainda criados pontos para a recolha dos questionários, em locais facilmente localizáveis, de modo a precaver a não entrega de questionários preenchidos, em especial nas sessões mais concorridas, onde as enchentes de participantes à saída das salas praticamente “engoliam” os elementos envolvidos no processo de recolha, tornando-os invisíveis.

Ultrapassada esta etapa em cada um dos festivais, procedeu-se à análise dos dados. Mais tarde, apresentámos e debatemos, com a direção, dados estatísticos já tratados. Procurámos fazê-lo segundo a mencionada lógica de *triangulação*, mas também com vista ao retorno de informação. Por um lado, acreditámos que os dados em causa seriam úteis para o enriquecimento da organização, do seu autoconhecimento e do (re)conhecimento do seu trabalho e, por outro, pretendíamos obter *feedback* quanto ao grau de proximidade da informação recolhida e analisada, face às representações dos fundadores e promotores do evento.

Análise e sistematização da informação

Análise estatística e análise de conteúdo

A informação quantitativa recolhida através da técnica do *inquérito por questionário* foi tratada ao abrigo da tradicional análise estatística. A estatística consiste no conjunto de métodos ou de procedimentos bem definidos, utilizados para recolher, organizar, descrever e interpretar dados específicos (os valores das medidas inicialmente

determinadas e que foram recolhidos através do inquérito). Na pesquisa que realizámos recorremos, para concretizar a análise estatística, ao auxílio do software SPSS.

Diríamos que uma parte importante da análise estatística procurou responder a objetivos puramente descritivos da população inquirida. Fizemo-lo através da descrição e interpretação dos dados recolhidos na amostra selecionada. A par desta análise, procurou-se cumprir com o objetivo de generalização das conclusões dos conjuntos de dados da amostra a conjuntos de dados mais abrangentes, o que se designa de *inferência* estatística. A análise estatística permitiu inferir sobre os parâmetros da população que nos interessavam, possibilitando, com um determinado grau de probabilidade, generalizar à população determinadas conclusões, por comparação com os resultados da amostra. Esta análise inicial cumpriu os preceitos de uma análise *univariada* (que incluiu a interpretação das distribuições de frequência para as variáveis). Realizámos, ainda, uma análise *bivariada*, que possibilitou a análise em simultâneo de duas variáveis, permitindo a constatação de existência, ou não, de relações estatisticamente significativas — relações de causalidade — entre si. Por fim, procedemos à análise *multivariada*, que é a que incide sobre múltiplas variáveis, dependentes e/ou independentes, quer se estabeleçam relações de causalidade entre os grupos ou não. Recorreu-se, sempre que necessário, a testes de hipóteses não paramétricos, por serem os que requerem menos pressupostos no que concerne à distribuição da população de onde provém a amostra e por poderem ser aplicados a variáveis de tipo diferente.

Na análise multivariada insistimos, mais especificamente, numa análise de *clusters*. O objetivo era alcançarmos *perfis ideais-típicos* passíveis de enquadrar o leque variado de frequentadores de cada um dos festivais. A análise de clusters procurou agrupar indivíduos ou variáveis em grupos tendencialmente homogéneos, tendo como ponto de partida uma ou mais características comuns. Após diversas tentativas, concluiu-se que seria possível chegar a um conjunto de *clusters* através do recurso à técnica de *clustering "Two Step"*. Esta técnica permite que os investigadores analisem variáveis de natureza distinta, qualitativas e/ou quantitativas, sendo útil sempre que se pretendem conhecer aspetos estruturais de uma configuração complexa. As variáveis que nos permitiram fazê-lo foram as seguintes: (i) número de sessões frequentadas em cada festival; (ii) frequência de ida ao cinema extra-festival; (iii) avaliação da importância do

cinema; e (iv) frequência de assistência a cinema em diferentes contextos¹⁶⁶. Mais tarde, optou-se por não utilizar esta informação, já que os perfis encontrados não acrescentavam muito aos dados que tinham sido analisados nas fases anteriores.

Por sua vez, também a interpretação dos testemunhos orais deve seguir trâmites específicos para que possa garantir fiabilidade. As *entrevistas* recolhidas para a pesquisa que aqui nos ocupa foram gravadas em registo áudio e transcritas na íntegra. Procedemos a ligeiras edições no texto das entrevistas, importantes para tornar o discurso dos entrevistados mais fluído e para adequar os testemunhos ao tratamento informático de cariz qualitativo possibilitado pelo software NVivo 9. Este programa proporciona a realização de um trabalho analítico dinâmico e interativo, ao permitir a organização, o relacionamento e a estruturação de informação complexa. No processo de edição das entrevistas houve, todavia, o cuidado de não interferir nos particularismos dos discursos que pudessem enriquecer a análise.

Efetuámos uma análise de conteúdo de pendor *qualitativo* às entrevistas que realizámos aos diretores dos festivais e aos públicos dos festivais. A cada uma destas esferas correspondeu uma construção categorial e uma base de dados próprias, adequadas a explorar as temáticas abordadas pelos entrevistados e em consonância com os objetivos da pesquisa. A análise de conteúdo que nos ocupou assentou numa classificação *temática*, através da identificação de temas e de subtemas (análise de “significados”), associada à construção de *categorias*. Os temas e as categorias foram construídos antecipadamente, com base nos guiões das entrevistas, mas, à medida que se iam classificando as entrevistas, fomos acrescentando, sempre que o considerámos pertinente, temas e categorias que não tinham sido previstos — fator de maleabilidade que é uma das vantagens da análise de conteúdo qualitativa.

A *unidade de registo* (ou unidade de significação a codificar) foi o “parágrafo” e a *unidade de contexto* (a unidade que permitiu compreender o significado da unidade de registo) foi o “tema”. As unidades de registo foram contabilizadas consoante a presença

¹⁶⁶ Não se verificaram efeitos gerais estatisticamente significativos das variáveis sociodemográficas — sexo, idade, escolaridade ou concelho de residência — entre clusters, pelo que houve que necessidade de encontrar outras variáveis que servissem de referência.

ou ausência de determinados elementos, os quais, muitas vezes, se sobrepunham em coocorrências (Bardin, 2009).

Uma vez vencida a etapa de organização e de classificação do material, as entrevistas foram objeto de uma dupla análise: a sua *análise vertical* (análise individual, para determinar, para cada entrevistado, lógicas discursivas e repertórios de argumentação específicos para os temas e subtemas em análise) e a sua análise *horizontal* (análise transversal às entrevistas, que são analisadas conjuntamente, tema a tema). Esta análise pressupõe a “*inferência de conhecimentos relativos às condições de produção*” dos discursos (*ibidem*), procurando-se na argumentação apresentada as causas constitutivas ou os antecedentes da mensagem.

Uma nota apenas para a necessidade de termos perceção, ao longo deste conjunto de procedimentos, do elemento de *interpretação* inerente à análise de conteúdo, que faz com que devamos falar em *análises* de conteúdo, no plural, já que o trabalho de idealizar categorias depende obrigatoriamente do esforço de objetivação levado a cabo pelo investigador, que acaba por (re)situar os sentidos dos discursos proferidos pelos entrevistados (Bardin, 2009; Kaufmann, 2006).

ANEXO 3

GRÁFICOS E TABELAS

Tabela 1. Distribuição segundo o sexo dos inquiridos no Curtas Vila do Conde e no IndieLisboa (em %).

Sexo	Escalões etários												Total Curtas	Total Indie
	+ 60		51-60		41-50		31-40		21-30		< ou = 20			
	C	I	C	I	C	I	C	I	C	I	C	I		
	M	F	M	F	M	F	M	F	M	F	M	F		
	60	48,9	41,7	34,6	49,1	53,5	45,6	48,7	51,5	46,6	46,3	39,4	48,5	46,9
	40	51,1	58,3	65,4	50,9	46,5	54,4	51,3	48,5	53,4	53,7	60,6	53,7	53,1

Gráfico 1. Estado civil dos inquiridos no Curtas Vila do Conde e no IndieLisboa (em % de casos).

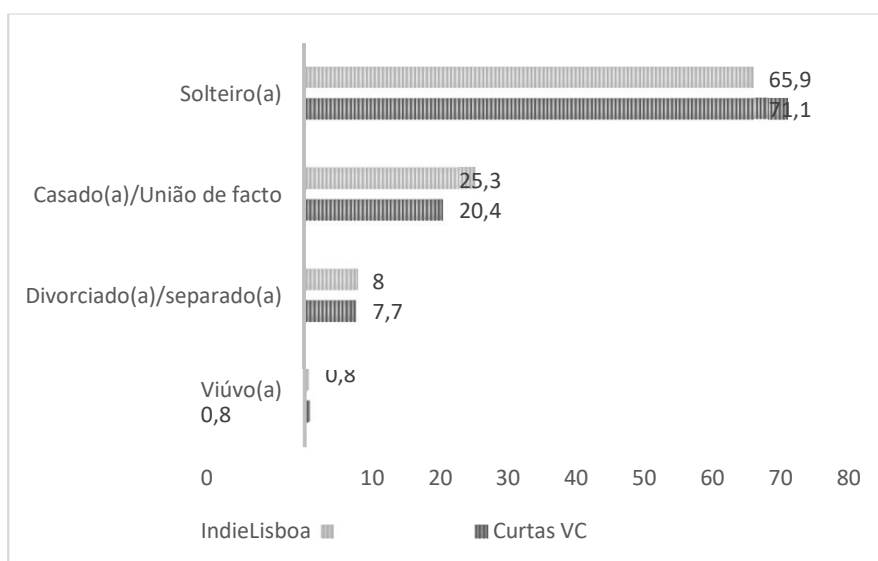


Gráfico 2. Ocupação dos inquiridos no Curtas Vila do Conde e no IndieLisboa (em %)

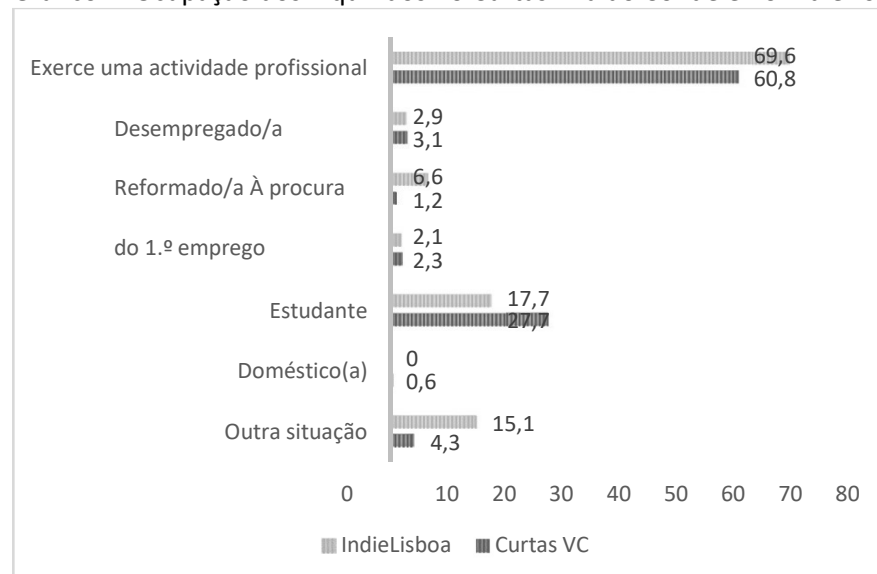


Gráfico 3. Situação na profissão dos inquiridos no Curtas Vila do Conde e no IndieLisboa (em %).

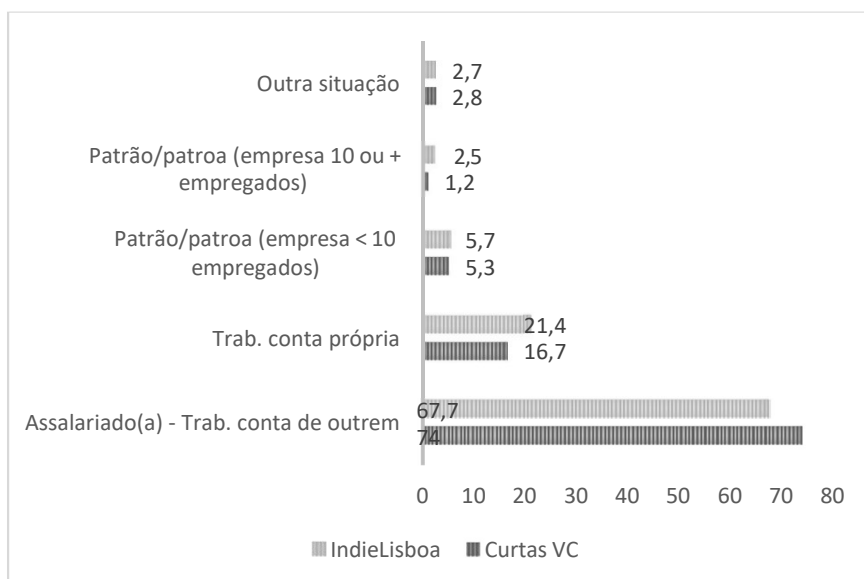


Gráfico 4. Indicador de Classe dos inquiridos no Curtas Vila do Conde e no IndieLisboa (em %).

