FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DO PORTO

MESTRADO EM SOCIOLOGIA
Poder Local, Desenvolvimento e Mudança Social

PRÁTICAS DE RECEPÇÃO CULTURAL E PÚBLICOS DE CINEMA EM CONTEXTOS CINECLUBÍSTICOS

NATÁLIA MARIA AZEVEDO CASQUEIRA

Porto, Janeiro de 1997

FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DO PORTO

MESTRADO EM SOCIOLOGIA
Poder Local, Desenvolvimento e Mudança Social

PRÁTICAS DE RECEPÇÃO CULTURAL E PÚBLICOS DE CINEMA EM CONTEXTOS CINECLUBÍSTICOS

UNIVERSIDADE DO PORTO
Faculdade de Letras
BIBLIOTECA
N.º 49560(1)
Ex.2
Data 03/06/1997

NATÁLIA MARIA AZEVEDO CASQUEIRA

TESE DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO EM SOCIOLOGIA
ORIENTADA PELO PROFESSOR DOUTOR JOSÉ MADUREIRA PINTO

043M
C 335 p
V.1 ex. 2

Porto, Janeiro de 1997

ÍNDICE

I. Considerações iniciais 1

II. Sobre as possibilidades de apropriação cognitiva de uma realidade social 7

2.1. Considerações metodológicas e opções técnicas: a entrevista, a observação e o inquérito como as ferramentas sociológicas de suporte à pesquisa empírica 7

2.2. Plano de observação e trajecto(s) empírico(s): dos percursos sinuosos da pesquisa 24

III. A cultura e o associativismo como recursos endógenos de uma lógica de desenvolvimento local integrado 34

3.1. Do lugar da cultura na perspectiva de um modelo territorialista do desenvolvimento: a prática da cultura à escala da infranacionalidade 34

3.2. O associativismo cultural como quadro semi-institucionalizado de promoção do desenvolvimento cultural: as modalidades de expressão/participação associativas como eixos estruturadores do desenvolvimento 46

3.3. As possibilidades de inserção dos espaços associativos nas redes locais de poder *versus* as estratégias de (re)produção de projectos, de identidades, de sociabilidades e de disposições culturais 61

3.4. As virtualidades simbólico-sociais do associativismo cultural: alguns vectores da análise teórica 74

IV. O associativismo cultural, os cineclubes e as práticas culturais 79

4.1. Das particularidades da oferta cultural associativa: os cineclubes como quadros de interacção cultural e simbólica e como pólos de uma oferta cultural especializada 79

4.2. As lógicas de formação dos gostos culturais e de democratização cultural: os cineclubes como espaços culturais distintivos 91

4.3. As possibilidades democratizadoras da actuação cultural dos cineclubes locais: alguns vectores da análise teórica 96

V. Percursos de cineclube: a historicidade das aspirações, dos trajectos e das práticas culturais associativas 103

5.1. O Cineclube Octopus 103

5.2. O Cineclube de Vila do Conde 109

5.3. Percursos de cineclubes: confrontos possíveis de trajectos associativos e culturais 114

VI. A oferta cultural dos cineclubes em contextos semiperiféricos 137

6.1. Das tendências sociodemográficas à dotação de redes locais de equipamentos culturais: a semiperiferia cultural dos concelhos de Póvoa de Varzim e de Vila do Conde 137

6.2. A oferta e a procura do cinema à escala nacional e local: dos contrastes e das (as)simetrias territoriais 169

6.3. Do cinema, dos filmes e das sessões: as especificidades da oferta cultural dos cineclubes 185

VII. Práticas culturais em contextos cineclubísticos 206

7.1. A relação cineclube/públicos associados e o perfil sociográfico dos públicos associados: algumas regularidades sociológicas 206

7.2. As práticas de ida às sessões de cinema e os modos de estar nos cineclubes 229

VIII. Considerações finais 256

IX. Bibliografia e fontes 270

Filho da mãe



in *Público Magazine*, Domingo, 24 de Dezembro de 1995, p. 8

I. CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Práticas de Recepção Cultural e Públicos de Cinema em Contextos Cineclubísticos constitui o trabalho final de uma dissertação de mestrado em Sociologia pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto, levado a cabo entre Janeiro de 1995 e Janeiro de 1997, sob a orientação do Professor Doutor José Madureira Pinto.

A presente pesquisa, alusiva à temática das práticas culturais e dos públicos da cultura, procura delinear uma proposta de análise do universo das práticas de recepção cultural dos públicos de cinema em contextos institucionais e interaccionais específicos: os cineclubes. Situando a abordagem de tal objecto de estudo na linha dos trabalhos teórico-empíricos realizados no campo científico da Sociologia da Cultura e da Sociologia do Desenvolvimento Local, a questão teórica básica desenvolve-se em torno da correspondência entre as modalidades da oferta cultural dos cineclubes em contextos urbanos locais e as práticas de recepção cultural dos seus públicos associados. Os esforços analíticos concentram-se, assim, na resposta a duas grandes questões. Por um lado, de que modo os quadros semi-institucionais associativos, particularmente os cineclubes, definem e planificam políticas de actuação associativa e cultural e criam/difundem expressões culturais sob a forma de bens/serviços específicos - o pólo da oferta cultural dos cineclubes - e, por outro lado, quais as modalidades de recepção cultural dos públicos de cinema dos cineclubes - o pólo da procura e da recepção cultural dos cineclubes.

