



---

ÁREA TEMÁTICA: Arte, Cultura e Comunicação

---

Deambulando pelo Fantasporto. Práticas de Visionamento e a Constituição da Experiência Fílmica

---

LEÃO, Tânia

Mestre em Comunicação, Cultura e Tecnologias da Informação

Instituto de Sociologia da Faculdade de Letras da Universidade do Porto

tsilva@letras.up.pt

---

### Resumo

Reflexão sobre o acto de recepção de obras cinematográficas no Festival Internacional de Cinema do Porto (Fantasporto), evento que subverte parcialmente a imposição de um modo legítimo de recepção cultural e de percepção estética. É discutida a vantagem da observação etnográfica das modalidades de recepção cinematográfica dos públicos em contexto de Festival, por se considerar que a mesma permite salientar as estratégias, singulares, de aproximação dos espectadores aos objectos artísticos ofertados. Destaca-se não só o contexto propriamente físico do acto receptivo (o contexto espaço-temporal de interacção), mas ainda a articulação com a natureza da oferta, com as estratégias da estrutura organizativa do certame e com o grau de fidelidade ao Festival. Salienta-se o aspecto visível, corporizado, do fenómeno receptivo.

Palavras-chave: Sociologia da Cultura; Públicos; Festival de cinema; Recepção cultural





## 1. Breve enquadramento

A presente comunicação baseia-se numa dissertação de Mestrado em Comunicação, Cultura e Tecnologias da Informação apresentada no Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa (ISCTE) em Maio de 2007. A referida dissertação, intitulada *O Fantástico e o(s) seu(s) público(s) – O Festival Internacional de Cinema do Porto como Espaço Multivocal*, teve como principal objectivo o estudo dos públicos da 23.<sup>a</sup> edição<sup>1</sup> do Fantasporto.

A aproximação aos públicos do Festival fez-se a partir de uma abordagem que procurou ser multifacetada, dinâmica e plural, com vista à apreensão da complexidade intrínseca a um evento com as características do Fantasporto. Afinal de contas, trata-se de uma manifestação cultural com um *background* histórico considerável e com uma forte ligação à cidade que o acolhe. Desde a sua criação, no início dos anos 80, o Festival tem vindo a afastar-se, progressivamente, do conceito inicial, que o situava como um evento cinematográfico temático e de cariz alternativo, selectivo e segmentado, e a impor-se com um formato cada vez mais abrangente, popular e popularizado.

A pesquisa pautou-se por uma preocupação heurística de fundo, que consistiu em não se limitar a investigação à esfera da procura e ao puro traçar de perfis sociológicos dos públicos do Festival. Admitiu-se, na senda do que tem vindo a ser contemplado nos mais recentes estudos sobre públicos, que tal circunscrição empobreceria o produto final do processo de pesquisa, uma vez que é crucial conhecer as lógicas inerentes à oferta e o papel que estas desempenham no processo de construção social do gosto. Assim, observou-se a relação entre oferta e procura (os pontos de aproximação, intersecção e de afastamento entre ambas), tendo presentes as dimensões contextual, ritual e simbólica.

O Fantasporto dos dias de hoje é, simultaneamente, um *happening* cultural e mediático, e uma marca distintiva da cidade. Como tal, além das opções culturais e estratégicas propriamente ditas e do respectivo efeito no processo social de recepção cultural, procurou-se avaliar as consequências das ligações, formais e informais, que o evento estabelece com as instâncias de poder local, com a população em geral, com os públicos da cultura e do cinema.

Esta breve comunicação não tem como fim a partilha, em profundidade, das reflexões desenvolvidas ao longo da pesquisa. Importa, contudo, fazer um breve apontamento sobre o quadro teórico que a orientou. Partindo das teorias sociais de grande escala, que contribuíram para fragmentar a análise sociológica entre as perspectivas mais holísticas (que acentuavam o poder coercivo das estruturas sobre o agir individual) e as perspectivas essencialmente compreensivas (assentes no indivíduo e no produto da sua acção), retiveram-se contributos essenciais das segundas, sem com isso se pretender omitir a importância da incorporação das estruturas objectivas na construção dos comportamentos, atitudes ou gostos. Optou-se, isso sim, por relevar a perspectiva que nega à estrutura social características de inflexibilidade e de determinação absoluta, e defender uma concepção de sujeito enquanto elemento activo do sistema social, capaz de atribuir sentido à sua acção e de construir reflexivamente o seu quotidiano. Para tal, foram cruciais os contributos da fenomenologia social, da etnometodologia e, em especial, do interaccionismo simbólico, assim como de quadros de reflexão mais recentes (Lahire, 1998 e 2004; Costa, 1999), que alertaram para a pluralidade da realidade social e da acção humana, incompatíveis com uma abordagem excessivamente rígida ou totalitária.

Ao nível metodológico, os instrumentos seleccionados procuraram respeitar esse esforço de flexibilização. Nesse sentido, apostou-se numa abordagem de cariz sócio-etnográfico (Pinto, 2003) que teve em conta os *ritmos* do Festival, ou seja, a sua cadência – pré-Fantasporto, Fantasporto e pós-Fantasporto – e em que se privilegiou o Rivoli como centro da investigação, por ser esse o palco principal do certame.