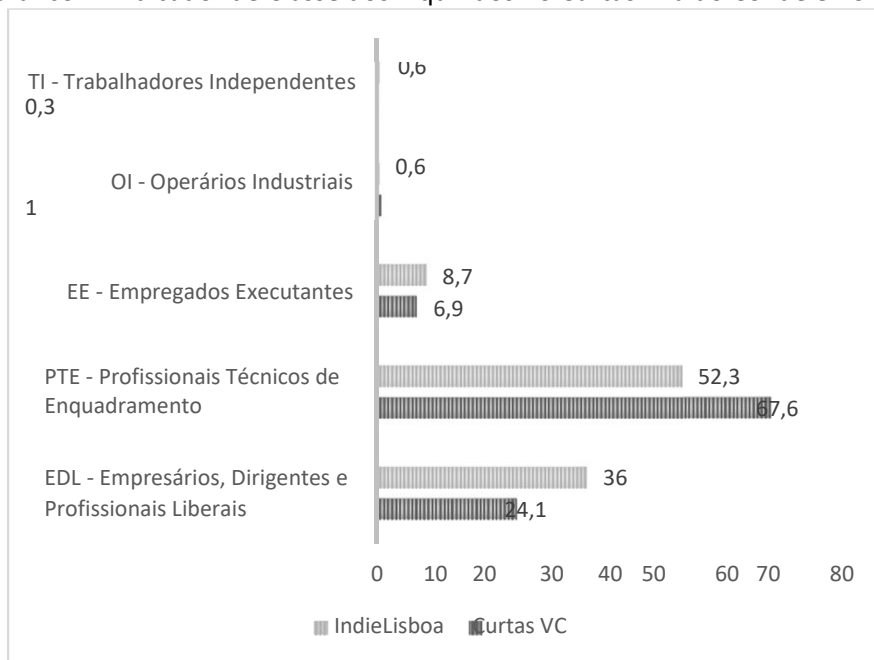


Gráfico 5. Concelhos de residência dos inquiridos do Curtas Vila do Conde (em %).

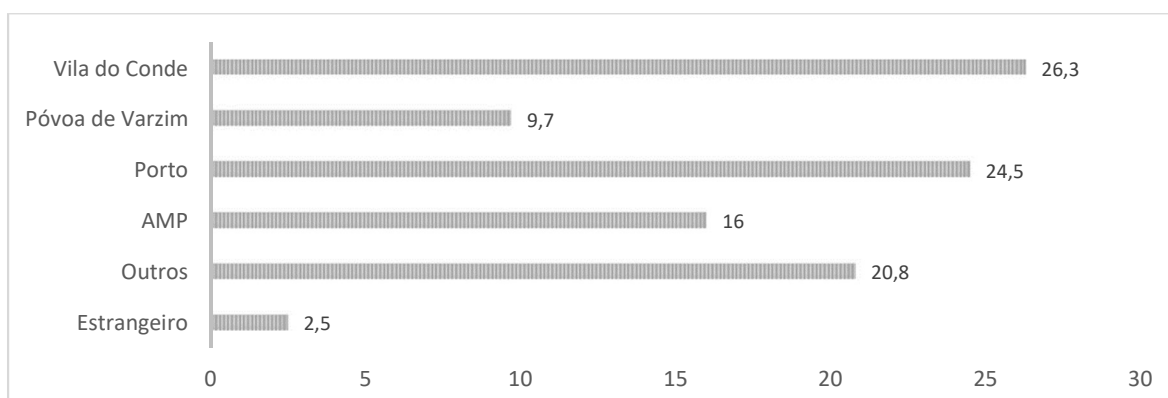


Gráfico 6. Concelhos de residência dos inquiridos do IndieLisboa (em %).

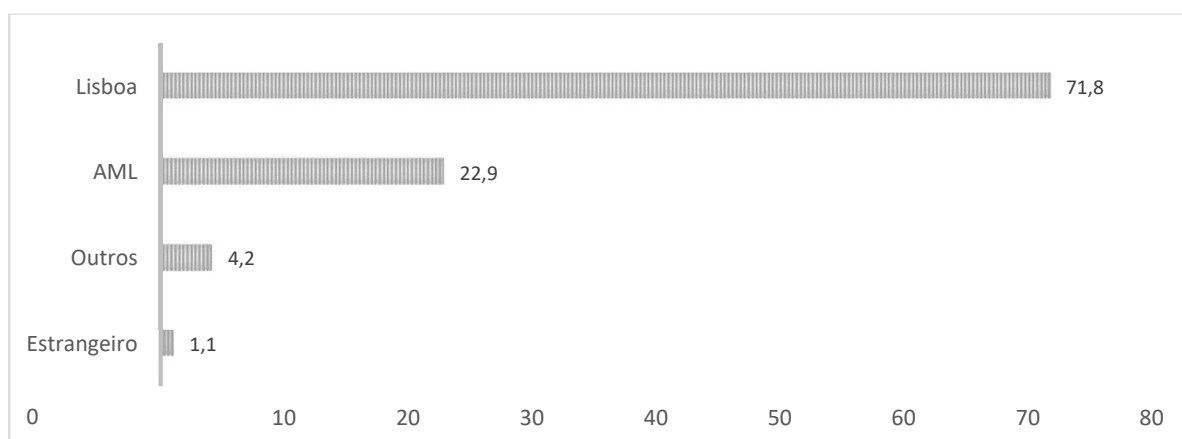


Tabela 2. Sexo dos frequentadores do Curtas Vila do Conde e do IndieLisboa por escalões etários (% em coluna).

		Escalões etários													
Sexo		+ 60		51-60		41-50		31-40		21-30		< ou = 20		Total Curtas	Total Indie
		C	I	C	I	C	I	C	I	C	I	C	I		
	M	60	48,9	41,7	34,6	49,1	53,5	45,6	48,7	51,5	46,6	46,3	39,4	48,5	46,9
	F	40	51,1	58,3	65,4	50,9	46,5	54,4	51,3	48,5	53,4	53,7	60,6	53,7	53,1

Tabela 3. Situação profissional no Curtas Vila do Conde e no IndieLisboa segundo o sexo (% em coluna).

		Sexo				Total Curtas	Total Indie
		Masculino		Feminino			
		C	I	C	I		
situação profissional	Patrão/patroã (empresa com menos de 10 empregados)	7,5	6,2	3,0	5,3	5,3	5,7
	Patrão/patroã (empresa com 10 ou mais empregados)	1,3	3,3	1,2	1,8	1,2	2,5
	Trabalhador(a) por conta própria	20,8	18,6	12,8	23,8	16,7	21,4
	Assalariado(a) — Trabalhador/a por conta de outrem	69,8	71,5	78,0	64,2	74,0	67,6
	Outra situação	0,6	0,4	4,9	5,0	2,8	2,9

Tabela 4. Indicador Individual de Classe no Curtas Vila do Conde segundo o Sexo (% em coluna).

			Sexo		Total
			Masculino	Feminino	
Indicador Individual de Classe	EDL	Contagem	39	31	70
		%	27,9%	20,7%	24,1%
	PTE	Contagem	87	109	196
		%	62,1%	72,7%	67,6%
	EE	Contagem	10	10	20
		%	7,1%	6,7%	6,9%
	OI	Contagem	3	0	3
		%	2,1%	0,0%	1,0%
	TI	Contagem	1	0	1
		%	,7%	0,0%	,3%
Total		Contagem	140	150	290

	%	100,0%	100,0%	100,0%

Tabela 5. Indicador Individual de Classe no IndieLisboa segundo o Sexo (% em coluna).

			Sexo		Total	
			Masculino	Feminino		
Indicador Individual de Classe	EDL	Contagem	78	91	169	
		%	35,5%	36,4%	36,0%	
	PTE	Contagem	119	127	246	
		%	54,1%	50,8%	52,3%	
	EE	Contagem	14	27	41	
		%	6,4%	10,8%	8,7%	
	OI	Contagem	3	0	3	
		%	1,4%	0,0%	,6%	
	AA	Contagem	3	0	3	
		%	1,4%	0,0%	,6%	
	TI	Contagem	3	5	8	
		%	1,4%	2,0%	1,7%	
	Total		Contagem	220	250	470
			%	100,0%	100,0%	100,0%

Tabela 6. Distribuição dos inquiridos segundo a Classificação Nacional das Profissões no Curtas Vila do Conde.

	Frequência	%
Diretores Gerais	1	,3
Diretores de Produção, Exploração e Similares	4	1,4
Outros Diretores de Empresas	3	1,0
Diretores e Gerentes de Pequenas Empresas	6	2,0
Especialistas de Informática	6	2,0
Arquitetos, Engenheiros e Especialistas Similares	44	14,9
Médicos e Profissões Similares - à Exceção dos Enfermeiros	15	5,1
Docentes do Ensino Universitário e de Estabelecimentos de Ensino Superior	10	3,4
Docentes de Ensino Básico (2.º e 3.º ciclos) e Secundário	54	18,3
Docentes do Ensino Superior, Básico, Secundário e Similares Não Classificados em Outra Parte	16	5,4
Especialistas de Profissões Administrativas e Comerciais	5	1,7
Advogados, Magistrados e Outros Juristas	2	,7
Especialistas das Ciências Sociais e Humanas	6	2,0
Escritores, Artistas e Executantes	52	17,6
Técnicos de Investigação Física e Química, do Fabrico Industrial e Trabalhadores Similares	5	1,7
Operadores de Equipamentos Óticos e Eletrónicos	6	2,0
Inspetores de Obras, de Segurança e do Trabalho, da Saúde e do Controlo de Qualidade	1	,3
Técnicos das Ciências da Vida e da Saúde	5	1,7
Profissionais Técnicos da Medicina - à Exceção dos Enfermeiros	2	,7
Docentes do Ensino Básico, Primário e Pré-primário	1	,3
Educadores de Infância	1	,3
Profissionais de Nível Intermédio de Finanças e Serviços Comerciais	6	2,0
Agentes Comerciais e Corretores	7	2,4
Profissionais de Nível Intermédio de Gestão e Administração	2	,7
Profissionais da Criação Artística, do Espetáculo e do Desporto	10	3,4
Secretários e Operadores de Equipamentos de Tratamento de Informação	5	1,7
Empregados dos Serviços de Contabilidade e dos Serviços Financeiros	8	2,7
Empregados de Biblioteca, Carteiros e Trabalhadores Similares	1	,3
Caixas, Bilheteiros e Similares	1	,3
Empregados de Recepção, de Informação e Telefonistas	2	,7
Vigilantes, Assistentes Médicos e Trabalhadores Similares	1	,3

Outro Pessoal dos Serviços Diretos e Particulares	1	,3
Trabalhadores da Construção Civil e Obras Públicas	1	,3
Moldadores, Soldadores, Bate-Chapas, Caldeireiros, Montadores de Estruturas Metálicas e Trabalhadores Similares	1	,3
Mecânicos e Ajustadores de Equipamentos Elétricos e Eletrónicos	1	,3
Mecânicos de Precisão em Metal e Materiais Similares	1	,3
Condutores de Veículos a Motor	1	,3
Estafetas, Bagageiros, Porteiros, Guardas e Trabalhadores Similares	1	,3
Total	295	100,0

Tabela 7. Distribuição dos inquiridos segundo a Classificação Nacional das Profissões no IndieLisboa.