Alguns objectivos foram orientadores para a concretização deste trabalho.

Em primeiro lugar, e ao nível teórico, a tentativa de analisar os conteúdos e os modos da oferta cultural criada/difundida por e em contextos organizacionais específicos, situados em espaços periurbanos, como é o caso das associações cineclubísticas. Em segundo lugar, dimensionar as capacidades institucionais e culturais dos cineclubes para delimitarem projectos/estratégias/práticas de democratização cultural e de

formação/fixação/alargamento dos públicos de cinema locais. Num outro sentido, delinear as capacidades e as modalidades de reajustamento entre a oferta e a procura de cinema no espaço local. Em última instância, e numa dimensão que ultrapassa o âmbito específico do trabalho, definir e concretizar um processo de auto-aprendizagem científica, amadurecer um capital restrito de conhecimentos teórico-metodológicos e contribuir, de alguma forma, para o alargamento do trabalho mais vasto e mais profundo de levantamento e de compreensão do universo das práticas culturais de públicos sociograficamente diversos da sociedade portuguesa.

Tendo presente que a lógica formal subjacente aos processos de conceptualização teórico-metodológica da investigação não coincide necessariamente com a lógica formal da exposição escrita, a elaboração do presente texto obedeceu a um esquema estruturado em partes substancialmente diferentes, mas constitutivas, e só assim compreensíveis, de uma prática teórica e empírica entrecruzada ao longo do percurso global da investigação.

Só é possível investigar-se, cientificamente, em Ciências Sociais, no quadro de orientações teórico-metodológicas claramente definidas. Nesse sentido, explicitar as possíveis modalidades de apropriação cognitiva do objecto de estudo - as práticas de recepção cultural dos públicos de cineclube - exige uma abordagem clara dos eixos metodológicos que sustentam e orientam a pesquisa empírica, das técnicas de auscultação do universo de estudo e do trajecto empírico vivenciado. No Ponto II. deste trabalho, não só se exploram as possibilidades metodológicas de confluência entre uma abordagem mais qualitativa e uma abordagem mais quantitativa da realidade, mediante o cruzamento metodológico de técnicas, como também as especificidades do trajecto empírico, desde as modalidades e os momentos da operacionalização dos instrumentos de observação até à construção e à administração das técnicas de pesquisa e à delimitação e localização dos sujeitos-alvo do estudo.

À exposição das condições teórico-metodológicas e sócio-institucionais da investigação, seguir-se-á a tentativa de construir uma estrutura conceptual que problematize o alcance e o posicionamento teórico-social da cultura e do associativismo cultural no quadro de um modelo territorialista do desenvolvimento local (Ponto III.). Para além de se definirem como possíveis eixos estruturadores de dinâmicas locais de desenvolvimento, ao recriarem redes de sociabilidades e de identidades espacial e temporalmente situadas, a cultura e o associativismo cultural confrontam-se, nos diversos meios institucionais, políticos e sociais locais, com *universos de possíveis* que configuram as suas redes de actuação cultural, os seus públicos-alvo, os seus projectos e as suas práticas associativas e culturais.

As particularidades de que se reveste a oferta cultural dos cineclubes constituem outra das vertentes da análise teórica do presente trabalho (Ponto IV.). No sentido de definirem lógicas de actuação cultural ajustadas às necessidades/aspirações culturais dos seus públicos, os cineclubes apresentam-se como espaços associativos nos quais a formação de gostos culturais específicos e a *re-criação* de modalidades de fruição e de participação culturais poderão configurar e obedecer a lógicas de democratização cultural no acesso a determinados bens culturais, como certas franjas temáticas e formais do cinema - *cinema de autor*, *cinema alternativo* ou *cinema de qualidade* -, mas também assumirem um carácter distintivo e sacralizado(r) para aqueles que deles fazem parte.

De modo a confrontar os alicerces teóricos do trabalho com as dimensões qualitativas e quantitativas obtidas durante a pesquisa propriamente empírica, descrevem-se no Ponto V., e em moldes comparativos, os percursos associativos e culturais desenvolvidos pelos cineclubes dos concelhos de Póvoa de Varzim e de Vila do Conde.

A transposição das lógicas da oferta de cinema verificadas a uma escala mais ampla do que a do *concelho* constitui uma dimensão crucial para a exploração do objecto de estudo, pois permite visualizar as assimetrias territoriais, nacionais e locais, da oferta

de cinema e dimensionar o estatuto de semiperiferia cultural dos concelhos limítrofes aos grandes centros urbanos metropolitanos da oferta e da procura culturais. Em contextos semi-institucionalizados, a especificidade da oferta cultural dos cineclubes - nem sempre restrita ao universo dos filmes - adquire uma relevância inegável quando confrontada com as realidades culturais exteriores, em última instância estruturadoras do seu próprio alcance político e cultural (Ponto VI.).