Investiu-se numa pesquisa de pendor qualitativo, por se considerar que as técnicas de recolha intensiva seriam as mais aptas para compreender a relação simbólica dos públicos com as obras culturais.



Actualmente já existe, em Portugal, uma vasta produção sociológica de cariz quantitativo, em matéria de consumos e práticas culturais. Logo, o mapeamento preexistente das regularidades objectivas revelou-se um excelente ponto de partida para se investir num modelo de natureza interpretativa, capaz de captar o processo social e relacional de recepção cultural.

A opção metodológica passou, mais concretamente, pela aposta numa pesquisa de terreno, método que implicou a presença prolongada da investigadora no contexto social em análise, permitindo, dessa forma, captar as dimensões interactivas e comunicacionais (as representações e os fenómenos de sentido). Ao nível das técnicas aplicadas, salienta-se a observação participante, a manutenção de um diário de campo, a técnica da entrevista (não estruturada e semi-directiva) e a análise de conteúdo temática, de testemunhos e documentos. Por fim, construiu-se uma tipologia de públicos, de carácter também qualitativo ou interpretativo, e assente nos diferentes graus de fidelização ao evento: novatos, flutuantes, aspirantes, habituais e núcleo-duro (por ordem crescente de fidelização). A segmentação dos públicos em perfis-tipo revelou-se um instrumento analítico de grande utilidade permitindo desvendar, entre outras coisas, as diferentes *nuances* do processo de recepção fílmica que serão, em seguida, abordadas.

## **2. Ser público no Fantasporto – o que significa**

Os públicos que frequentam as salas de cinema nas sociedades ocidentais são, por norma, tranquilos, recatados e altamente disciplinados na forma como assistem aos filmes. Os espectadores desenvolveram o hábito de assistir aos filmes em silêncio e esperam igual comportamento – de silêncio atento – dos seus companheiros de sala. Raramente se ouve falar alto e são muito pontuais os casos de espectadores que se envolvem num estilo de recepção claramente interactivo ou espontâneo. É, por isso mesmo, legítimo partir do pressuposto de que existem inúmeros obstáculos à observação etnográfica dos contextos de recepção cinematográfica dos públicos ocidentais. Mas também é plausível acreditar na existência de casos excepcionais, revestidos de uma singularidade estratégica e que podem permitir revelar o que muitas vezes é encarado como a “caixa negra” da recepção.

O consumo de cinema na Índia é paradigmático. Os espectadores indianos apropriam-se das produções de *Bollywood* e das salas de cinema de uma forma de tal modo vibrante e espectacular, que viabilizam uma abordagem fenomenológica do público. Segundo Srinivas (2002), o envolvimento participativo no filme impele o público indiano a (re)construir a obra a que assiste de acordo com as suas próprias experiências contextuais, produzindo resultados interpretativos muito heterogéneos. Na sociedade ocidental, é de admitir a existência de alguns redutos de interactividade, nomeadamente aquando da exibição de filmes de terror ou de películas consideradas “de culto”. Mas, mesmo nesses casos, Srinivas considera a sua pretensa espontaneidade “guionada e coreografada”, muito distante da participação desregrada que se observa na Índia.

O Fantasporto emerge, aqui, como um espaço-tempo que cruza diferentes modos de estar (“estar” social e culturalmente) e de viver o cinema. Consoante o filme em exibição ou o cenário de interacção, as posturas corporais e atitudes receptivas anunciam variações, que vão desde uma recepção aparentemente mais convencional e “bem comportada”, concordante com o imaginário ocidental, até momentos de considerável efusividade e até de subversão da “boa maneira” de ser público” (Lopes, s/d).

### **2.1. A dimensão social de um evento efémero, mas renovável**

O Fantasporto, enquanto contexto de fruição cultural, mas também de lazer, recreio e convívio, suscita modos específicos de socialização e de integração sociocultural dos agentes que nele participam. O certame promove (e deriva de) agrupamentos sociais muito próprios – agentes culturais diversos, meios de comunicação social, públicos de cinema – delimitados no espaço e no tempo, que concorrem para a configuração de modalidades de interacção específicas.

Segundo Simmel (1949), a convivialidade é aquilo que emerge num cenário de sociabilidade algo híbrido, que se define quer pela ausência de uma excessiva proximidade entre os indivíduos, quer pela ausência de



um absoluto formalismo. Uma das características mais marcantes do Fantasporto é, sem dúvida, a sua importância enquanto espaço de encontro e de convivialidade. No Festival portuense verificou-se, aliás, um fenómeno similar ao que se observara no Festival de cinema de Cannes: a maioria dos espectadores sabe que, naquele contexto festivo, vai encontrar espectadores “como eles” e que o cinema lhes fornecerá um pretexto para discussões, para entrar em contacto com os outros. (Ethis et al., 2001: 160)