	Frequência	%
Médicos e profissões similares - à exceção dos enfermeiros	14	2,8
Advogados, Magistrados e Outros Juristas	16	3,2
Especialistas das Ciências Sociais e Humanas	38	7,5
Arquitetos, Engenheiros e Especialistas Similares	50	9,9
Escritores, Artistas e Executantes	60	11,8
Especialistas de Informática	14	2,8
Especialistas das Ciências da Vida	6	1,2
Diretores de Produção, Exploração e Similares	22	4,3
Docentes de Educação Especial	1	,2
Docentes do Ensino Universitário e de Estabelecimentos de Ensino Superior	10	2,0
Docentes do Ensino Básico (2.º e 3.º ciclos) e Secundário	50	9,9
Docentes do Ensino Básico, Primário e Pré-primário	4	,8
Enfermeiros	7	1,4
Operadores de Equipamentos Óticos e Eletrónicos	17	3,4
Ecónomos e Pessoal do Serviço de Restauração	2	,4
Moldadores, Soldadores, Bate-chapas, Caldeireiros, Montadores	2	,4
Forjadores, Serralheiros Mecânicos e Trabalhadores Similares	1	,2
Especialistas de Profissões Administrativas e Comerciais	16	3,2
Profissionais da Criação Artística, Espetáculo e Desporto	13	2,6
Técnicos de Investigação Física e Química, do Fabrico Industrial e Trabalhadores Similares	20	3,9
Profissionais Técnicos da Medicina - à exceção dos enfermeiros	2	,4
Assistentes, Cobradores, Guias e Trabalhadores Similares	7	1,4
Agricultores e Trabalhadores Qualificados de Culturas Agrícolas	2	,4
Manequins e Outros Modelos	2	,4
Profissionais Nível Intermédio de Finanças e Serviços Comerciais	14	2,8
Profissionais de Nível Intermédio de Gestão e Administração	14	2,8
Empregados de Receção, de Informação e Telefonistas	8	1,6
Agentes Comerciais e Corretores	18	3,6
Empregados de Escritório Não Classificados em Outra Parte	2	,4
Diretores gerais	8	1,6
Educadores de Infância	3	,6
Outro Pessoal dos Serviços Diretos e Particulares	6	1,2
Físicos, Químicos e Especialistas Similares	2	,4
Secretários e Operadores de Equipamentos de Tratamento de In	13	2,6
Outros Diretores de Empresas	6	1,2
Empregados dos Serviços de Contabilidade e Serviços Financeiros	9	1,8
Arquivistas, Bibliotecários, Documentalistas e Profissões Similares	4	,8
Oficiais de Marinha, Pilotos de Aviões e Técnicos dos Transportes	1	,2
Vendedores Ambulantes e Trabalhadores Similares	1	,2
Criadores e Trabalhadores Qualificados do Tratamento de Animais	1	,2
Matemáticos, Estatísticos e Especialistas Similares	1	,2
Estafetas, Bagageiros, Porteiros, Guardas e Trabalhadores Similares	1	,2
Programadores, Operadores de Informática e Trabalhadores Similares	1	,2
Inspetores de Obras, de Segurança e do Trabalho, da Saúde e do Controlo de Qualidade	3	,6
Caixas, Bilheteiros e Similares	2	,4
Empregados de Aprovisionamento, de Planeamento e dos Transportes	1	,2
Astrólogos e Trabalhadores Similares	1	,2
Docentes do Ensino Superior, Básico, Secundário e Similares	2	,4
Quadros Superiores da Administração Pública	3	,6
Diretores e Gerentes de Pequenas Empresas	3	,6
Técnicos da Administração Pública Não Classificados em Outra	3	,6
Total	507	100,0

Tabela 8. Nível de escolaridade dos inquiridos no Curtas Vila do Conde segundo o sexo (% em coluna).

			Sexo		Total
			Masculino	Feminino	
Nível de escolaridade	Ensino básico (até ao 9.º ano ou antigo 5.º ano do liceu)	Contagem	7	6	13
		%	3,0%	2,4%	2,7%
	Ensino secundário (até ao 12.º ano ou antigo 7.º ano do liceu)	Contagem	35	18	53
		%	14,9%	7,2%	10,9%
	Bacharelato ou frequência do ensino superior	Contagem	36	33	69
		%	15,3%	13,1%	14,2%
	Ensino superior (Licenciatura; Mestrado; Doutoramento)	Contagem	157	194	351
		%	66,8%	77,3%	72,2%
	Total	Contagem	235	251	486
		%	100,0%	100,0%	100,0%

Tabela 9. Nível de escolaridade dos inquiridos no IndieLisboa segundo o sexo (% em coluna).

			Sexo		Total
			Masculino	Feminino	
Nível de escolaridade	Ensino básico (até ao 9.º ano ou antigo 5.º ano do liceu)	Contagem	8	4	12
		%	2,7%	1,2%	1,9%
	Ensino secundário (até ao 12.º ano ou antigo 7.º ano do liceu)	Contagem	36	32	68
		%	12,3%	9,7%	10,9%
	Bacharelato ou frequência do ensino superior	Contagem	35	36	71
		%	11,9%	10,9%	11,4%
	Ensino superior (Licenciatura; Mestrado; Doutoramento)	Contagem	214	259	473
		%	73,0%	78,2%	75,8%
	Total	Contagem	293	331	624
		%	100,0%	100,0%	100,0%

Tabela 10. Festivais de cinema frequentados pelos inquiridos de ambos os festivais (em %).

Festivais de cinema	Curtas Vila do Conde	IndieLisboa
Fantasporto	37,0	2,9
IndieLisboa	14,2	--
Cinanima	10,1	1,2
DocLisboa	9,2	32,4
Festroia	0,6	1,4
Festa do Cinema Francês	1,9	11,8
AVANCA	1,9	0,1
LEFFEST	1,6	4,6
MOTELx	1,6	6,3
Porto7	1,9	--
Panorama	1,3	1,8
MONSTRA	0,9	10,8
8 & 1/2 Festa do Cinema Italiano	0,9	5,8
FEST	0,9	0,1
QueerLisboa	0,6	4,3
Caminhos do Cinema Português	0,6	0,5
Doc's Kingdom	0,6	1,4

Públicos de Festivais de Cinema em Portugal: Um Estudo Comparado

Festival Internacional de Cinema da Figueira da Foz	0,6	0,1
Ovarvídeo	0,3	0,1
Black & White	1,9	--
Animatu	1,3	--
Famafest	1,3	--
Festival Luso-Brasileiro	0,6	--
Corta!	0,6	--
Fast Forward Film festival	0,6	--
Filminho - Festival de cinema galego e português	0,6	--
Encontros de Viana	0,3	--
FESTin	--	2,0
Curtas Vila do Conde	--	1,6
Cine'Eco	--	0,3
FIKE	--	0,3
Mostras de cinema (Mostralingua, Kino, Cinema Espanhol, América Latina, Brasileiro, Israelita, etc.)	0,3	5,8
Festivais de cinema no estrangeiro	5,1	4,2
Total (N)*	316	760

Tabela 11. Festivais de música frequentados pelos inquiridos de ambos os festivais (em %).

Festivais de música	Curtas Vila do Conde	IndieLisboa
Festival Paredes de Coura	21,8	7,4
Festival Super Bock Super Rock	12,9	56,2
Festival Optimus Alive	10,5	46,0
Festival Sudoeste TMN	13,7	9,3
FMM Sines - Festival Músicas do Mundo	8,9	18,2
Festival Marés Vivas	8,1	1,5
Vagos Open Air	3,2	0,0
Guimarães Jazz	3,2	0,0
Festival Internacional de Música da Póvoa de Varzim	3,2	0,0
Caos Emergente Open Air	2,4	0,0
Festival Milhões de Festa	1,6	0,8
Festival Intercéltico do Porto	1,6	0,0
Porto Blue Jazz	1,6	0,0
Neopop - Electronic Music Festival	0,8	0,0
Festival Ilha do Ermal	0,8	0,0
Festival Internacional de Música de Espinho	0,8	0,0
Festival de Vilar de Mouros	0,8	0,0
Matosinhos em Jazz - Festival Internacional de Jazz de Matosinhos	0,8	0,0
Festival Mestiço	0,8	0,0
Portalegre Jazzfest	0,8	0,0
Festival Dias da Música	0,0	5,4
Festival Rock in Rio Lisboa	0,0	2,3
EDP CoolJazz Fest	0,0	1,9
Super Bock em Stock	0,0	1,9
Festival MED	0,0	1,2
Festival Termómetro Unplugged	0,0	0,4
Festival Delta Tejo	0,0	0,8
Festival Maré de Agosto	0,0	0,4
Festival Sumol Summer Fest	0,0	0,8
Festival Estoril Jazz	0,0	0,4
Festa do Jazz do São Luiz	0,0	0,8
Freedom Festival	0,0	0,4
Boom Festival	0,0	0,4
Festival Náice!	0,0	0,4
Total (N)*	124	257

Tabela 12. Festivais de teatro frequentados pelos inquiridos de ambos os festivais (em %).

Festivais de teatro	Curtas Vila do Conde	IndieLisboa
FITEI — Festival Internacional de Expressão Ibérica	62,5	0,0
poNTI — Porto Natal Teatro Internacional	9,4	0,0
Imaginarius — Festival Internacional de Teatro de Rua de Santa Maria da Feira	6,3	0,0
Festival Internacional de Teatro Cómico da Maia	6,3	
FITA — Festival Internacional de Teatro de Almada	6,3	51,6
Festival Alcantara	0,0	27,6
FATAL — Festival Anual de Teatro Académico de Lisboa	0,0	20,7
Outros	9,3	3,2
Total (N)*	32	31

Tabela 13. Festivais de dança/música e dança frequentados pelos inquiridos (em %).

Festivais de dança/música e dança	Curtas Vila do Conde	IndieLisboa
Andanças — Festival Internacional de Música e Danças Tradicionais	50	77,3
Festival Ollin Kan — Festival Internacional das Culturas em Resistência	50	0,0
Festival Ao Largo	0,0	13,6
Outros	0,0	9,1
Total (N)*	16	22

Tabela 14. Festivais de artesanato frequentados pelos inquiridos (em %).

Festivais de artesanato	Curtas Vila do Conde	IndieLisboa
Feira de Artesanato de Vila do Conde	70,6	0,0
Feira de Artesanato de Vila Nova de Famalicão	11,8	0,0
Outras (Porto, Barcelos, Fão)	17,7	0,0
FIA Lisboa — Feira Internacional de Artesanato	0,0	70,0
Outras (Estoril, Crato)	0,0	30,0
Total (N)*	17	10

Tabela 15. Festivais multidisciplinares frequentados pelos inquiridos (em %).

	Curtas VC	IndieLisboa
Serralves em Festa!	25,0	0,0
Circular — Festival de Artes Performativas	8,3	0,0
Festival Alcantara	25,0	0,0
Festival SET	16,7	0,0
Festivall OFFF Oeiras — International Festival For the Post Digital Creation Culture	12,5	0,0
TRAMA — Festival de Artes Performativas	8,3	28,6
Citemor — Festival de Montemor-O-Velho		4,2
Festival Materiais Diversos		0,0
Festival Planície Mediterrânica		0,0
Festival Entrudanças		0,0
Festival Temps D'Images Lisboa		0,0
Total (N)*	24	7

Tabela 16. Regularidade com que costuma assistir a cinema em espaços e suportes diferenciados (% em linha).

Regularidade das visitas	Frequentemente		De vez em quando		Raramente		Nunca	
Espaços / suportes	Curtas	Indie	Curtas	Indie	Curtas	Indie	Curtas	Indie
Cinemas tradicionais	14,2	38,2	33,6	30,2	34,8	23,3	17,3	8,4
Multiplexes	39,2	40,9	39,2	35,5	16,5	17,2	5,2	6,1
Cineclubes	13,9	9,5	27,6	19,2	32,0	31,0	26,6	40,1
Ciclos/mostras em escolas/associações	4,5	6,5	29,4	19,0	37,5	37,5	28,6	36,9
Ciclos/mostras em espaços culturais	5,0	11,9	37,9	37,9	36,4	32,7	20,8	17,5
Festivais de cinema	13,0	29,9	48,1	48,3	31,8	19,6	7,1	2,2
Televisão	45,9	44,8	35,6	30,6	17,1	18,3	1,4	6,1
Canais especializados da televisão por cabo	25,6	23,2	19,7	16,9	22,9	20,5	31,9	39,4
VHS / DVD / Blu-ray	46,7	40,9	32,9	30,5	13,3	20,0	7,1	8,7
Filmes descarregados da Internet	41,8	35,1	22,5	20,1	16,4	19,5	19,3	25,3
Total (N)	487	625	487	625	487	625	487	625

ANEXO 4

CÁLCULOS ESTATÍSTICOS

Cálculo 1. Para todas as relações entre as variáveis aqui apresentadas realizou-se o teste do qui-quadrado e observou-se uma relação de dependência estatística *significativa*. Os resultados foram os seguintes, para o Curtas: estreantes/repetentes e escalões etários (χ^2 (5) = 40,274, $P > .001$); estreantes/repetentes e escolaridade (χ^2 (3) = 19,378, $P > .001$); estreantes/repetentes e concelho de residência (χ^2 (5) = 41,966, $P < .001$); estreantes/repetentes e dia da semana (χ^2 (2) = 7,610, $P = 0.002$); estreantes/repetentes e tipo de acesso ao festival (χ^2 (5) = 31,501, $p < .001$); estreantes/repetentes e conhecimento de elementos da organização (χ^2 (1) = 65.12, $p < .001$); estreantes/repetentes e conhecimento de pessoas ligadas aos filmes (χ^2 (1) = 19.98, $p < .001$).