Se a análise da oferta cultural associativa - neste caso, dos cineclubes - permite detectar regularidades ao nível das práticas associativas, na sua relação com as redes do poder cultural e do poder político e com os públicos, ao nível dos perfis dos agentes culturais de difusão/criação cultural e dos bens/serviços que compõem o universo da oferta cineclubística, a análise do pólo da procura cultural configura as modalidades de participação activa e/ou passiva dos públicos associados e não associados nas propostas culturais dos cineclubes, a relação dos públicos associados com os cineclubes e o perfil sociográfico das redes de associados e, como tal, de alguns dos seus públicos de cinema. No Ponto VII., são, assim, descritas as regularidades das práticas de ida ao cinema dos públicos associados em contextos cineclubísticos e dos modos de estar e de (inter)agir em quadros semi-institucionalizados, dotados de uma componente simbólica e cultural distintiva que, provavelmente, segmentariza mais a oferta e os públicos culturais do que democratiza o acesso material e perceptivo à oferta dos produtos fílmicos no espaço local.

Por último, surgem as considerações finais, que mais não são do que uma tentativa de reorganizar os conteúdos teórico-empíricos da análise de maneira a delimitar um conjunto de regularidades institucionais e culturais ao nível da oferta cultural e da procura cultural de cinema em contextos locais cineclubísticos. As directrizes teórico-empíricas são contextualizadas nos limites da pesquisa e no universo mais amplo de *outros possíveis* teóricos, capazes de orientarem uma nova reapropriação cognitiva dos segmentos culturais das realidades sociais locais.

Segue-se-lhes, ainda, a indicação das referências bibliográficas e das fontes de informação de apoio ao trabalho teórico-empírico da pesquisa.

Por fim, alguns agradecimentos particulares.

Em primeiro lugar, um agradecimento muito especial ao Professor José Madureira Pinto, por ter aceite orientar o meu trabalho e por ter permitido, ao longo deste período, a co-partilha de experiências, de saberes e de aprendizagens e a co-vivência de algumas cumplicidades. Deixo aqui registados o meu respeito e a minha admiração pelo teórico, pelo académico e pelo pedagogo humanista que sempre soube representar.

Em segundo lugar, um reconhecido agradecimento à Câmara Municipal da Póvoa de Varzim pelo interesse manifestado pelo meu trabalho e pelo apoio material e humano concedido, sem os quais não teria sido possível a prossecução da pesquisa. Particularmente, ao Pelouro da Cultura pela abertura política e cultural, e ao seu Vereador, Drº Joaquim Cancela, pela confiança pessoal, pela disponibilidade política e humana e pela abertura política e pessoal que tem demonstrado face aos projectos culturais provindos de agentes sociais locais. À Manuela Ribeiro, as palavras de sempre.

Agradeço, também, ao Cineclube Octopus e ao Cineclube de Vila do Conde, nomeadamente às suas equipas directivas, o terem aceite a proposta de trabalho apresentada e o terem-se disponibilizado para participar na sua elaboração. A elas e ao seu pessoal auxiliar, agradeço a disponibilidade institucional, material, documental e pessoal. Aos sócios de ambos os cineclubes, um agradecimento pela sua participação no preenchimento dos inquéritos por questionário.

Gostaria de focar, ainda, o meu reconhecimento para com aqueles que me são mais próximos e que, de uma forma ou de outra - pelo seu entusiasmo, pelo seu interesse e curiosidade, pela sua disponibilidade e colaboração, pela sua amizade e pelo seu carinho -, contribuiram para a viabilização material e humana deste trabalho. Ao

Carlos, particularmente, um obrigada pelo sedimentar de uma relação profissional e de uma amizade pessoal.

Por último, uma palavra especial para o Nando, que me tem acompanhado em todos os momentos, e sem o qual, mais uma vez, este trabalho não teria a dimensão que tem.

Póvoa de Varzim, Janeiro de 1997.

II. SOBRE AS POSSIBILIDADES DE APROPRIAÇÃO COGNITIVA DE UMA REALIDADE SOCIAL

> *"L'espace social m'englobe comme un point. Mais ce point est un* point de vue, *le principe d'une vue prise à partir d'un point situé dans l'espace social, d'une* perspective *définie dans sa forme et son contenu par la position objective à partir de laquelle elle est prise. L'espace social est bien la réalité première et dernière, puisqu'il commande encore les représentations que les agents sociaux peuvent en avoir."*
> (Pierre Bourdieu, *Raisons Pratiques. Sur la Théorie de l'Action*, Paris, Seuil, 1994, pp.28-29.)