Apesar de se tratar de um acontecimento simultaneamente institucional, público e efémero, que tem como dimensão importante a multiplicação dos encontros informais entre pessoas que não se conhecem – proporcionando o ambiente festivo e a emergência do chamado “visitante colectivo” (Santos e Costa et al., 1999) – o Fantasporto joga também com uma importante vertente de familiaridade, reveladora de laços conviviais que, muitas vezes, nasceram e/ou se fortaleceram com a participação no evento. Laços que se celebram anualmente, com a mesma circularidade (e ritualidade) com que se celebra o Festival. O convívio no Fantasporto é transversal aos diferentes perfis de público. O que varia é a natureza dos laços sociais estabelecidos: no caso dos participantes mais esporádicos, o convívio está sobretudo assente em redes de amizades exteriores ao “universo” do Fantasporto (o/a namorado/a ou os amigos que são presença habitual neste e noutros programas de saída), enquanto que, nos participantes mais fidelizados, às redes externas acrescem as amizades que foram despontando com o Fantasporto e que se (re)afirmam em cada edição.

Constatou-se, por exemplo, que o período de espera entre filmes (habitualmente desprezado, pensado como o vazio que antecede o acontecimento propriamente dito) pode, na verdade, ter efeitos curiosos. À semelhança do que Santos e Costa haviam registado aquando da Expo '98, é enquanto se espera que se verifica a “legitimação da presença no evento”, isto é, que se confirma (perante si e perante os outros) o ter estado naquele acontecimento, imperdível. É também esse o momento preferencial para, perante a agregação dos visitantes, conhecer novas pessoas e reencontrar amigos e conhecidos (Santos e Costa et al., 1999: 180). Aliás, percebeu-se que, entre os conhecidos que são presença assídua no Festival, mesmo que não exista uma relação efectiva ou formalizada, desenvolvem-se sinais de reconhecimento (acenar de cabeça ou de mão, piscar de olho, sorrisos), numa espécie de assentimento e de validação da pertença ao grupo.

Como nota DiMaggio, a relação entre a construção do gosto cultural e o fenómeno de interacção social é bastante evidente. As redes de sociabilidade funcionam como contextos privilegiados para a circulação da informação a que os actores recorrem, quer no processo de construção social do gosto, quer nas estratégias de reposicionamento social. O acto de consumir um bem cultural, ao pôr em jogo um conjunto de disposições, classificações e categorias, e ao implicar escolhas, deve ser visto como um momento privilegiado de troca interaccional. Ou seja, os interesses culturais, os gostos e preferências, são temas de conversa que permitem aos actores sociais, em contacto uns com os outros, decidirem de quem se sentem mais próximos, com quem desejam aprofundar conhecimento e, eventualmente, quem irá integrar as suas redes de sociabilidade (DiMaggio, 1987: 442-443).

O acto de iniciar uma conversa, no Fantasporto, é facilitado pela singularidade do evento. Ao colocar, muitas vezes, os espectadores perante objectos filmicos bizarros, que catalisam sentimentos de estranheza ou temor, impele a que se quebrem as barreiras da formalidade e da normatividade social, abrindo caminho para a partilha empática de ideias e emoções. Um participante do núcleo-duro, a este propósito, realizou um paralelo interessante: no futebol, quando é marcado um golo, há desconhecidos que se abraçam em sinal de celebração. Num Festival como o Fantasporto, se dois espectadores se assustam num dado momento de um filme, cria-se uma “empatia” espontânea, que facilita a comunicação entre participantes, a partilha de impressões e de experiências receptivas.

Ao participarem num evento que, como este, tem uma forte densidade social, os espectadores são conduzidos a, num processo de interacção com os seus co-participantes, elaborarem uma noção conjunta, partilhada, do evento e da oferta cultural – a definirem-nos – e a situarem-se perante os mesmos (definindo o seu lugar naquele acontecimento socialmente partilhado, através do modo como o consomem). Não obstante as diferenças entre os participantes, existe a noção comum de que se partilha uma linguagem



identitária (o cinema) e uma prática identitária (a ida a um Festival do género), o que cria um sentimento generalizado de pertença e proporciona momentos de efervescência colectiva.

Quando se privilegiam os aspectos sociais da frequência do cinema em detrimento dos culturais, isso significa que, muitas vezes, um filme é visto não porque o espectador é apreciador daquela obra artística, mas porque o filme foi alvo da aprovação do grupo, ou porque a excepcionalidade do evento justifica uma visita. Quando assim é, o objecto fílmico torna-se secundário, por conveniência para com os membros do grupo ou pela raridade e sedução inerentes ao acontecimento social.