Cálculo 2. Para todas as relações entre as variáveis apresentadas no texto realizou-se o teste do qui-quadrado e observou-se uma relação de dependência estatística *significativa*. Os resultados foram os seguintes, para o Indie: estreantes/repetentes e escalões etários (χ^2 (5) = 17,215, $P = 0.004$); estreantes/repetentes e escolaridade (χ^2 (3) = 9,577, $P = 0.023$); estreantes/repetentes e concelho de residência (χ^2 (3) = 19,782, $P < .001$); estreantes/repetentes e tipo de acesso ao festival (χ^2 (4) = 14,631, $P = 0.006$). Não existe uma associação estatisticamente significativa entre as restantes variáveis consideradas, nomeadamente o dia da semana, o período do dia, a sala ou a relação de familiaridade com elementos da organização ou outros participantes que realizem atividades no festival.

Cálculo 3. Para estas relações entre as variáveis realizou-se o teste do qui-quadrado e observou-se uma relação de dependência estatística *significativa*. Os resultados foram os seguintes, para o Curtas: grau de fidelização e escalões etários (χ^2 (5) = 46, 272, $P < 0.001$) e grau de fidelização e concelho de residência (χ^2 (5) = 25,14, $P = 0.048$).

Cálculo 4. Para estas relações entre as variáveis realizou-se o teste do qui-quadrado e observou-se uma relação de dependência estatística *significativa*. Os resultados foram os seguintes, para o Indie: grau de fidelização e sala (χ^2 (5) = 28,553, $P < 0.018$); grau de fidelização e altura da semana (χ^2 (1) = 8,674, $P = 0.034$); grau de fidelização e acompanhamento — Só (χ^2 (1) = 15,530, $P = 0.001$).

Cálculo 5. O Teste de Mann-Whitney atesta que as pessoas que frequentaram outras edições do Curtas contam dedicar mais dias ($Z(U) = -9.87$, $p < .001$) e a comparecer a mais sessões ($Z(U) = -8.35$, $p < .001$) do festival do que aquelas que comparecem pela primeira vez. O mesmo se verifica no Indie: as pessoas que frequentaram outras edições do Indie contam dedicar mais dias ($Z(U) = -8.200$, $p < .001$) e a comparecer a mais sessões ($Z(U) = -8.967$, $p < .001$) ao festival do que aquelas que comparecem pela primeira vez.

Cálculo 6. Para estas relações entre as variáveis realizou-se o teste do qui-quadrado e observou-se uma relação de dependência estatística *significativa*. Os resultados foram os seguintes, para o Curtas: tipo de consumo e concelho (χ^2 (5) = 54,852, $P < .001$); tipo de consumo e dia da semana (χ^2 (1) = 41,142, $P < .001$); tipo de consumo e período do dia (χ^2

(1) = 17,148, $P = 0.001$); tipo de consumo e acompanhamento — “só” ($\chi^2(1) = 49,363$, $P < .001$); tipo de consumo e tamanho do grupo ($\chi^2(2) = 14,639$, $P = 0.023$).

Cálculo 7. Para estas relações entre as variáveis realizou-se o teste do qui-quadrado e observou-se uma relação de dependência estatística *significativa*. Os resultados foram os seguintes, para o Indie: tipo de consumo e sexo ($\chi^2(1) = 9,198$, $P < .001$); tipo de consumo e dia da semana ($\chi^2(1) = 14,197$, $P < .001$); tipo de consumo e sala ($\chi^2(3) = 34,644$, $P = 0.003$); tipo de consumo e acompanhamento — “só” ($\chi^2(3) = 31,398$, $P < .001$); tipo de consumo e tamanho do grupo ($\chi^2(2) = 13,424$, $P = 0,037$).

Cálculo 8. Para estas relações entre as variáveis realizou-se o teste do qui-quadrado e observou-se uma relação de dependência estatística *significativa*. Os resultados foram os seguintes, para o Curtas: *sessões de competição* e concelho de residência ($\chi^2(5) = 23,033$, $P < .001$), condição estreante/repetente ($\chi^2(1) = 43,752$, $P < .001$), fidelização ($\chi^2(3) = 12,239$, $P = 0.007$), tipo de consumo ($\chi^2(3) = 102,682$, $P < .001$), modalidade de acompanhamento — sozinho ($\chi^2(1) = 8,755$, $P = 0.003$), período do dia ($\chi^2(1) = 7,364$, $P = 0.007$), modalidade de acesso ($\chi^2(3) = 42,178$, $P < .001$), e secção ($\chi^2(10) = 103,347$, $P < .001$); *sessões de filmes premiados* e condição estreante/repetente ($\chi^2(1) = 7,215$, $P = 0.007$), fidelização ($\chi^2(3) = 11,128$, $P = 0.011$), tipo de consumo ($\chi^2(3) = 16,215$, $P = 0.001$), e secções ($\chi^2(10) = 48,957$, $P < .001$); *sessões não competitivas* e concelho de residência ($\chi^2(5) = 28,762$, $P < .001$), condição estreante/repetente ($\chi^2(1) = 24,741$, $P < .001$), fidelização ($\chi^2(3) = 13,081$, $P = 0.004$), tipo de consumo ($\chi^2(3) = 122,289$, $P < .001$), modalidade de acompanhamento — sozinho ($\chi^2(1) = 14,657$, $P < .001$), secções ($\chi^2(10) = 42,231$, $P < .001$), e modalidade de acesso ($\chi^2(3) = 73,264$, $P < .001$); *sessões de abertura/encerramento* e escalões etários ($\chi^2(5) = 16,117$, $P = 0.007$), condição estreante/repetente ($\chi^2(1) = 20,791$, $P < .001$), tipo de consumo ($\chi^2(3) = 74,521$, $P < .001$), modalidade de acompanhamento — sozinho ($\chi^2(1) = 5,871$, $P = 0.015$), período do dia ($\chi^2(1) = 4,498$, $P = 0.034$), modalidade de acesso ($\chi^2(3) = 35,841$, $P < .001$), e secções ($\chi^2(10) = 28,033$, $P = 0.002$); *festas/clubbing* e escalões etários ($\chi^2(5) = 12,663$, $P = 0.027$), concelho de residência ($\chi^2(5) = 11,961$, $P = 0.035$), condição estreante/repetente ($\chi^2(1) = 13,254$, $P = 0.004$), tipo de consumo ($\chi^2(3) = 33,971$, $P < .001$), modalidade de acompanhamento — amigos/colegas ($\chi^2(1) = 10,768$, $P = 0.001$), modalidade de acesso ($\chi^2(3) = 31,364$, $P < .001$), e secções ($\chi^2(10) = 33,856$, $P < .001$); *exposição na Solar — Galeria Cinemática* e condição estreante/repetente ($\chi^2(1) = 22,217$, $P < .001$), fidelização ($\chi^2(3) = 16,745$, $P = 0.001$), tipo de consumo ($\chi^2(3) = 90,334$, $P < .001$), modalidade de acompanhamento — sozinho ($\chi^2(1) = 7,519$, $P = 0.006$), período do dia ($\chi^2(1) = 5,128$, $P = 0.024$), modalidade de acesso ($\chi^2(3) = 75,746$, $P < .001$), e secções ($\chi^2(10) = 37,420$, $P < .001$); *Salão Nobre* e fidelização ($\chi^2(3) = 11,598$, $P = 0.009$), tipo de consumo ($\chi^2(3) = 37,136$, $P < .001$), modalidade de acompanhamento — cônjuge / companheiro / namorado ($\chi^2(1) = 5,436$, $P = 0.020$), e modalidade de acesso ($\chi^2(3) = 32,570$, $P < .001$); *debates/colóquios/masterclasses/workshops* e condição estreante/repetente ($\chi^2(1) = 3,923$, $P = 0.048$), tipo de consumo ($\chi^2(3) = 40,780$, $P < .001$), modalidade de acompanhamento — sozinho ($\chi^2(1) = 33,086$, $P < .001$), período do dia ($\chi^2(1) = 50,640$, $P < .001$), e modalidade de acesso ($\chi^2(3) = 54,507$, $P < .001$).

Cálculo 9. Para estas relações entre as variáveis realizou-se o teste do qui-quadrado e observou-se uma relação de dependência estatística *significativa*. Os resultados foram os seguintes, para o Indie: *sessões em competição* e período do dia ($\chi^2(1) = 13,355$, $P < .001$),

sala ($\chi^2 (5) = 15,564$, $P=0.008$), condição de estreante/repetente ($\chi^2 (1) = 47,982$, $P<.001$), fidelização ($\chi^2 (3) = 10,545$, $P=0.014$), tipo de consumo ($\chi^2 (3) = 92,701$, $P<.001$), modalidade de acesso ($\chi^2 (3) = 26,660$, $P<.001$); *sessões não competitivas* e escalões etários ($\chi^2 (5) = 15,644$, $P=0.008$), condição estreante/repetente ($\chi^2 (1) = 33,076$, $P<.001$), fidelização ($\chi^2 (3) = 12,054$, $P=0.007$), tipo de consumo ($\chi^2 (3) = 67,799$, $P<.001$), modalidade de acesso ($\chi^2 (3) = 22,330$, $P<.001$); *sessões de filmes premiados* e sexo ($\chi^2 (1) = 6,210$, $P=0.013$), sala ($\chi^2 (5) = 11,714$, $P=0.039$), e tipo de consumo ($\chi^2 (3) = 16,056$, $P=0.001$); *sessões de abertura/encerramento* e condição estreante/repetente ($\chi^2 (1) = 3,875$, $P=0.049$), tipo de consumo ($\chi^2 (3) = 10,553$, $P=0.014$), e modalidade de acesso ($\chi^2 (3) = 13,129$, $P=0.004$); *festas/clubbing* e escalões etários ($\chi^2 (5) = 26,387$, $P<.001$), sala ($\chi^2 (5) = 11,566$, $P=0.041$), tipo de consumo ($\chi^2 (3) = 20,725$, $P<.001$), e modalidade de acesso ($\chi^2 (3) = 43,600$, $P<.001$); *debates/colóquios/masterclasses/workshops* e acompanhamento — sozinho ($\chi^2 (1) = 12,563$, $P<.001$), e tipo de consumo ($\chi^2 (3) = 40,819$, $P<.001$); *videoteca* e modalidade de acompanhamento — sozinho ($\chi^2 (1) = 6,518$, $P=0.011$).

ANEXO 5

FOTOGRAFIAS

Fotos 1—2. Filme-concerto de Orelha Negra, “*Soundtracks for the City*”, no Curtas Vila do Conde.



Fotos 3—6. Televisões a marcar presença em momentos-chave do Curtas Vila do Conde.



Fotos 7—10. Estreia do filme “Estrada de Palha”, de Rodrigo Areias, musicado por *Legendary Tigerman* e Rita Redshoes, no Curtas Vila do Conde.

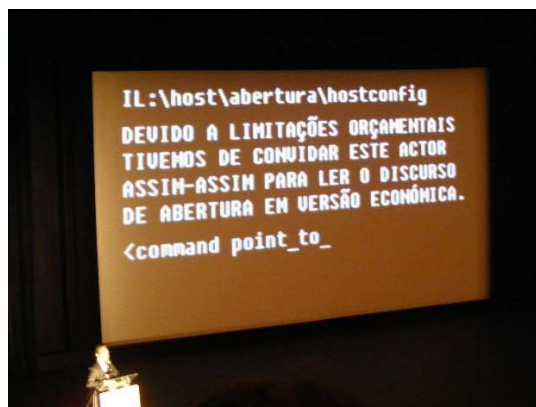


Fotos 11—13. Cerimónia de abertura do Curtas Vila do Conde.