2.1. Considerações metodológicas e opções técnicas: a entrevista, a observação e o inquérito como as ferramentas sociológicas de suporte à pesquisa empírica

Qual o procedimento teórico-operatório mais adequado para a construção de um conhecimento aproximado da realidade constitui a questão metodológica por excelência, mas não exclusiva, de um trabalho de investigação científica. Numa óptica racionalista de ciência, o processo de construção teórica da realidade contempla, em primeiro lugar, um conjunto de *perguntas* e de *hipóteses substantivas*, estipulado sobre essa realidade e personificado pelo sujeito-investigador, e, em segundo, um manancial de instrumentos operatórios disponível para a realização de uma auscultação empírica controlada. Partindo do pressuposto epistemológico que *"a pesquisa empírica é condição de progressão do trabalho teórico"* [1], mas não esquecendo a sua estreita dependência face ao quadro teórico-ideológico previamente definido pelo investigador, é inegável que a escolha dos métodos e das técnicas de pesquisa assume-se, de facto, como um dos momentos necessários ao processo de investigação.

Em primeiro lugar, seja no eixo da conceptualização e da operacionalização das hipóteses teóricas, seja no da pesquisa de campo propriamente dita, a construção científica define-se sempre como uma *convenção institucional*, resultante da interacção comunicativa entre um sujeito e um objecto e dos contextos sócio-institucionais de

[1] João Ferreira de Almeida, José Madureira Pinto, *A Investigação nas Ciências Sociais*, Lisboa, Ed. Presença, 1990, p.115.

suporte a essa interacção comunicativa particular. A *prática científica* é um *processo social de produção e de legitimação* de conhecimentos acerca da realidade e, como tal, uma prática relativizada: o potencial valor heurístico do produto teórico-social obtido só é plausível no contexto sócio-institucional da análise e no contexto teórico da investigação, nomeadamente os objectivos situados de quem o concebeu e produziu, sejam eles teóricos, sociais e/ou de investigação-acção.

Neste sentido, ao focalizar-se a atenção sobre os públicos de cinema dos cineclubes, não só os resultados da investigação, circunscritos no seu alcance analítico e na sua fundamentação empírica, espelham as opções teóricas de partida, a acção das condições teórico-substantivas da pesquisa e a eficácia metodológica possível dos instrumentos operatórios seleccionados, como também, e principalmente, a acção das condicionantes sócio-institucionais e os efeitos simbólico-sociais provocados pela presença e pela intervenção constantes do investigador nos contextos de interacção dos elementos do universo de estudo. A prática científica não é senão uma prática situada, limitada e provisória. A legitimidade dos seus produtos reside tanto na assunção clara e aberta da presença de condições e de efeitos sociais no processo da concepção e da observação científicas, como, e consequentemente, na atitude crítica de controlo e de (re)ajustamento constantes das suas configurações.[2] Por outro lado, o processo de observação das realidades, aqui entendido no *sentido lato* do termo, revela-se um trabalho de *meta-construção*, pois aquilo que se produz não é mais do que uma construção sobre o construído, isto é, os discursos, as representações, as práticas e os comportamentos dos sujeitos observados (indivíduos ou grupos), objectivados num *continuum* histórico e institucional específico. A realidade humana, antes de mais, é uma realidade socialmente configurada a partir de uma lógica dialéctica entre as

[2] Numa concepção racionalista da ciência, as Ciências Sociais, entre elas a Sociologia, são campos estruturados de conhecimentos, construídos segundo uma lógica dominada pelo vector de orientação epistemológica *do racional para o real* e sistematicamente atentas às modalidades teórico-empíricas de contornar e/ou ultrapassar os obstáculos epistemológicos da *familiaridade do social*, do *individualismo*, do *etnocentrismo* e do *naturalismo*. São ciências dotadas de uma dimensão reflexiva e histórica cuja actividade científica envolve sempre uma *circularidade* entre a leitura da realidade e a recriação feita pelo investigador. A interpretação científica pode ser entendida como um processo criativo e, como tal, exigindo um esforço constante de reflexão crítica sobre as condições da sua criação/produção/legitimação/verificação.

condicionantes estruturais e a acção humana subjectiva, debruçando-se as Ciências Sociais, concretamente a Sociologia, sobre *"a sociedade enquanto parte de um mundo humano, produzido pelos homens, habitado por eles, e que, por sua vez, produz os homens num processo histórico contínuo"* [3]. Perante tal, o esforço no sentido de desenvolver uma prática científica capaz, isenta e controlada, assumido por alguém que mais não é do que um *aprendiz* de investigador, procurou ser sempre, e acrescidamente, uma das regras de actuação presentes.

A validade de uma *metodologia* é, também ela, situada e parcial se se pensar que esta *"em vez de se constituir em repositório de prescrições e de fórmulas estereotipadas sobre o uso das técnicas de recolha e tratamento da informação, deve, pelo contrário, ser entendida como uma instância eminentemente reflexiva (quer dizer, não-dogmática e auto-crítica) sobre os modos de compatibilizar racional e criativamente tais procedimentos com o objecto da pesquisa e o corpo de hipóteses teórico-substantivas concebíveis, de acordo com os conhecimentos existentes, a seu propósito"* [4].