## 2.2. O espectador activo e a pluralidade receptiva

A deambulação etnográfica pela 23.<sup>a</sup> edição do Fantasporto permitiu observar um conjunto de práticas activas de constituição da experiência fílmica, que reforçavam alguns dos mecanismos descritos por Srinivas (2002: 165-169). Em particular, entre os espectadores com um consumo mais intenso do Festival, mais familiarizados com os códigos e as regras tácitas do evento, detectou-se uma propensão para:

- i) Seleccionarem as cenas a ver (*selective viewing*). Era frequente os espectadores saírem dos auditórios durante as sequências que consideravam menos interessantes, apenas para regressarem mais tarde. Ou, em alternativa, aplicarem em sala diferentes níveis de atenção a momentos distintos do filme. Quando o filme não lhes prendia a atenção, dialogavam entre si. Através deste mecanismo, os filmes eram “editados” pelos espectadores, que seleccionavam, eles próprios, fragmentos, até formarem um todo (num processo original de criação de sentido);
- ii) O visionamento repetido de filmes (*repeat viewing*), através do qual os espectadores recriavam a experiência de percepção das obras. Ver o mesmo filme, com a mesma pessoa ou com pessoas diferentes, é uma ocorrência comum no Fantasporto, que acresce valor simbólico à experiência e contribui para a atmosfera de partilha comunitária que emerge na sala. Os espectadores repetentes, por exemplo, aplaudem e manifestam-se segundos antes da ocorrência de um acontecimento no ecrã, incitando a que os restantes se comportem de igual modo. Além da questão convivial, a visionação repetida de um filme pode revestir-se ainda da intenção, declarada, de aprofundar a experiência de recepção inicial, no caso de obras mais complexas.

As conversas sobre os filmes – tal como as palmas, embora as palmas constituam uma forma de comunicação não verbal – são modalidades comuns de recepção activa. É com base nos comentários e nas trocas de impressões que, muitas vezes, se desconstrói a pluralidade de conteúdos e de mensagens transmitidas pelo filme a que se assistiu. E essa informação, depois de trabalhada individualmente pelo agente social, está sujeita a possíveis “reinterpretações”, o que faz da partilha de ideias um veículo privilegiado para reformulações.

A obra artística (neste caso, o filme) não é, tal como assinala Eco (1976), obrigatoriamente aceite pelos receptores como um produto inteiro, finalizado. Os espectadores recebem o filme como um material “em bruto”, a partir do qual vão moldar a sua própria experiência, num processo mais ou menos elaborado de reconstrução da obra. Os modos de percepção serão, eles próprios, “objectos de uma acumulação de repertórios e de capital informacional sujeitos a uma constante *reprodução interpretativa*, de acordo com as novas apropriações perceptivas” (Lopes, 2000: 317). Daí que, para o trabalho de recepção concorram, simultaneamente, a estrutura da obra, o sistema de referências e o projecto cultural do receptor (ou a sua ausência), assim como o cenário de interacção onde se desenrola a sua apreensão. De resto, na esteira de DiMaggio (1987), confirmou-se a importância da comunicação interactiva e da mobilização colectiva na promoção de consumos culturais específicos (ainda que sacrificando a mensagem intencional, intrínseca à obra artística).

No decurso do evento registaram-se inúmeras pequenas conversas, frases soltas, escutadas durante os filmes ou no final das sessões. Quer se tratassem de espectadores mais ou menos fidelizados, a temática



principal era o cinema, e raramente os diálogos se expandiam para dimensões banais da vida quotidiana. Aliás, quando não se falava sobre o filme que se viu ou pretendia ver, discorria-se sobre pormenores do Festival. Não eram tão comuns os temas detectados noutros estudos, como as notícias da actualidade, o futebol, os percursos escolares ou os amigos ausentes (Lopes, 2000; Srinivas, 2002). No Fantasporto, mesmo em momentos de interacção social intensa, os filmes assomavam como a temática dominante.

Assim, se por um lado dificilmente se pode falar em episódios reveladores de uma não-recepção (registo cognitivo que revela uma postura de abstracção/alienação face ao objecto artístico), por outro, observou-se um número considerável de situações de recepção ambíguas, situadas algures num *continuum* entre um tipo de recepção sobretudo estética/corporal/sensual, assente em juízos estéticos nem sempre manifestados de forma discursiva, e uma recepção já mais cuidada/reflexiva, baseada em critérios sobretudo intelectuais e verbalizados de forma mais erudita (Monteiro, 1996; Lopes, 2000; Azevedo, 1997; Heinich, 1992). Este estilo de recepção, que denota uma maior aproximação ao universo cinematográfico e a incorporação de um conjunto de competências e disposições culturais superiores (reveladoras de familiarização com o género artístico), apreendeu-se um pouco por todos os perfis de espectadores, embora de forma particularmente notória entre os elementos habituais e do núcleo-duro, e menos evidenciada entre os aspirantes, flutuantes e, sobretudo, novatos. E aparecia associada não apenas às obras “de autor”, independentes – cinema europeu, cinema português, cinema asiático ou neo-zelandês, cinema clássico, cinema de animação – mas também aos sub-géneros artísticos, “de culto”. De facto, o que despontou como verdadeiramente original neste objecto de estudo é que, por vezes, as duas modalidades apareciam combinadas, em casos em que a recepção corporalmente activa, espontânea, não dispensava formas receptivas de cariz mais analítico e especializado.

Até mesmo os sub-géneros cinematográficos desprezados como formas de arte “menores” (segundo os critérios convencionais de sacração artística), implicam, para serem objecto de uma fruição competente, a convocação tanto de um capital informacional, como de um repertório cinéfilo, que não estão acessíveis à generalidade dos consumidores de cinema. Conhecer a fundo alguns sub-géneros cinematográficos significa ser-se capaz de percorrer a evolução da sétima arte e seu fraccionamento em estilos. O que justifica que, entre os espectadores com uma participação aparentemente mais lúdica e hedonista, se tivessem encontrado indivíduos que (re)conheciam e accionavam códigos complexos de descodificação das obras.