Fotos 14—17. Cerimónia de abertura do IndieLisboa.



Fotos 18—23. Inauguração da exposição de Ken Jacobs na Solar — Galeria de Arte Cinemática.



Fotos 24—31. Espaços de circulação e momentos de sociabilidade no Teatro Municipal de Vila do Conde.





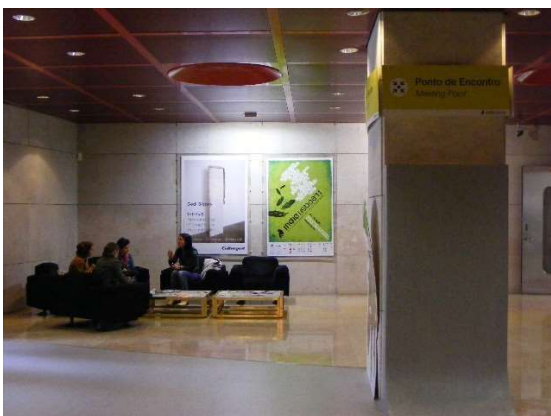
Foto 32. Espaço reservado ao público acreditado no Curtas Vila do Conde.



Fotos 34—35. Criadores portugueses em destaque na Solar — Galeria.



Fotos 36—45. Espaços de circulação e momentos de sociabilidade na Culturgest.





Fotos 46—57. Espaços de circulação e momentos de sociabilidade no Cinema São Jorge.





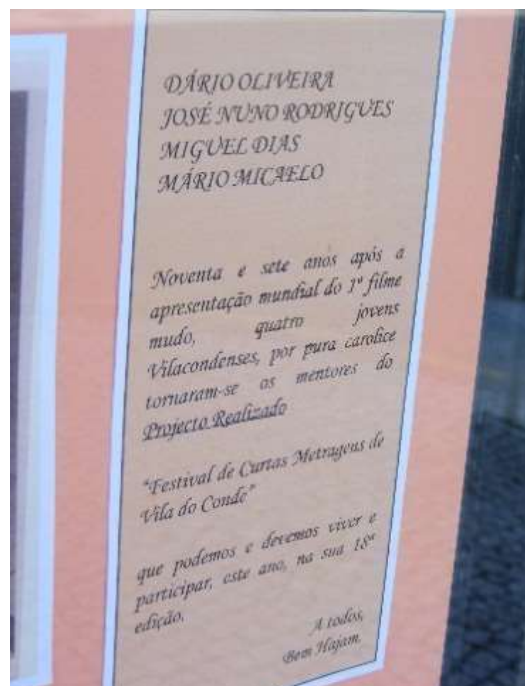
Fotos 58—61. Intervenções de diretores e elementos da organização do Curtas Vila do Conde.



Fotos 62—63. Atividade paralela durante o Curtas Vila do Conde (±MAISMENOS±).



Fotos 64—69. Concurso de Montras no Curtas Vila do Conde (Curt'as Montras).





Fotos 70—77. Sinalética e publicidade do IndieLisboa, na cidade de Lisboa, durante o festival.





Fotos 78—85. Espaços de circulação e momentos de sociabilidade no Cinema São Jorge.





Fotos 86—95. Espaços de circulação e momentos de sociabilidade na Culturgest.



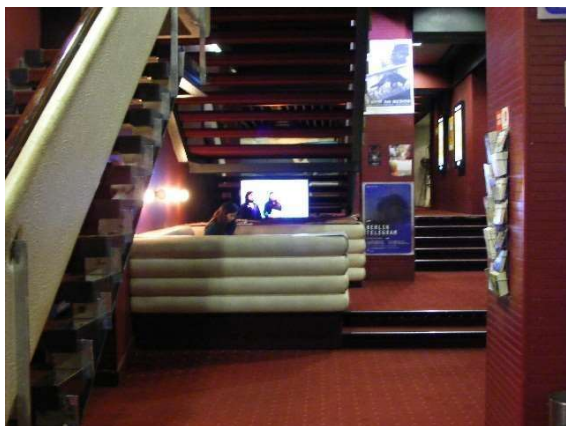


Fotos 96—97. Vista do palco do Teatro do Bairro.



Fotos 98—102. Espaços de circulação e momentos de sociabilidade no Cinema Londres.





Fotos 103—104. Vista do exterior da Cinemateca.



ANEXO 6

RELAÇÃO DE ENTREVISTADOS

a) Participantes do Curtas Vila do Conde

Curtas Vila do Conde
Entrevistado 1 (2010)
Contabilista. Café Ceuta — Porto: 26 julho.
Escolaridade: Licenciatura em Economia.
Duração: 01: 11: 02

Curtas Vila do Conde
Entrevistado 2 (2011)
Professor universitário. Teatro Municipal de Vila do Conde: 14 julho.
Escolaridade: Licenciatura em Artes Plásticas.
Duração: 01:32:19

Curtas Vila do Conde
Entrevistado 3 (2011)
Estudante do Ensino Superior — Cinema. Teatro Municipal de Vila do Conde: 12 julho.
Escolaridade: Frequência do ensino superior.
Duração: 00:59:14

Curtas Vila do Conde
Entrevistado 4 (2011)
Professora do Ensino Secundário. Atelier da entrevistada em Vila do Conde: 12 julho.
Escolaridade: Licenciatura em Artes Plásticas.
Duração: 01:42:44

Curtas Vila do Conde
Entrevistado 5 (2011)
Produtor de Cinema. Teatro Municipal de Vila do Conde: 13 julho.
Escolaridade: Licenciatura em Economia.
Duração: 00:58:03

Curtas Vila do Conde
Entrevistado 6 (2013)
Fotógrafa. Atelier da entrevistada, Porto: 11 março.
Escolaridade: Bacharelato em Fotografia.
Duração: 01:06:42

Curtas Vila do Conde
Entrevistado 7 (2013)
Músico e Realizador de Cinema. Residência da entrevistadora, Porto: 15 março.
Escolaridade: Licenciatura em Som e Imagem.
Duração: 01:03:19

Curtas Vila do Conde
Entrevistado 8 (2013)
Ramalho, Bruno (2013) Programador de <i>Software</i> . Café Vicobé, Porto. Porto: 17 março.
Escolaridade: 12.º ano.
Duração: 00:48:56

Curtas Vila do Conde
Entrevistado 9 (2012)
Desempregada — Designer. Café Aviz, Porto: 2 maio.
Escolaridade: Licenciatura em Design.
Duração: 01:08:13

Curtas Vila do Conde
Entrevistado 10 (2013)
Jornalista. Café Kinela, Porto: 2 abril.
Escolaridade: Licenciatura em Comunicação Social.
Duração: 01:34:05

Curtas Vila do Conde
Entrevistado 11 (2012)
Pintor. Café Aviz, Porto: 3 abril.
Escolaridade: Licenciatura em Artes Plásticas.
Duração: 01:18:01

Curtas Vila do Conde
Entrevistado 12 (2013)
Empresário. Artes em Partes, Porto: 13 março.
Escolaridade: Licenciatura em Gestão de Empresas.
Duração: 00:43:22

Curtas Vila do Conde
Entrevistado 13 (2013)
Colaborador em Projeto de Intervenção Social. Sede do projeto no Porto: 18 março.
Escolaridade: 12.º ano.

Curtas Vila do Conde
Entrevistado 14 (2013)
Gestor de Departamento de Comunicação. Café do Parque, Vila do Conde, 12 março.
Escolaridade: Bacharelato em Tecnologias de Comunicação Audiovisual e Licenciatura em Comunicação Social.
Duração: 01:23:39

Curtas Vila do Conde
Entrevistado 15 (2013)
Comissário de Bordo. <i>The Style Outlets</i> , Vila do Conde: 14 março.
Escolaridade: Licenciatura em Relações Internacionais.
Duração: 01:07:32

Curtas Vila do Conde
Entrevistado 16 (2013)
Professora Ensino Básico. Café Aviz, Porto: 21 março.
Escolaridade: Licenciatura em Artes Plásticas
Duração: 00:52:52

b) Participantes do IndieLisboa

c) IndieLisboa
Entrevistado 1 (2012)
Copywriter. Culturgest, Lisboa: 27 abril e 1 maio.
Escolaridade: Licenciado em Design.
Duração: 01:11:02

IndieLisboa
Entrevistado 2 (2012)
Chefe de Vendas. Culturgest, Lisboa: 6 maio.
Escolaridade: Licenciado em Ciências da Comunicação.
Duração: 01:45:37

IndieLisboa
Entrevistado 3 (2012)
Estudante do Ensino Superior — Comunicação Social. Cinema São Jorge, Lisboa: 4 maio.
Escolaridade: Estudante do Ensino Superior — Comunicação Social.
Duração: 00:54:13

IndieLisboa
Entrevistado 4 (2012)
Docente do Ensino Superior. Cervejaria Ribadouro, Lisboa: 28 abril.

Escolaridade: Licenciatura em Sociologia e Doutoramento em Ciências Sociais.
Duração: 00:49:56

IndieLisboa
Entrevistado 5 (2012)
Jornalista Freelancer. Cinema São Jorge, Lisboa: 4 maio.
Escolaridade: Licenciatura em Ciência Política e Relações Internacionais
Duração: 01:21:09

IndieLisboa
Entrevistado 6 (2012)
Tradutor. Cinema São Jorge, Lisboa: 2 maio.
Escolaridade: Licenciatura em Belas Artes.
Duração: 01:21:29

IndieLisboa
Entrevistado 7 (2012)
Designer de Comunicação. Culturgest, Lisboa: 3 maio.
Escolaridade: Licenciatura em Design de Comunicação e Mestrado em Museologia.
Duração: 01:12:08

IndieLisboa
Entrevistado 8 (2012)
Assistente de Recursos Humanos. Cinema São Jorge, Lisboa: 5 maio.
Escolaridade: Licenciatura em Linguística.
Duração: 01:11:18

IndieLisboa
Entrevistado 9 (2012)
Consultor Editorial. Casa de Ló, Porto: 14 maio.
Escolaridade: Licenciatura em Línguas e Literaturas Modernas.
Duração: 01:13:32

IndieLisboa
Entrevistado 10 (2012)
Jornalista. Cinema São Jorge, Lisboa: 3 maio.
Escolaridade: Licenciatura em Jornalismo.
Duração: 00:52:21

IndieLisboa
Entrevistado 11 (2012)
Docente do Ensino Secundário. Culturgest, Lisboa: 1 maio

Escolaridade: Licenciatura em Biologia.
Duração: 01:11:58

IndieLisboa
Entrevistado 12 (2012)
Docente do Ensino Básico. Culturgest, Lisboa: 6 maio
Escolaridade: Licenciatura em Línguas e Literaturas Modernas
Duração: 01:15:59

IndieLisboa
Entrevistado 13 (2012)
Desempregada — Arquiteta. Cinema São Jorge, Lisboa: 3 maio.
Escolaridade: Licenciatura em Arquitetura de Gestão Urbanística
Duração: 01:05:00

IndieLisboa
Entrevistado 14 (2012)
Docente do Ensino Superior. Cinema São Jorge, Lisboa: 4 maio.
Escolaridade: Licenciatura em Ciências da Comunicação e Doutoramento em Ciências Sociais.
Duração: 01:19:16

IndieLisboa
Entrevistado 15 (2012)
Engenheiro Civil e Programador. Fusão Restaurante, Vila do Conde: 18 maio.
Escolaridade: Licenciatura em Engenharia Civil.
Duração: 01:12:15

ANEXO 7

LEGISLAÇÃO CONSULTADA

Legislação Nacional

D 13.564	Decreto 13.564, de 6 de maio de 1927, emitido pelo Ministério da Instrução Pública. Promulga várias disposições relativas a espetáculos ou divertimentos públicos.
D 42.660	Decreto n.º 42.660, de 20 de novembro de 1959, emitido pela Presidência do Conselho. Promulga a reforma do regime jurídico dos espetáculos e divertimentos públicos.
Lei 7/71	Lei n.º 7/71, de 7 de dezembro, emitida pela Presidência da República. Promulga as bases relativas à proteção do cinema nacional. Fonte: Diário do Governo n.º 286/1971, Série I de 1971-12-07.
DL 391/82	Decreto-Lei n.º 391/82, de 17 de setembro, emitido pelo Ministério da Cultura e da Coordenação Científica. Aprova a orgânica do Instituto Português de Cinema (IPC). Fonte: Diário da República n.º 216/1982, Série I de 1982-09-17.
LC 1/89	Lei Constitucional n.º 1/89, de 8 de julho. Segunda revisão constitucional.
DL 143/90	Decreto-Lei n.º 143/90, de 5 de maio, emitido pela Presidência do Conselho de Ministros. Procede à abolição do adicional sobre o preço dos bilhetes de espetáculo. Fonte: Diário da República n.º 103/1990, Série I de 1990-05-05.
RCM 2/90	Resolução do Conselho de Ministros n.º 2/90, de 10 de fevereiro, emitido pela Presidência do Conselho de Ministros. Cria o Secretariado Nacional para o Audiovisual (SNA). Fonte: Diário da República n.º 35/1990, Série I de 1990-02-10.
DL 350/93	Decreto-Lei n.º 350/93, de 7 de outubro. Estabelece as normas relativas à atividade cinematográfica e à produção audiovisual. Fonte: DL n.º 350/93, de 07/10.
DL 25/94	Decreto-Lei n.º 25/94, de 1 de fevereiro, emitido pela Presidência do Conselho de Ministros. Cria o Instituto Português da Arte Cinematográfica e Audiovisual. Fonte: Diário da República n.º 26/1994, Série I-A de 1994-02-01.
DL 408/98	Decreto-Lei n.º 408/98, de 21 de dezembro, emitido pelo Ministério da Cultura. Aprova a orgânica do Instituto do Cinema, do Audiovisual e do Multimédia (ICAM). Fonte: Diário da República n.º 293/1998, Série I-A de 1998-12-21.
Lei 42/2004	Lei n.º 42/2004, de 18 de agosto, decretada pela Assembleia da república.