Os métodos e as técnicas são, antes de mais, instrumentos padronizados de recolha e de análise da informação e, como tal, imprescindíveis à prossecução de um trabalho científico. A leitura da sua eficácia científica faz-se contrariando a postura empirista da ciência e os efeitos resultantes da sua prática[5], o mesmo é dizer, conferindo-se à teoria a *função de comando* na prática da investigação empírica. Ao conceber-se a *teoria* como o *"conjunto organizado de conceitos e relações entre conceitos* substantivos, *isto é, referidos directa ou indirectamente ao real"* [6] - a *matriz disciplinar* -, teve-se sempre presente que a afirmação do seu papel de comando adquiria viabilidade epistemológica

---

[3] Peter Berger, Thomas Luckmann, *La Construction Sociale de la Réalité*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1986, p.257.

[4] José Madureira Pinto, *Propostas para o Ensino das Ciências Sociais*, Porto, Ed. Afrontamento, 1994, pp.69-70.

[5] Tais efeitos, como o uso incontrolado das técnicas de observação e de tratamento de dados e a sua neutralidade "tecnológica", a atomização/pulverização dos objectos de pesquisa e a autonomização do momento de validação/verificação, são alvo de uma abordagem crítica feita por José Madureira Pinto em, para além de outros trabalhos do autor, "Questões de metodologia sociológica (I)" in *Cadernos de Ciências Sociais*, nº1, 1984, pp.5-42 e *Propostas para o Ensino das Ciências Sociais*, pp.77-83.

[6] João Ferreira de Almeida, José Madureira Pinto, "Da teoria à investigação empírica. Problemas metodológicos gerais" in Augusto Santos Silva, José Madureira Pinto (orgs.), *Metodologia das Ciências Sociais*, Porto, Ed. Afrontamento, 1987, p.55.

desde que a recolha das informações permitisse, se bem que de acordo com o *quadro teórico* prévio, a feitura de ajustamentos, de especificações e/ou de reformulações desse mesmo quadro teórico. Procurou-se, assim, e de acordo com uma postura racionalista aberta e crítica, fazer a articulação necessária entre a *matriz disciplinar* e os momentos da pesquisa empírica, salvaguardando-se, tanto quanto possível, a importância epistemológica dos critérios teórico-substantivos de concepção e de análise científicas.

Nesta linha de actuação científica, conceberam-se, por um lado, os *métodos* como *estratégias de investigação*[7], a partir das quais se fazem a selecção das técnicas, o controlo das condições da sua aplicação e a integração dos resultados parciais de investigação obtidos, e, por outro lado, as *técnicas* como *"conjuntos de procedimentos operatórios destinados a produzir, em articulação com outros elementos da prática científica, resultados parcelares nas fases de recolha e de tratamento da informação requerida pela pesquisa"* [8]. As técnicas compõem, assim, um conjunto de conceitos processuais, accionado em função de um quadro de referência teórico-metodológico inicialmente previsto. São *modos de recolha de dados* seleccionados em função dos *modos de investigação* - formas de conceptualização dos sujeitos observados e da sua situação em função dos objectivos teóricos da investigação - inicialmente delimitados.[9]

A transposição do plano da linguagem teórica para o plano da linguagem empírica raras vezes se revelou uma operação fácil e imediata. A apreensão de algumas das características da produção simbólica de grupos sociais específicos (os públicos de cinema), em determinados contextos institucionais (os cineclubes), e de acordo com coordenadas espaciais, temporais e institucionais específicas de consumo e de recepção culturais, só foi possível a partir da construção de instrumentos de análise, resultado de uma operação, progressiva e sistematicamente reajustada, de *"transformação controlada dos elementos de um conjunto teórico-ideológico de partida (conceitos e relações entre*

---

[7] José Madureira Pinto, *Propostas para o Ensino das Ciências Sociais*, p.69.
[8] Idem, *Ibidem*, p.69.
[9] Gérald Boutin, Gabriel Goyette, Michelle Lessard-Hébert, *Investigação Qualitativa. Fundamentos e Práticas*, Lisboa, Instituto Piaget, 1994.

conceitos teóricos*) em elementos operacionais, por forma a permitir a* medida*"* [10]. Só por via de uma *"transformação dos conceitos e relações entre conceitos que se situam nos níveis de teoria com maior grau de generalidade e abstracção em elementos categorizadores"* é que se torna possível *"dar conta dos processos sociais nas suas configurações particulares"* [11]. Se o processo de operacionalização dos conceitos por si só constitui um exercício teórico deveras complexo, a *validade da medida* realizada torna mais problemática a prática científica no campo social, pois não só tem subjacente o alcance do conhecimento construído acerca de uma realidade específica, como também, e antes de mais, o trabalho de correspondência teórica entre os indicadores construídos e os conceitos por eles representados. A *medida* realizada delimita, assim, um dos múltiplos *campos de possíveis teóricos* de abordagem das realidades sociais da procura e da recepção culturais dos públicos de cinema.