### **3. Em sala: contextos de recepção**

#### **3.1 O filme *mainstream***

Tal como salienta Ethis (2005: 15), os filmes produzidos com o intuito declarado de ir ao encontro do grande público veiculam uma sensação de standardização estética e narrativa. E foi esta noção – de que tudo é igual, tudo é objecto de repetição – que levou críticos e historiadores de cinema a considerarem artisticamente menos relevantes as obras realizadas de acordo com os cânones comerciais, reflexo de um cinema sem interesse ou de pura e pobre distracção.

O Fantasporto tem vindo, aos poucos, a investir num pendor mais generalista, exibindo filmes que cumprem o circuito comercial e que visam atingir o grande público. Ainda assim, os filmes comerciais que compõem a programação do evento raramente pertencem ao grupo dos chamados *blockbusters* ou grandes sucessos de bilheteira. São, antes, obras que apelam às massas porque prometem diversão, porque têm por trás a forte máquina promocional de *Hollywood* (são filmes de realizadores oscarizados ou filmes candidatos aos Óscares e/ou porque têm como principais protagonistas actores que são familiares ao consumidor de cinema “comum”). A repetição de fórmulas e a relativa descomplexificação das mensagens veiculadas por este género de filmes facilita uma recepção de natureza mais passiva. Quando assim é, os espectadores, em vez de se apropriarem dos produtos culturais de forma selectiva e crítica, tendem a aderir facilmente aos conteúdos da oferta. O que não impede que, mesmo nesses casos, o acto de recepção implique sempre





alguma participação, em função dos contextos sociais e culturais de origem dos receptores, e do contexto específico de interacção.

O que ressaltou de forma mais evidente ao se observarem os espectadores que acorriam a estas sessões, foi a aparente heterogeneidade dos públicos (apesar de serem marcadamente jovens), e a forte componente social, de convívio, associada ao acto cultural em si. No fundo, ambos indicadores recorrentes em vários estudos sobre públicos de cinema (Guy, 2000; Ethis et al., 2001; Ethis, 2005). O ambiente era festivo e os grupos animados, contudo, assim que a projecção se iniciava, os espectadores assumiam automaticamente o comportamento que incorporaram como “correcto” e “esperado”, e que estão acostumados a accionar noutros momentos de ida ao cinema. As sessões tornavam-se disciplinadas, e a recepção das imagens e dos sons uma actividade calma, aparentemente absorta.

A hesitação em aplaudir no final reflectia a incerteza da audiência perante a manifestação pública de agrado pelo filme. Na verdade, a conduta socialmente interiorizada pelos públicos de cinema não prevê os aplausos, reservados para as artes vivas: música ao vivo, artes de palco, *performances* várias. Aplaudir é considerada “uma das formas mais visíveis (audíveis...) e socialmente reconhecidas de demonstrar o (des)gosto e o grau de apreço pelo desempenho dos artistas” (Lopes, 2000: 313) e é uma prática comum neste Festival de cinema, ainda que a presença física dos artistas (realizadores, actores ou outros) nem sempre se verifique. Aplaudem-se, no fundo, as escolhas dos programadores. Os espectadores familiarizados com as normas de conduta próprias da visita “tradicional” ao cinema, e não com os códigos e simbologias do Festival, questionavam a demonstração pública e hesitavam. Por fim, decidiam (re)agir, acompanhando os espectadores habituais.

### 3.2 O filme “de autor”

O cinema de autor tem associada uma aura de elitismo, por estar assente em códigos interpretativos exigentes e dissociado de interesses comerciais. Alguns filmes de autor, como explica Azevedo (1997), constituem um capital objectivado e exigem códigos complexos de percepção, assimilados através de um processo de aprendizagem que pode ser institucionalizado ou não. Vários autores e pensadores de cinema consideram, porém, que a noção de autoria aliada a critérios de qualidade não invalida *per se* o sucesso comercial; o que se rejeita é a intenção confessa de seduzir grandes porções de público (a favor da arte pela arte), apostando-se na austeridade das produções. O cinema de autor promove a economia de meios como forma de garantir a transparência e honestidade artísticas, e subentende o domínio do cineasta sobre a sua obra. Das obras assim realizadas exige-se independência relativamente às principais tendências da indústria do cinema, a par de originalidade e inovação (Bazin, 2005; Ethis, 2005).

O Fantasporto inclui na sua programação uma quantidade importante de obras representativas do movimento de autor. Estas, ao serem exibidas, suscitam modos de estar em sala distintivos, condizentes com a solenidade do momento. Um dos episódios mais representativos ocorreu aquando da exibição do filme *A Snake of June*, da autoria do realizador japonês Shinya Tsukamoto. A obra de Tsukamoto tem vindo a explorar temas complexos, polémicos e de inspiração filosófica, como a alienação do próprio (do *self*) e deste face ao “outro”, a relação entre homem e máquina, e a forma como o corpo, através da expressão erótica, funciona como plataforma para a resolução dessas questões.