	Estabelece os princípios de ação do Estado no quadro de fomento, desenvolvimento e proteção da arte do cinema e das atividades cinematográficas e audiovisuais. Fonte: Diário da República n.º 194, Série I-A de 2004-08-18.
DL 227/2006	Decreto-Lei n.º 227/2006, de 15 de novembro, emitido pelo Ministério da Cultura. Regulamenta a Lei da Arte Cinematográfica e do Audiovisual. Fonte: Diário da República n.º 220, Série I de 2006-11-15.
P 277/2007	Portaria nº 277/2007, emitida pelos Ministérios das Finanças e da Administração Pública e da Cultura. Regulamenta a Gestão do Fundo de Investimento para o Cinema e o Audiovisual. Fonte: Diário da República n.º 52/2007, Série I de 2007-03-14.
DL 95/2007	Decreto-Lei n.º 95/2007 de 29 de março, emitido pelo Ministério da Cultura. Aprova a orgânica do Instituto do Cinema e do Audiovisual, I.P. Fonte: Diário da República n.º 63/2007, Série I de 2007-03-29.
Lei 55/2012	Lei n.º 55/2012 de 6 de setembro, decretada pela Assembleia da República. Estabelece os princípios de ação do Estado no quadro do fomento, desenvolvimento e proteção da arte do cinema e das atividades cinematográficas e audiovisuais. Fonte: Diário da República n.º 173, Série I de 2012-09-06.
Lei 11/A2013	Lei 11/A2013 de 28 de janeiro, decretada pela Assembleia da República. Estabelece a reorganização administrativa do território das freguesias. Fonte: Diário da República n.º 19, Série I de 2013-01-28.

ANEXO 8

ACRÓNIMOS E ABREVIATURAS

AMP	Área Metropolitana do Porto
AML	Área Metropolitana de Lisboa
FFRN	Film Festival Research Network
ICA	Instituto do Cinema e Audiovisual
ICAM	Instituto do Cinema, Audiovisual e Multimédia
INE	Instituto Nacional de Estatística
IPC	Instituto Português do Cinema
KEA	KEA European Affairs
MUPI	Mobiliário Urbano Para Informação
NUTS	Nomenclatura das Unidades Territoriais para Fins Estatísticos
OAC	Observatório das Atividades Culturais

Agência	Agência da Curta Metragem
Apordoc	Associação pelo Documentário
AVANCA	AVANCA — Encontros Internacionais de Cinema, Televisão, Vídeo e Multimedia
Cinanima	Cinanima — Festival Internacional de Cinema de Animação
Cine'Eco	Cine'Eco — Festival Internacional de Cinema e Vídeo de Ambiente de Seia
Curtas	Curtas Vila do Conde — International Film Festival
Encontros de Cinema da Malaposta	Encontros Internacionais de Cinema Documental
Fantasporto	Fantasporto — Festival Internacional de Cinema do Porto
FEST	FEST — Festival Novos Realizadores / Novo Cinema

FESTin	FESTin — Festival de Cinema Itinerante da Língua Portuguesa
Festival da Figueira da Foz	Festival Internacional de Cinema da Figueira da Foz
Festival Luso Brasileiro	Festival de Cinema Luso Brasileiro de Santa Maria da Feira
Festroia	Festroia — Festival Internacional de Cinema de Setúbal
FICA	FICA - Festival Internacional de Cinema do Algarve
DocLisboa	DocLisboa - Festival Internacional de Documentário de Lisboa
IndieLisboa	IndieLisboa — Festival Internacional de Cinema Independente de Lisboa
IMAGO	IMAGO — Festival Internacional de Cinema e Vídeo Jovem
LEFFEST	LEFFEST — Lisbon & Estoril Film Festival
MONSTRA	MONSTRA — Festival de Animação de Lisboa
MOTELx	MOTELx - Festival Internacional de Cinema de Terror de Lisboa
OberCom	Observatório da Comunicação
Porto/Post/Doc	Porto/Post/Doc — Film & Media Festival
Portugal Film	Agência Internacional de Cinema Português
Queer Lisboa	Queer Lisboa — Festival Internacional de Cinema Queer
TEMPS D'IMAGES	Festival TEMPS D'IMAGES LISBOA

ANEXO 9

INQUÉRITO AOS PÚBLICOS DO 18.º CURTAS DE VILA DO CONDE FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINEMA

Com o apoio da Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT) e em colaboração com o Curtas de Vila do Conde, está a ser realizado um estudo sobre os públicos da 18.ª edição do Festival. O estudo está integrado numa pesquisa mais ampla sobre os públicos de festivais de cinema nacionais. Conhecer a sua opinião é, para nós, fundamental. Pedimos por isso que responda a este inquérito. Garantimos a confidencialidade das respostas.

Após o preenchimento, por favor entregue o questionário a um/a dos/as assistentes da sala ou coloque-o numa das caixas junto às bilheteiras. Se já respondeu ao questionário, não necessita fazê-lo novamente.

Agradecemos a sua colaboração, imprescindível à concretização deste estudo.

1. Indique por favor a que sessão assistiu ou está a assistir: Data__/07/2010 Hora__ : __ Sala (1 ou 2) __

2. É a primeira vez que visita o Curtas de Vila do Conde?

Não.... ☐2 Sim..... ☐1 → passe para a **questão 4**

3. Quantas vezes veio ao Curtas de Vila do Conde? (assinale uma só resposta)

É a segunda vez ☐1 Até 5 vezes ☐2
Entre 5 a 10 vezes ☐3 Mais que 10 vezes ☐4
Não sabe ☐-1

4. Quantos dias dedica ou conta dedicar ao Festival? (uma só resposta)

1 dia apenas ☐1 2 a 3 dias ☐2
4 a 6 dias ☐3 Todos os dias ou quase ☐4
Não sabe ☐-1

5. A quantas sessões vai ou pensa ir durante o Festival? (uma só resposta)

Entre 1 a 2 sessões ☐1 Entre 3 a 5 sessões ☐2
Entre 6 a 10 sessões ☐3 A mais de 10 sessões ☐4
Não sabe ☐-1

6. Da seguinte lista, indique quais as actividades do Festival em que esteve ou pensa vir a estar presente: (pode assinalar várias respostas)

Sessões oficiais de abertura ou encerramento ☐1
Sessões de exibição dos filmes premiados ☐2
Visitar as instalações no Salão Nobre do Teatro Municipal ☐3
Visitar a exposição patente na Solar — Galeria de Arte Cinemática ☐4
Debates/colóquio/masterclass ☐5
Festas/clubbing ☐6
Sessões das secções em competição ☐7
Sessões das secções não competitivas ☐8

7. Como teve conhecimento da programação do Festival? (pode assinalar várias respostas)

- Através da imprensa escrita..... ☐1
 Através da rádio..... ☐2
 Pela televisão ☐3
 Através de cartazes/informação de rua..... ☐4
 Através de informação electrónica enviada pelo Festival ☐5
 Através do programa do Festival ☐6
 Na página do Festival, na Internet ☐7
 Através das redes sociais, na Internet (Facebook, Twitter, etc) ☐8
 Informação de familiares ☐9
 Informação de amigos(as) ☐10
 Outro meio. Qual? ☐11

8. Com quem veio assistir ao Festival? (pode assinalar várias respostas)

- Sozinho/a ☐1 → passe para a **questão 10**
 Com cônjuge/companheiro(a)/namorado(a)..... ☐2
 Com outros familiares..... ☐3
 Com amigos(as) e/ou colegas ☐4
 Outro(s). Quem? ☐5

9. Se veio acompanhado(a), quantas pessoas integram o grupo? (uma só resposta)

- 2 pessoas..... ☐1 3 a 5 pessoas ☐2 Mais de 5 pessoas..... ☐3

10. Como obteve acesso à sessão em que recebeu o inquérito? (uma só resposta)

- Comprou bilhete ☐1
 Foi-lhe oferecido um bilhete por um amigo(a) ou familiar..... ☐2
 Integra uma visita organizada/de estudo ☐3
 Recebeu convite. De que tipo?10 ☐4
 Possui uma acreditação. De que tipo? ☐5
 Outra situação. Qual? ☐6

11. Dos seguintes aspectos, assinale os que tiveram maior importância na sua decisão de vir assistir a esta sessão: (assinale no máximo 3 respostas)

- Interesse suscitado pela informação constante do programa do Festival ... ☐1
 Interesse suscitado pela crítica especializada em relação a esta sessão ☐2
 Interesse pelo(s) tema(s) ou argumento(s) da(s) obra(s) ☐3
 Interesse pelo trabalho do(s) realizador(es)..... ☐4
 Interesse pelo trabalho do(s) actor(es) ☐5
 Interesse por outras vertentes da sessão (música, performances ao vivo, originalidade, etc.) ☐6
 Conhecer profissionais ligados ao filme ☐7
 Veio acompanhar amigos(as) ou familiares..... ☐8
 Veio por sugestão de amigos(as) ou familiares..... ☐9
 Motivos profissionais..... ☐10
 Nenhum dos anteriores aspectos foi importante..... ☐11

12. Dos seguintes aspectos, assinale os que melhor correspondem às razões que o trouxeram ao Festival:
(assinale no máximo 3 respostas)

- Conhecer coisas novas ☐1
 Interesse no cinema em geral ☐2
 Interesse pela curta-metragem..... ☐3
 Acompanhar ou (re)encontrar amigos ou conhecidos..... ☐4
 Acompanhar amigos que têm uma obra em exibição ☐5
 Por motivos profissionais..... ☐6
 Por acaso..... ☐7
 É uma ocasião para sair de casa..... ☐8
 Outra razão. Qual? ☐9

13. Conhece pessoas ligadas à organização do Curtas de Vila do Conde?

Não.... ☐2 Sim..... ☐1 De que contexto?.....

14. E conhece pessoas com participação nos filmes exibidos ou nas outras actividades integradas no Festival (realizadores, actores, guionistas, Dj's, etc.)?

Não.... ☐2 Sim..... ☐1 De que contexto?.....

15. Tem por hábito frequentar outros festivais de cinema, nacionais e/ou internacionais?

Não... ☐2 Sim..... ☐1 Quais?.....

16. Costuma frequentar outros festivais, além de festivais de cinema (festivais de música, teatro, artesanato, gastronomia, etc.)?

Não.... ☐2 Sim..... ☐1 Quais?.....

Nesta parte, pedimos-lhe que responda a algumas questões sobre a sua relação com o cinema e os seus hábitos culturais e de ocupação dos tempos livres.

17. Com que regularidade costuma ir ao cinema? (uma só resposta)

- Pelo menos uma vez por semana ☐1
 2 a 3 vezes por mês ☐2
 Uma vez por mês..... ☐3
 Menos que uma vez por mês ☐4

18. Como avalia a importância que tem o cinema na sua vida?

Assinale na escala de 1 a 7, em que 1 significa “nenhuma importância” e 7 a “máxima importância”.