O cruzamento das técnicas de investigação foi a via metodológica considerada mais enriquecedora para a prossecução do plano de observação inicialmente previsto. Com a intenção de produzir equivalências de representação da realidade em estudo, a lógica dialéctica entre as representações extensivas, espelho de uma abordagem do *universal* e da *regularidade*, e as representações intensivas, contextualizadas numa abordagem da *diferença* e do *particular*, revelou-se, desde logo, a opção metodológica mais adequada. As tentativas de concretização, ao longo do trabalho, da confluência metodológica entre as fases mais qualitativas e as fases de maior pendor quantitativo orientaram o cruzamento das técnicas qualitativas com as técnicas quantitativas, *"servindo estas últimas para evidenciar, então, as relações que aquelas irão permitir interpretar"* [12]. Apesar da maior proximidade ao universo da *metodologia do estudo de casos*[13], não se privilegiou nem uma análise intensiva da realidade social que, a partir da

---

[10] João Ferreira de Almeida, José Madureira Pinto, *A Investigação nas Ciências Sociais*, p.115.
[11] João Ferreira de Almeida, José Madureira Pinto, "Da teoria à investigação empírica. Problemas metodológicos gerais" in *Op. Cit.*, p.69.
[12] Rodolphe Ghiglione, Benjamin Matalon, *O Inquérito - Teoria e Prática*, Oeiras, Celta Editora, 1993, p.116.
[13] E. Greenwood concebe o *método de estudo de casos* ou *análise intensiva* como o *"exame intensivo, tanto em amplitude como em profundidade e utilizando todas as técnicas disponíveis, de uma amostra particular, seleccionada de acordo com determinado objectivo (ou, no máximo, de um certo número de unidades de*

aplicação das técnicas de observação de tipo intensivo, permitiria detectar uma pluralidade de dimensões do fenómeno/população circunscrita, nem uma análise de tipo extensivo, associada a técnicas de observação de carácter extensivo e veiculadora de um conhecimento global e selectivo das regularidades de unidades de observação mais vastas - *"a conjugação dos dois tipos de técnicas é favorável à adopção de perspectivas teóricas de síntese entre níveis de análise micro e macro (...), levando a sério a ideia (...) segundo a qual todas as situações sociais, desde o nível mais elementar da interacção, são intrinsecamente constituídas (ou «trabalhadas») por determinismos macro-sociais"* [14]. Assumiu-se, assim, uma articulação dialéctica entre a teoria e a pesquisa empírica, gerindo-se, da forma mais controlada e sistematizada possível, os momentos (mertonianos) de *"serendipity"* presentes no trabalho de campo.[15] A *atitude experimental* - a explicitação das hipóteses a partir do controlo dos factos e da comparação possível dos resultados - foi uma das posturas de investigação que mais se procurou exercitar. À associação estreita entre tal atitude e a influência constante da presença do *aprendiz* de investigador acrescente-se o carácter social das situações da pesquisa, acentuando-se, mais uma vez, a ideia da prática científica como um processo teórico-social de construção de conhecimentos.[16]

---

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". Citado por Marinús Pires de Lima, *Inquérito Sociológico. Problemas de Metodologia*, Lisboa, Ed. Presença, 1987, p.18.

[14] José Madureira Pinto, *Propostas para o Ensino das Ciências Sociais*, p.81.

[15] De modo a ultrapassarem o conflito teórico-metodológico inerente à abordagem das metodologias qualitativas, dotadas de falta de rigor intelectual e de objectividade científica quando focalizadas em função dos critérios de validade, de objectividade e de fidelidade do modelo positivista das Ciências Sociais, alguns autores delinearam uma abordagem sistémica das metodologias qualitativas, propondo um *modelo topológico da prática metodológica*: é uma grelha teórica de análise e de organização das diferentes vertentes das metodologias qualitativas, sistematizando as condições, o alcance e os limites de uma investigação qualitativa no quadro de um paradigma interpretativo/compreensivo. É composto por quatro pólos metodológicos cuja interacção constitui o dinamismo da investigação científica. São eles o *pólo epistemológico* (remete para a análise da natureza do conhecimento e das condições da sua elaboração, incidindo sobre a construção discursiva dos objectos científicos), o *pólo teórico* (organização das hipóteses e definição dos conceitos), o *pólo morfológico* (processo de estruturação dos objectos científicos) e o *pólo técnico* (instância da recolha/obtenção de dados empíricos, o que implica a selecção de um modo de pesquisa, de técnicas de recolha e de registo de dados e um processo de selecção das unidades de observação). Veja-se a este propósito o trabalho de Gérald Boutin, Gabriel Goyette e Michelle Lessard-Hébert, *Investigação Qualitativa. Fundamentos e Práticas*, que se apresenta como uma proposta de resolução da dicotomia quantitativo/qualitativo a partir da abordagem das potencialidades teórico-empíricas das metodologias qualitativas no estudo das realidades sociais.