Em primeiro lugar, devido à fraca afluência de espectadores, foi possível observar a segregação dos públicos no interior da sala de cinema e o modo como tal predeterminação incita, desde logo, à distinção na experiência de ida ao cinema (e vice-versa). Os lugares ocupados eram os reservados aos detentores de convites, passes de imprensa ou passes de participante. Ou seja, VIP’s, comunicação social e participantes fidelizados – o contexto de recepção encontrava-se automaticamente estratificado. A simples disposição dos espectadores na sala permitiu perceber a existência de motivações diferentes entre os públicos do Festival.

A postura na sala – o silêncio contemplativo, as sentidas palmas no final do filme, o respeito pela obra de arte, manifestado, por exemplo, na leitura dos créditos finais – é expressiva de uma dupla identidade de





públicos cinéfilos/públicos de Festival, que manifesta segurança e domínio das regras do “jogo”. A familiarização com a cultura cinematográfica tende, naqueles casos, a ser distintiva, e os “horizontes de expectativa”, assim como a recepção do objecto artístico, mais exigentes (Jauss, 1978). Alguns destes espectadores são *insiders* de uma cultura mais consagrada, já que desenvolvem uma relação com as obras assente num extenso *stock* de conhecimentos (do realizador, do movimento ou corrente estilística, etc.). Nestes casos, é natural que as expectativas que criam relativamente ao que vão assistir modelem a própria recepção do filme.

À saída, registaram-se as reacções negativas de um grupo de jovens. Os enunciados eram reveladores: “Eu tenho aversão a filmes orientais! E também tenho aversão ao inglês!”; “Estava muito bem filmado, mas...”; “Eu confesso, houve duas ou três cenas que eu curti. Mas foram só duas ou três!”. A fruição competente da obra fílmica pode, pois, encontrar-se comprometida *a priori*, já que os agentes sociais possuem limitações passíveis de constringer a apreensão da mensagem transmitida (dependendo do *stock* de conhecimentos que, num dado momento, são capazes de pôr em jogo). Tendo presente esta relação, os comentários escutados ganham um sentido renovado, já que, para alguns dos espectadores, a “descoincidência” entre, por um lado, a informação que é disponibilizada e, por outro, os conhecimentos que detêm, pode conduzir ao “desinteresse” ou ainda “à aplicação dos códigos disponibilizados pelos agentes, independentemente da sua adequação e pertinência” (Azevedo, 1997: 178). Este desfazamento pode criar alguma confusão ou um sentimento de envergonhada incompetência receptiva.

### 3.3 O filme *gore* e o *Filme Z*

Apesar da evolução programática assumida pelo Fantasporto, continua a ser impossível dissociar o Festival do imaginário do filme fantástico e de terror, especialmente porque muitos dos seus espectadores continuam a pautar a sua participação por referência a esse imaginário. Os seguidores mais antigos e fiéis, assim como alguns dos espectadores mais recentes, aguardam com antecipação redobrada a exibição das películas que aludem aos primórdios do evento.

Ethis (2001) sustenta que o sentimento de medo, colectivamente partilhado, encontra o seu lugar de expressão preferencial no cinema. A prática de assistir a um filme de terror permite ao espectador mergulhar, com segurança, numa dimensão ameaçadora. O facto de saber de antemão que as experiências intensas que está a viver são ilusórias, fictícias, cria a possibilidade de experimentar um prazer real que, ao mesmo tempo, transmite segurança (pela irrealidade do objecto de prazer). Verifica-se, assim, um paradoxo associado ao sentimento de medo na prática de assistir a filmes de terror numa sala de cinema, já que é tranquilizador sentir medo em grupo. A *poesis* da obra fílmica – que corresponde às estratégias da sua fabricação – aliada à sua *aisthesis* – dimensão estética inscrita nas estratégias sociais inerentes à sua percepção – concorrem para favorecer todas as “empatias”, “catarses” e “ab-reacções” dos públicos. O consumo do estranho, do chocante e até do subversivo, pode ser encarado como uma forma de, através do que se observa no ecrã, se experienciar um “efeito catártico”, sendo certo que o efeito da catarse é tanto mais eficaz quanto ele é colectivo (Santos e Costa et al., 1999).

Quando se trata de objectos artísticos mais radicais, como os filmes *gore* ou os *slasher movies* (sub-géneros do terror que exibem carnificinas, desmembramentos, mortes, várias formas de violência física), alguns autores, como Kraniewicz (1992), consideram que o que motiva a sua fruição não é apenas a emoção ou o entretenimento puro, mas também a procura de consumos cinéfilos distintivos. Essa tendência ganhou força na actualidade, como reacção à proeminência da indústria cinematográfica americana, cujos filmes (em especial os que empregam convenções genéricas) não esperam mais dos espectadores do que vê-los sentados e, de uma forma mais ou menos apática, abandonados à narrativa apresentada. Num tal contexto, os filmes *gore* ou *slasher*, não obstante o fraco argumento ou o duvidoso mérito técnico, permitiriam consumos distintivos, porque singulares e avessos à “normalidade” imposta pelo cinema comercial.