1	2	3	4	5	6	7

19. Assinale com que frequência assiste a cinema nos espaços e suportes seguintes:

	Frequente mente	De vez em quando	Rara- mente	Nunca	Não sabe
Salas de cinema “tradicionais” (de rua)	☐ 1	☐ 2	☐ 3	☐ 4	☐ -1
Multiplexes (salas em centros comerciais)	☐ 1	☐ 2	☐ 3	☐ 4	☐ -1
Cineclubes	☐ 1	☐ 2	☐ 3	☐ 4	☐ -1
Ciclos/mostras de cinema em escolas ou associações	☐ 1	☐ 2	☐ 3	☐ 4	☐ -1
Ciclos/mostras de cinema em espaços culturais	☐ 1	☐ 2	☐ 3	☐ 4	☐ -1

Festivais de cinema	☐ 1	☐ 2	☐ 3	☐ 4	☐ -1
Televisão	☐ 1	☐ 2	☐ 3	☐ 4	☐ -1
Canais especializados e pagos da televisão por cabo	☐ 1	☐ 2	☐ 3	☐ 4	☐ -1
VHS/DVD/Blu-ray	☐ 1	☐ 2	☐ 3	☐ 4	☐ -1
Filmes descarregados da Internet	☐ 1	☐ 2	☐ 3	☐ 4	☐ -1

20. Existem em sua casa livros sobre cinema, actores, realizadores, etc.? (uma só resposta)

Sim, 1 ou 2 ☐1 Sim, entre 3 a 10..... ☐2 Sim, entre 11 e 20..... ☐3
 Sim, mais de 20..... ☐4 Não, nenhum ☐5 Não sabe..... ☐-1

21. Existem em sua casa filmes em suporte VHS, DVD ou Blu-ray? (uma só resposta)

Sim, menos de 5..... ☐1 Sim, entre 6 e 20..... ☐2 Sim, entre 21 e 50..... ☐3
 Sim, mais de 50..... ☐4 Não, nenhum ☐5 Não sabe..... ☐-1

22. Durante os últimos 3 meses com que regularidade foi:

	Nunca foi	Foi uma vez	Foi mais que uma vez	Não sabe
Ao teatro	☐ 1	☐ 2	☐ 3	☐ -1
A um museu ou a uma exposição de pintura/escultura	☐ 1	☐ 2	☐ 3	☐ -1
A um concerto de música erudita/clássica	☐ 1	☐ 2	☐ 3	☐ -1
A um concerto de pop/rock	☐ 1	☐ 2	☐ 3	☐ -1
A um concerto de jazz	☐ 1	☐ 2	☐ 3	☐ -1
A sessões de clubbing/DJ sets	☐ 1	☐ 2	☐ 3	☐ -1
A um espectáculo de dança	☐ 1	☐ 2	☐ 3	☐ -1
A uma performance/espectáculo de rua	☐ 1	☐ 2	☐ 3	☐ -1
A uma feira de artesanato urbano	☐ 1	☐ 2	☐ 3	☐ -1
A um espectáculo desportivo	☐ 1	☐ 2	☐ 3	☐ -1

23. Costuma realizar algumas das seguintes actividades?

	Sim	Não
Escrever (contos, novelas, poemas)	☐ 1	☐ 2
Actuar num grupo de teatro	☐ 1	☐ 2
Tocar um instrumento musical/cantar	☐ 1	☐ 2
Fazer ballet/dança	☐ 1	☐ 2
Pintar/desenhar/esculpir	☐ 1	☐ 2
Fazer fotografia (sem ser em festas e férias)	☐ 1	☐ 2
Programar ou organizar mostras/ciclos de cinema	☐ 1	☐ 2
Fazer grafitti	☐ 1	☐ 2
Fazer vídeo/cinema	☐ 1	☐ 2
Praticar uma actividade desportiva	☐ 1	☐ 2

Para finalizar, pedimos-lhe algumas informações de caracterização socioeconómica.

24. Sexo: Masculino ☐1 Feminino ☐2

25. Ano de nascimento: _____

26. Estado Civil: Solteiro(a) ☐1 Casado(a) ou em união de facto.... ☐2
 Divorciado(a), separado(a) ☐3 Viúvo(a) ☐4

27. Residência: Concelho de Vila do Conde..... ☐1

- Concelho da Póvoa de Varzim ☐2
Concelho da Maia ☐3
Concelho do Porto (Porto Cidade) ☐4
Outro concelho. Qual? ☐5
Fora de Portugal..... ☐6

28. Qual é a sua ocupação?

- Exerce uma actividade profissional..... ☐1
Está desempregado/a ☐2
Está reformado/a ☐3
Está à procura do 1.º emprego ☐4 → passe para a **questão 31**
É estudante ☐5 → passe para a **questão 31**
É doméstico(a) ☐6 → passe para a **questão 31**
Outra situação..... ☐7 Qual?
.....

29. Diga qual é a sua **profissão, descrevendo brevemente o que faz. (Se actualmente não trabalha, mas ***já trabalhou anteriormente***, responda referindo-se à ***última profissão que exerceu***).**

30. Qual é ou era a sua situação profissional?

- Patrão/patroia (empresa com menos de 10 empregados)..... ☐1
Patrão/patroia (empresa com 10 ou mais empregados) ☐2
Trabalhador(a) por conta própria ☐3
Assalariado(a) — Trabalhador/a por conta de outrem ☐4
Outra. Qual? ☐5

31. Indique o seu nível de escolaridade

- Ensino básico (até ao 9.º ano ou antigo 5.º ano do liceu)..... ☐1
Ensino secundário (até ao 12.º ano ou antigo 7.º ano do liceu) ☐2
Bacharelato ou frequência do ensino superior ☐3
Ensino superior (Licenciado; Mestrado; Doutoramento)..... ☐4

O INQUÉRITO ESTÁ CONCLUÍDO

Agradecemos a sua disponibilidade e o tempo despendido.

Em complemento ao inquérito, o estudo inclui uma segunda fase que contempla entrevistas a alguns dos membros do público. Nesse sentido, gostaríamos de poder contar consigo para um eventual contacto.

Em caso afirmativo, indique nome, endereço de email e/ou contacto telefónico.

Mais uma vez se lembra que todos os dados estão protegidos por sigilo.

CONTACTO: _____

Se pretender, pode utilizar o resto desta página para deixar comentários.

INQUÉRITO AOS PÚBLICOS DO 8.º INDIELISBOA FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINEMA INDEPENDENTE

Com o apoio da Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT) e em colaboração com o Indielisboa, está a ser realizado um estudo sobre os públicos da 8.ª edição do Festival. O estudo está integrado numa pesquisa mais ampla sobre os públicos de festivais de cinema nacionais. Conhecer a sua opinião é, para nós, fundamental. Pedimos por isso que responda a este inquérito. Garantimos a confidencialidade das respostas. Após o preenchimento, por favor entregue o questionário a um/a dos/as assistentes da sala ou, em alternativa, entregue-o nas bilheteiras. Se já respondeu ao questionário, não necessita fazê-lo novamente.

Agradecemos a sua colaboração, imprescindível à concretização deste estudo.

1. Indique por favor a que sessão assistiu ou está a assistir: Data /05/2011 Hora :__ Sala

2. É a primeira vez que visita o IndieLisboa?

Não.... ☐2 Sim☐1 → passe para a **questão 4**

3. Quantas vezes veio ao IndieLisboa? (assinale uma só resposta)

É a segunda vez..... ☐ 1	Entre 3 a 4 vezes..... ☐ 2
Entre 5 a 6 vezes ☐ 3	Desde o início ☐ 4
Não sabe ☐ -1	

4. Quantos dias dedica ou conta dedicar ao Festival? (uma só resposta)

1 dia apenas..... ☐ 1	2 a 3 dias..... ☐ 2
4 a 6 dias ☐ 3	Todos os dias ou quase..... ☐ 4
Não sabe ☐ -1	

5. A quantas sessões vai ou pensa ir durante o Festival? (uma só resposta)

Entre 1 a 2 sessões..... ☐ 1	Entre 3 a 5 sessões ☐ 2
Entre 6 a 10 sessões..... ☐ 3	A mais de 10 sessões ☐ 4
Não sabe ☐ -1	

6. Da seguinte lista, indique quais as actividades do Festival em que esteve ou pensa vir a estar presente:
(pode assinalar várias respostas)

Sessões oficiais de abertura ou encerramento.....	☐ 1
Sessões de exibição dos filmes premiados	☐ 2
Sessões das secções em competição	☐ 3
Sessões das secções não competitivas	☐ 4
Debates/seminário/masterclasses (LISBON TALKS).....	☐ 5
Festas/clubbing (INDIE BY NIGHT)	☐ 6
Assistir a filmes na VIDEOTECA.....	☐ 7

7. Como teve conhecimento da programação do Festival? *(pode assinalar várias respostas)*

- Imprensa escrita (jornais, revistas) ☐1
 Rádio ☐2
 Televisão ☐3
 Outdoors (cartazes, mupis, sinalética, outros) ☐4
 Informação electrónica enviada pelo Festival (Newsletter) ☐5
 Site oficial do Festival, na Internet ☐6
 Redes sociais (Facebook, Twitter, etc.) ☐7
 Programa ou desdobrável do Festival ☐8
 Informação de familiares ☐9
 Informação de amigos(as) ☐10
 Outro meio. Qual? ☐11

8. Com quem veio assistir ao Festival? *(pode assinalar várias respostas)*

- Sozinho/a ☐1 → passe para a **questão 10**
 Com cônjuge/companheiro(a)/namorado(a) ☐2
 Com outros familiares ☐3
 Com amigos(as) e/ou colegas ☐4
 Outro(s). Quem? ☐5

9. Se veio acompanhado(a), quantas pessoas integram o grupo? *(uma só resposta)*

- 2 pessoas ☐1 3 a 5 pessoas ☐2 Mais de 5 pessoas ☐3

10. Como obteve acesso à sessão em que recebeu o inquérito? *(uma só resposta)*

- Comprou bilhete ☐1
 Foi-lhe oferecido um bilhete por um amigo(a) ou familiar ☐2
 Integra uma visita organizada/de estudo ☐3
 Recebeu convite. De que tipo? ☐4
 Possui uma acreditação. De que tipo? ☐5
 Outra situação. Qual? ☐6

11. Dos seguintes aspectos, assinale os que tiveram maior importância na sua decisão de vir assistir a esta sessão: *(assinale no máximo 3 respostas)*

- Interesse suscitado pela informação constante do programa do Festival ☐1
 Interesse suscitado pela crítica especializada em relação a esta sessão ☐2
 Interesse pelo(s) tema(s) ou argumento(s) da(s) obra(s) ☐3
 Interesse pelo trabalho do(s) realizador(es) ☐4
 Interesse pelo trabalho do(s) actor(es) ☐5
 Interesse por outras vertentes da sessão (música - no caso do INDIEMUSIC -, originalidade, etc.) ☐6
 Conhecer profissionais ligados ao filme ☐7
 Veio acompanhar amigos(as) ou familiares ☐8
 Veio por sugestão de amigos(as) ou familiares ☐9
 Motivos profissionais ☐10
 Nenhum dos anteriores aspectos foi importante ☐11

12. Dos seguintes aspectos, assinale os que melhor correspondem às razões que o trouxeram ao Festival: *(assinale no máximo 3 respostas)*

- Conhecer coisas novas ☐1
 Interesse pelo cinema em geral ☐2
 Interesse pelas curtas metragens ☐3
 Acompanhar ou (re)encontrar amigos ou conhecidos ☐4
 Acompanhar amigos que têm uma obra em exibição ☐5
 Por motivos profissionais ☐6
 Por acaso ☐7
 É uma ocasião para sair de casa ☐8
 Outra razão. Qual? ☐9

13. Conhece pessoas ligadas à organização do IndieLisboa?

Não.... ☐2 Sim ☐1 De que contexto?

14. E conhece pessoas com participação nos filmes exibidos ou nas outras actividades integradas no Festival (realizadores, actores, guionistas, Dj's, etc.)?

Não.... ☐2 Sim ☐1 De que contexto?

15. Tem por hábito frequentar outros festivais de cinema, nacionais e/ou internacionais?

Não... ☐2 Sim ☐1 Quais?

16. Costuma frequentar outros festivais, além de festivais de cinema (festivais de música, teatro, artesanato, gastronomia, etc.)?

Não.... ☐2 Sim ☐1 Quais?