[16] Como dizia Adérito Sedas Nunes, *"as características do produto científico dependem da natureza e do enquadramento estrutural do sistema social de produção de conhecimentos que o produz"*. In Adérito Sedas

Como tal, e consequentemente, os processos simbólico-ideológicos presentes na pesquisa empírica exigem a intervenção da teoria, sob a forma de *teorias auxiliares da pesquisa*, *"capazes de objectivar ou controlar uma grande diversidade de factores que intervêm nas situações concretas da observação científica"* [17].

Uma das situações empíricas vivenciadas na presente investigação contemplou a utilização de documentos escritos, estatísticos e não estatísticos, produzidos por agentes individuais e institucionais, distantes do processo de elaboração científica de conhecimentos. Tais documentos, enquanto fontes potenciais de informações descritivas e de dados quantitativos alusivos ao universo de estudo, foram sujeitos às virtualidades de técnicas de tratamento qualitativo e/ou quantitativo específicas como as denominadas técnicas documentais. A *análise de estatísticas oficiais* e a *análise de conteúdo de documentos* foram, particularmente, algumas das técnicas utilizadas no presente trabalho. De acordo com a sua natureza processual, são técnicas que exigem a intervenção do investigador *após* a finalização do fenómeno observado: definem *"uma forma de observação diferida, que por necessidade não interpreta directamente o fenómeno que interessa, mas apenas algumas das suas consequências"* [18]. Ao incidirem sobre *produtos ideológica e simbolicamente construídos*, as técnicas de análise de documentos constituem uma das instâncias processuais onde o acto da *ruptura epistemológica* se revela um princípio e uma prática recorrentes. Impõe-se, assim, uma postura de problematização das condições sociais de produção de tais dados de modo a excluir ou, pelo menos, a controlar a presença de possíveis enviesamentos na análise da realidade social.

Nunes, *Questões Preliminares sobre as Ciências Sociais*, Gabinete de Investigações Sociais, Lisboa, Ed. Presença, 1984, p.33.

[17] José Madureira Pinto, "Questões de metodologia sociológica (II)" in *Cadernos de Ciências Sociais*, nº2, 1984, p.132. Tal posição situa-se naquilo que o autor assumiu como *"racionalismo de 2º grau"* ou *"alargado"* que mais não reflecte do que a intenção epistemológica de estender-se uma lógica racionalista do conhecimento científico - aberta, articulada, crítica e auto-reflexiva - a todos os momentos e instâncias do processo de pesquisa.

[18] Rodolphe Ghiglione, Benjamin Matalon, *O Inquérito - Teoria e Prática*, p.9. Estes autores designam tais técnicas de investigação por *método de estudo de vestígios*.

No âmbito da perspectiva racionalista da prática científica, a utilização de dados estatísticos como uma das fontes de observação da realidade adquire pertinência epistemológica desde que se pressuponha que as estatísticas não são uma *medida* - *"uma fotografia quantitativa duma realidade"* -, mas o resultado de uma operação de *"modelização prévia, quer exista ou não consciência do accionamento de uma determinada grelha de leitura da realidade"* [19]. Tendo presente que as estatísticas resultam de um *processo de objectivação* da realidade, no qual se constitui uma *relação de poder*, real ou simbólica, entre o observador e o observado, e que, como tal, são imagens quantitativas, espacial e temporalmente contingentes, construídas mediante um código de leitura inicial, só uma *leitura crítica* permite auferir da exactidão, da pertinência, da falibilidade e da neutralidade dos resultados recolhidos. Mais impositiva se torna tal leitura quando as estatísticas em causa são produzidas por organismos do aparelho administrativo central, como foi o caso de alguns dos dados utilizados no presente trabalho (estatísticas oficiais produzidas pelo Instituto Nacional de Estatística - INE), orientadas por lógicas políticas e economicistas globais de leitura da realidade e reflexo, em última instância, da actuação global e abrangente da figura do Estado. A propósito da situação peculiar vivida em Portugal, atente-se nas afirmações de António Barreto: *"A censura, a inexistência de vida parlamentar e a falta de competição eleitoral durante décadas e os colossais atrasos da instrução e da formação cultural; em conjunto com tradicionais estruturas fechadas de poder político, económico e religioso, estes factos criaram, para além dos fenómenos de monopólio da informação, uma cultura do segredo, praticada tanto pelo Estado como pela sociedade civil. (...) A cultura herdada leva a que na administração pública, tal como em muitas entidades privadas, o reflexo imediato, a atitude natural, perante uma qualquer informação consiste em considerá-la confidencial"* [20]. Se, por um lado, as estatísticas fornecem uma leitura simplificada e

[19] Sérgio Bacelar, "Para uma sociologia da produção estatística: Virtualidades duma leitura sintomática da informação estatística" in *Revista de Estatística*, volume 1, 1996, p.51.
[20] António Barreto (org.), *A Situação Social em Portugal, 1960-1995*, Lisboa, Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa, 1996, p.21.

parcial da realidade, ordenando-a aparentemente na sua complexidade, por outro, configuram também um instrumento de simulação e de manipulação da ordem social vigente. Neste sentido, será legítimo conceber as estatísticas numa óptica relativista e instrumental, operacionalizando-se, na medida do possível, uma postura crítica face aos princípios e efeitos das categorizações utilizadas e à diversidade e descoincidência das fontes de produção, sejam elas provenientes de organismos estatais (como o INE) ou de entidades institucionais públicas e privadas (como, no caso da pesquisa realizada, as associações culturais).