Além das películas *gore* e *slasher*, o Fantasporto orgulha-se em exibir os chamados *filmes Z*. Sem estarem necessariamente associados ao(s) (sub)género(s) do terror (neste certame é comum emergirem entre as obras do cinema fantástico), impõem-se pela má qualidade global. O produto final caracteriza-se por ser medíocre, quer ao nível da concepção, quer da realização, ao ponto de suplantar as limitações dos *filmes B* (que, apesar de tudo, são pensados profissionalmente e com fins comerciais). Os *filmes Z* podem ser voluntariamente “mal” concebidos, caso exista a intenção deliberada de realizar um filme que celebre o absurdo (Brottman, 2005). O *filme Z* da 23.<sup>a</sup> edição do Fantasporto intitulava-se *Kárate a Muerte en Torremolinos* e envolvia ninjas zombies, surfistas católicos e um polvo... Um dos participantes do Fantasporto, fã acérrimo do Festival e actual professor universitário, proferiu, a propósito dos *filmes Z*, uma declaração que ilustra bem a lógica implícita nestas obras: “São [filmes] assim mesmo maus, maus, mas naquele sentido tão mau, tão péssimo, tão lacunar, tão deficitário, que tu até desenvolves uma certa afectividade perante esses filmes, de tão maus que são”. De facto, os “melhores” *filmes Z* (os melhores entre os piores) atingem, muitas vezes, numa lógica contrária à lógica de sacração artística, o estatuto de “filmes de culto”.

Uma das conclusões que se extraiu do mergulho empírico no Festival apontava para a existência de comportamentos esperados (dir-se-ia mesmo, institucionalizados) nos momentos de exibição de filmes *gore*, *slasher* ou *Z*. Caso as expectativas criadas não fossem, por qualquer razão, cumpridas, o Rivoli era percorrido por um sentimento de desânimo, que se manifestava quer entre os espectadores mais fidelizados (para os quais aqueles momentos funcionavam como rituais fortalecedores da identidade de indefectíveis do Fantasporto), quer entre os espectadores menos familiarizados, que ansiavam por uma oportunidade de participarem do tão aclamado “espírito” comunitário. A maioria das vezes, durante a exibição dos filmes, a dimensão social do acto de recepção assumia contornos peculiares, a raia o “excessivo”, se comparada com a tradicional ida ao cinema. As barreiras físicas e cognitivas habitualmente impostas pelo Rivoli (equipamento cultural associado a manifestações da “alta” cultura), viam-se subvertidas pela natureza da oferta, e os espectadores assumiam uma postura que já não era a do receptor calmo, silencioso e corporalmente menos activo. Ao responderem abertamente ao filme, rindo, gritando ou dirigindo-se aos actores presentes na tela, como se verificou, estavam a construir uma experiência colectiva, ainda que tivessem ido àquela sessão sozinhos.

A narração híbrida e *non-sense*, entremeada por picos de violência, presente neste tipo de obras, criava nos espectadores estados de euforia que pareciam, por vezes, reconstituir o universo primitivo das festividades populares, tal como foram descritas por Bakhtine (1970). Segundo o autor, a estética grotesca, associada às manifestações de cariz popular e pontuada por momentos de loucura festiva, funcionaria como um instrumento para observar o mundo de um ponto de vista distinto do “normal”, numa alegre paródia à verdade convencionalmente difundida. A “carnavalização” da recepção cultural, pontuada por momentos de humor e de festividade, promoveria um efeito psicológico de catarse, reforçado pelas noções de risco e de transgressão dos ideais normativamente impostos.

Na mesma linha, outros autores sugeriram, no passado, que as sociedades tendem a bifurcar a globalidade das experiências sociais, remetendo-as para os domínios, antagónicos, das chamadas “estrutura” ou “anti-estrutura” (Durkheim, 1912; Turner, 1974). Ou seja, existe um quotidiano de normatividade que, apesar dos instrumentos de controle que visam a preservação das regularidades da vida social, é episodicamente irrompido por forças resistentes, que tendem à inversão ou até mesmo ao repúdio das normas. Os episódios de subversão social funcionariam, no fundo, para preservar a estabilidade social, através da violação controlada da ordem preestabelecida. As irrupções anti-estruturais não seriam mais do que manifestações marginais, intersticiais, limitadas a espaços-tempo que toleram determinadas formas de expressão, de sentimentos e de formulações identitárias proibidas e/ou consideradas tabu pela restante sociedade. Os referidos sub-géneros de cinema fornecem esse espaço de relativa liberdade, espontaneidade e até de inversão normativa, onde a transgressão dos códigos oficiais são, não só tolerados, mas até celebrados. Percebe-se, entre a audiência, o nascimento de um espírito comunitário – uma espécie de *communitas*



(Turner, 1974) – caracterizado pelo esbatimento das desigualdades sociais e culturais, e pela partilha de um sentimento generalizado de solidariedade e de comunhão receptiva.