Nesta parte, pedimos-lhe que responda a algumas questões sobre a sua relação com o cinema e os seus hábitos culturais e de ocupação dos tempos livres.

17. Com que regularidade costuma ir ao cinema? (*uma só resposta*)

- Pelo menos uma vez por semana ☐1
 2 a 3 vezes por mês ☐2
 Uma vez por mês ☐3
 Menos que uma vez por mês ☐4

18. Como avalia a importância que tem o cinema na sua vida?

Assinale na escala de 1 a 7, em que 1 significa “nenhuma importância” e 7 a “máxima importância”.

1	2	3	4	5	6	7

19. Assinale com que frequência assiste a cinema nos espaços e suportes seguintes:

	Nunca	Rara- mente	De vez em quando	Frequente- mente	Não sabe
Salas de cinema “tradicionais” (de rua)	☐ 1	☐ 2	☐ 3	☐ 4	☐ -1
Multiplexes (salas em centros comerciais)	☐ 1	☐ 2	☐ 3	☐ 4	☐ -1
Cineclubes	☐ 1	☐ 2	☐ 3	☐ 4	☐ -1
Ciclos/mostras de cinema em escolas ou associações	☐ 1	☐ 2	☐ 3	☐ 4	☐ -1
Ciclos/mostras de cinema em espaços culturais	☐ 1	☐ 2	☐ 3	☐ 4	☐ -1

Festivais de cinema	☐ 1	☐ 2	☐ 3	☐ 4	☐ -1
Televisão	☐ 1	☐ 2	☐ 3	☐ 4	☐ -1
Canais especializados e pagos da televisão por cabo	☐ 1	☐ 2	☐ 3	☐ 4	☐ -1
VHS/DVD/Blu-ray	☐ 1	☐ 2	☐ 3	☐ 4	☐ -1
Filmes descarregados da Internet	☐ 1	☐ 2	☐ 3	☐ 4	☐ -1

20. Existem em sua casa livros sobre cinema, actores, realizadores, etc.? (uma só resposta)

Sim, 1 ou 2..... ☐1 Sim, entre 3 a 10 ☐2 Sim, entre 11 e 20 ☐3
 Sim, mais de 20 ☐4 Não, nenhum ☐5 Não sabe ☐-1

21. Existem em sua casa filmes em suporte VHS, DVD ou Blu-ray? (uma só resposta)

Sim, menos de 5 ☐1 Sim, entre 6 e 20 ☐2 Sim, entre 21 e 50 ☐3
 Sim, mais de 50 ☐4 Não, nenhum ☐5 Não sabe ☐-1

22. Durante os últimos 3 meses com que regularidade foi:

	Nunca foi	Foi uma vez	Foi mais que uma vez	Não sabe
Ao teatro	☐ 1	☐ 2	☐ 3	☐ -1
A um museu ou a uma exposição de pintura/escultura	☐ 1	☐ 2	☐ 3	☐ -1
A um concerto de música erudita/clássica	☐ 1	☐ 2	☐ 3	☐ -1
A um concerto de pop/rock	☐ 1	☐ 2	☐ 3	☐ -1
A um concerto de jazz	☐ 1	☐ 2	☐ 3	☐ -1
A sessões de clubbing/DJ sets	☐ 1	☐ 2	☐ 3	☐ -1
A um espectáculo de dança	☐ 1	☐ 2	☐ 3	☐ -1
A uma performance/espectáculo de rua	☐ 1	☐ 2	☐ 3	☐ -1
A uma feira de artesanato urbano	☐ 1	☐ 2	☐ 3	☐ -1
A um espectáculo desportivo	☐ 1	☐ 2	☐ 3	☐ -1

23. Costuma realizar algumas das seguintes actividades?

	Sim	Não
Escrever (contos, novelas, poemas)	☐ 1	☐ 2
Actuar num grupo de teatro	☐ 1	☐ 2
Tocar um instrumento musical/cantar	☐ 1	☐ 2
Fazer ballet/dança	☐ 1	☐ 2
Pintar/desenhar/esculpir	☐ 1	☐ 2
Fazer fotografia (sem ser em festas e férias)	☐ 1	☐ 2
Programar ou organizar mostras/ciclos de cinema	☐ 1	☐ 2
Fazer grafitti	☐ 1	☐ 2
Fazer vídeo/cinema	☐ 1	☐ 2
Praticar uma actividade desportiva	☐ 1	☐ 2

Para finalizar, pedimos-lhe algumas informações de caracterização socioeconómica.

24. Sexo: Masculino..... ☐1 Feminino ☐2

25. Ano de nascimento: _____

26. Estado Civil: Solteiro(a) ☐1 Casado(a) ou em união de facto ☐2
 Divorciado(a), separado(a) ☐3 Viúvo(a)..... ☐4

- 27. Residência:** Concelho de Lisboa ☐ 1
 Outro concelho. Qual? ☐ 2
 Fora de Portugal ☐ 3

28. Qual é a sua ocupação?

- Exerce uma actividade profissional ☐ 1
 Está desempregado/a ☐ 2
 Está reformado/a ☐ 3
 Está à procura do 1.º emprego ☐ 4 → passe para a **questão 31**
 É estudante ☐ 5
 É doméstico(a) ☐ 6
 É trabalhador-estudante..... ☐ 7
 Outra situação ☐ 8 Qual?.....

- 29.** Diga qual é a sua **profissão**, descrevendo brevemente o que faz. Se actualmente não trabalha, mas **já trabalhou anteriormente**, responda referindo-se à **última profissão que exerceu**. Caso tenha mais do que uma profissão, refira-se apenas àquela que considera a principal.

30. Qual é ou era a sua situação profissional?

- Patrão/patroa (empresa com menos de 10 empregados)..... ☐ 1
 Patrão/patroa (empresa com 10 ou mais empregados) ☐ 2
 Trabalhador(a) por conta própria ☐ 3
 Assalariado(a) — Trabalhador/a por conta de outrem ☐ 4
 Outra. Qual? ☐ 5

31. Indique o seu nível de escolaridade

- Ensino básico (até ao 9.º ano ou antigo 5.º ano do liceu)..... ☐ 1
 Ensino secundário (até ao 12.º ano ou antigo 7.º ano do liceu) ☐ 2
 Bacharelato ou frequência do ensino superior ☐ 3
 Ensino superior (Licenciado; Mestrado; Doutoramento) ☐ 4

O INQUÉRITO ESTÁ CONCLUÍDO

Agradecemos a sua disponibilidade e o tempo despendido.

Em complemento ao inquérito, o estudo inclui uma segunda fase que contempla entrevistas a alguns dos membros do público. Nesse sentido, gostaríamos de poder contar consigo para um eventual contacto.

Em caso afirmativo, indique nome, endereço de email e/ou contacto telefónico.

Mais uma vez se lembra que todos os dados estão protegidos por sigilo.

CONTACTO: _____

Se pretender, pode utilizar o resto desta página para observações/sugestões.

ANEXO 10

PÚBLICOS DE FESTIVAIS DE CINEMA EM PORTUGAL: UM ESTUDO COMPARADO

GUIÃO DE ENTREVISTA À DIREÇÃO DOS FESTIVAIS

JUNHO DE 2010

- I. Dados sociográficos (idade; escolaridade; profissão/ões actual/ais; condição perante o trabalho; lugar de residência; estado civil; agregado familiar). Curta biografia; formação académica e percurso profissional; ligação ao universo cultural em geral e ao cinema em particular.
- II. Génese, missão e equipa fundadora do festival.
- III. Apoios: financiamento público e patrocínios privados.
- IV. Logística: cidade de acolhimento, espaços do festival e colaboradores.
- V. Formato do festival: programação, secções, prémios e actividades paralelas.
- VI. Redes: relação com outros festivais, nacionais e estrangeiros; relações com outros parceiros, culturais ou não.
- VII. Públicos: afluência, formação / sensibilização, estratégias de alargamento e de fidelização de públicos; público-alvo.
- VIII. Marketing cultural: alvos e estratégias de promoção do festival.
- IX. Actividades realizadas fora do espaço-tempo do festival (extensões, Agência de Curta Metragem / Zero em Comportamento, etc.)
- X. Relação entre o festival e a cidade (poder local, economia local, vida cultural, habitantes locais, etc.)
- XI. Opinião sobre o papel dos festivais culturais / festivais de cinema nas sociedades e esferas culturais contemporâneas.

PÚBLICOS DE FESTIVAIS DE CINEMA EM PORTUGAL: UM ESTUDO COMPARADO

GUIÃO DE ENTREVISTA A PARTICIPANTES DOS FESTIVAIS

Bloco A: Acesso e motivações para a frequência do festival

A1: **Primeira ida ao festival** (Conhecimento do festival; Circunstâncias da primeira ida; Principal ou principais motivações para a ida)

A2: **Modo de ingresso** (Bilhete, passe, acreditação, convite, etc.)

A3: **Frequência / regularidade de ida ao festival** (Anual ou intermitente)

A4: **Principais razões para a frequência continuada do festival** (Caso não se trate da primeira vez)

A5: **Frequência de outros festivais** (Festivais de cinema e festivais culturais em geral)

Bloco B: A participação no festival

B1: **Planeamento da ida ao Festival** (Planificação *versus* participação “espontânea” no festival)

B2: **Investimento na recolha de informação sobre os filmes a exhibir** (Recolha individualizada e/ou partilhada, formal e/ou informal)

B3: **Opinião sobre a oferta programática** (Preferências por géneros cinematográficos exibidos e/ou por secções específicas)

B4: **Participação em actividades organizadas pelo festival** (Workshops, after parties, lançamentos de livros, etc.)

B5: **Participação nas sessões de Q & A** (Debates com realizadores, produtores, etc., após a exibição dos filmes)

B6: **Ligação ao festival além do espaço-tempo da sua realização** (Participação em extensões ou mostras; Acompanhamento do trabalho da Agência de Curta Metragem / Associação Zero em Comportamento; Relação com elementos ligados à organização do festival; Relação com outros participantes do festival, etc.).

B7: **Espaço(s) preferencial(ais) do festival** (Ocupação do(s) espaço(s) pelo próprio; Representações sobre a ocupação de espaços diferenciados pelos diversos públicos)

B8: **Evolução e crescimento do festival** (Avaliação da evolução do festival; Opinião sobre as estratégias do festival para corresponder às expectativas dos públicos)

B9: **A última edição do festival** (Balanço da sua participação e eventuais participações futuras) B10:

Episódios marcantes no festival (Pela positiva e/ou pela negativa)

Bloco C: Sociabilidades e representações sobre o festival

C1: **Redes e sociabilidades no festival** (A ida ao festival como prática solitária ou partilhada; Encontros casuais com amigos e/ou conhecidos; Redes de relacionamento nascidas com o festival; As sociabilidades antes, durante e depois das sessões)

C2: Equipamentos culturais associados ao festival (Os espaços e a sua influência na vivência cultural e social do evento)

C3: Públicos do festival (Auto e hetero-representação)

C4: O festival como “símbolo” (O que representa o festival para o próprio; O festival, a cidade que o acolhe e respectivos habitantes; O festival nos meios de comunicação social; O festival no panorama nacional e internacional)

Bloco D: Práticas culturais e hábitos cinéfilos

D1: Prática de actividades culturais e de lazer (Ocupação dos tempos livres; Práticas culturais receptivas; Prática amadora de actividades de ordem cultural; Práticas associativas, etc.)

D2: Relação com o cinema (Hábito de assistir a cinema fora da época do festival; Prática profissional ou amadora de actividades ligadas ao cinema; Espaços e suportes preferenciais para o visionamento de cinema, etc.)

Bloco E: Redes Sociais

E1: Redes e papéis sociais (Com quem convive / se relaciona nos diferentes papéis sociais e esferas de actividade)

E2: Redes e contextos sociais (A quem recorre em determinadas situações: lazer; saídas culturais (distinguir entre as várias possibilidades); emergências pessoais, etc)

Bloco F: Dados Sociográficos

F1: Origens sociais (Família e meio social de origem; Composição social; Processos de mobilidade social; Pessoas e episódios marcantes)

F2: Escolaridade (Principais episódios da trajectória escolar; Eventuais rupturas e transições; Processos de mobilidade)

F3: Trabalho (Actividades profissionais actuais e anteriores; Eventuais rupturas e transições; Processos de mobilidade)

F4: Família e residência (Família de origem, família própria; Residência; Eventuais rupturas e transições; Processos de mobilidade)