Embora pareça excessivo entender os fenómenos observados como actos semi-espontâneos (“guionados” ou “coreografados”, como descrevia Srinivas), a verdade é que o contexto actual – o estatuto muito pouco marginal do Rivoli, a heterogeneidade dos públicos, a institucionalização do Festival, etc. – propicia a contenção dos espectadores. A julgar pelos relatos recolhidos, que evocam sessões semelhantes no Auditório Nacional Carlos Alberto (pese embora o misticismo atribuído a essa fase específica do Festival), é plausível equacionar a possibilidade do Fantasporto ter promovido a institucionalização, e até mesmo a mercantilização, do acto de transgredir.

#### 4. Breve conclusão

A recepção cultural em contexto de Festival pode, efectivamente, ser perspectivada de um ponto de vista fenomenológico. A vantagem é a possibilidade de salientar os mecanismos singulares de aproximação ou distanciamento dos espectadores aos objectos artísticos ofertados, articulando-os com o contexto espaço-temporal de interacção e as disposições culturais socialmente incorporadas. A forma como os agentes sociais se posicionam nos cenários de interacção e a postura corporal que assumem, são reveladores da sua disposição receptiva. Observando o conjunto de informações que são expressas pelos espectadores, verbalizadas mas sobretudo corporalmente encenadas e mais ou menos conscientes (Goffman, 1959), procurou-se refer possíveis indicadores de modalidades de recepção específicas.

#### 5. Bibliografia

- AZEVEDO, Natália (1997), “Práticas de recepção cultural e públicos de cinema em contextos cineclubísticos” in *Sociologia - Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto*, I Série, Vol. VII.
- BAKHTINE, Mikhail (1970), *L’Oeuvre de François Rabelais et la Culture Populaire au Moyen Âge et Sous la Renaissance*, Paris, Gallimard.
- BAZIN, André, *What is Cinema?* (2 volumes) (2005), Berkeley, University of California Press.
- BROTTMAN, Mikita (2005), *Offensive Films*, Nashville, Vanderbilt University Press.
- COSTA, António Firmino da (1999), *Sociedade de Bairro: Dinâmicas Sociais da Identidade Cultural*, Oeiras, Celta Editora.
- DIMAGGIO, Paul (1987), “Classification in Art”, in *American Sociological Review*, vol. 52.
- DURKHEIM, Émile (1991) [1912], *Les formes élémentaires de la vie religieuse*, Paris, Éditions Livre de Poche.
- ETHIS, Emmanuel (coord.) et. al. (2001), *Aux Marches du Palais – Le Festival de Cannes Sous le Regard des Sciences Sociales*, Paris, La Documentation Française.
- ETHIS, Emmanuel (2005), *Sociologie du Cinéma et de Ses Publics*, Paris, Armand Colin.
- GOFFMAN, Erving (1993) [1959], *A Apresentação do Eu na Vida de Todos os Dias*, Lisboa, Relógio d’Água.
- GUY, Jean-Michel (2000), *La Culture Cinématographique des Français*, La Documentation Française, Paris.
- HEINICH, Natalie (1992), “Du jugement de goût à la perception esthétique” in Idalina CONDE (coord.), *Percepção Estética e Públicos da Cultura*, Lisboa, Acartel/ Fundação Calouste Gulbenkian.
- JAUSS, Hans Robert (1978), *Pour une Esthétique de la Réception*, Paris, Éditions Gallimard.
- KARNIEWICZ, Louise (1992), “Cinematic Gifts: The Moral and Social Exchange of Bodies in Horror Films” in *Tattoo, Torture, Mutilation and Adornment: The Denaturalization of the Body in Culture and Text*, Albany, State University of New York Press.



- LAHIRE, Bernard (2003) [1998], *O Homem Plural – As Molas da Acção*, Lisboa, Instituto Piaget.
- LAHIRE, Bernard (2004), *La Culture des Individus: Dissonances Culturelles et Distinction de Soi*, Paris, La Découverte.
- LOPES, João Teixeira (2000), *A Cidade e a Cultura*, Porto, Afrontamento.
- MONTEIRO, Paulo Filipe (1996), *Os Outros da Arte*, Oeiras, Celta Editora.
- PINTO, José Madureira (2003), “Para uma análise sócio-etnográfica da relação com as obras culturais” in AA. VV., *Públicos da Cultura – Actas do Encontro organizado pelo Observatório das Actividades Culturais no Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa*, Lisboa, 24 e 25 de Novembro de 2003.
- SANTOS, Maria de Lourdes Lima dos e António Firmino da COSTA (coord.) (1999), *Impactos Culturais da Expo '98*, Lisboa, Observatório das Actividades Culturais.
- SIMMEL, Georg (1997) [1949-1950], “The Sociology of Sociability” in David FRISBY e Mike FEATHERSTONE (eds.), *Simmel on Culture*, Londres, Sage Publications.
- SRINIVAS, Lakshmi (2002), “The Active Audience; Spectatorship, Social Relations and the Experience of Cinema in India” in *Forthcoming Media, Culture and Society*, Sage Publications, Vol. 24.
- TURNER, Victor (1974), *O Processo Ritual*, Petrópolis, Editora Vozes.

#### **Outros documentos**

<http://www.bocc.ubi.pt/pag/lopes-jt-publico.pdf>

<sup>i</sup> Entre Fevereiro e Março de 2003.