A postura crítica e instrumental também se impõe quando o que está em causa é a utilização das técnicas de análise de documentos fornecidos pelas unidades de observação, no caso concreto, organismos associativos do campo cultural. Se, por um lado, o processo de procura da informação e de estabelecimento dos contactos pessoais com os dirigentes associativos e os sócios dos cineclubes se revelou uma condição essencial à delimitação de alguns dos contornos do universo das práticas associativas e das práticas de ida ao cinema, por outro lado, tal processo espelhou, mais uma vez, as situações de interacção social criadas no próprio percurso de recolha das informações e o condicionamento do tipo de posturas e de discursos assumidos pelos diversos sujeitos observados, nomeadamente quando (auto)concebidos como representantes/membros de uma associação cultural (o cineclube), por oposição/comparação a outra(s) institucionalmente semelhante(s).

Uma das técnicas de análise documental utilizada foi a *análise de conteúdo*, tida, conceptualmente, como um instrumento operatório que, segundo os autores, permite o estudo do discurso e das condições de produção desse mesmo discurso, seja um discurso produzido em situação de entrevista/inquérito por questionário, seja um discurso contido em fontes documentais.[21] Jorge Vala concebe esta técnica de tratamento de

[21] Veja-se a este propósito o artigo de Jorge Vala, "A análise de conteúdo", reunido na obra organizada por Augusto Santos Silva e José Madureira Pinto *Metodologia das Ciências Sociais*, já citada, pp.100-128. Alguns dos exemplos apontados são os seguintes: Berelson concebe a análise de conteúdo como uma técnica que permite atingir objectivos descritivos e classificatórios, enquanto que Krippendorf concebe-a como uma técnica de investigação que permite passar de um estádio descritivo a um estádio interpretativo,

informações como a *"desmontagem de um discurso e da produção de um novo discurso através de um processo de localização-atribuição de traços de significação, resultado de uma relação dinâmica entre as condições de produção do discurso a analisar e as condições de produção da análise (...)"* [22]. Ao ser aplicável a materiais significantes, a partir de uma selecção das categorias e das unidades de análise, é uma técnica que exige o agrupamento das significações de maneira a detectar-se o *sentido* das mensagens (*informação explícita*), as condições teórico-ideológicas de produção dessas mensagens (*geradores semióticos*) e a articulação necessária entre ambos.[23]

Em termos classificatórios da pesquisa empírica, utilizou-se a análise de conteúdo como técnica enquadrada num procedimento lógico de investigação qualitativa e num nível de investigação empírica essencialmente descritivo. Procurou-se cruzar uma análise de tipo vertical, centrada em cada um dos sujeitos tidos isoladamente, com uma de tipo horizontal, mais atenta ao modo como cada um dos temas foi abordado por cada entrevistado, anotando-se as diferenças e as semelhanças entre os discursos, a intersecção dos temas categorizados e a homogeneidade/heterogeneidade das posições e das proposições. [24]

Uma outra situação concreta da investigação empírica contemplou a utilização de *técnicas de observação* entendidas, no seu *sentido restrito*, como instrumentos de

---

entendendo-se este último como a *"atribuição de sentido às características do material que foram levantadas, enumeradas e organizadas"*. Citado por Jorge Vala, p.104.

[22] Jorge Vala, "A análise de conteúdo" in *Op. Cit.*, p.104. Laurence Bardin, na sua obra *A Análise de Conteúdo*, Lisboa, Edições 70, 1988, concebe-a como "um conjunto de técnicas de análise das comunicações visando obter, por procedimentos, sistemáticos e objectivos de descrição do conteúdo das mensagens, indicadores (quantitativos ou não) que permitam a inferência de conhecimentos relativos às condições de produção/recepção (variáveis inferidas) destas mensagens" (p.42). Bardin associa-se a alguns autores que diferenciam a análise de conteúdo da análise documental. J. Chaumier, por exemplo, considera que com a análise documental pretende-se, sobretudo, elaborar uma representação condensada da informação, para consulta e armazenagem - é *"uma operação ou um conjunto de operações visando representar o conteúdo de um documento sob uma forma diferente da original, a fim de facilitar num estado ulterior, a sua consulta e referenciação"*. Citado por Laurence Bardin, p.45. Com a análise de conteúdo, há a intenção em manipular mensagens, quanto ao seu conteúdo e quanto à expressão de tal conteúdo, de modo a evidenciar-se os indicadores que permitam inferir sobre uma outra realidade que não a da mensagem original.

[23] João Ferreira de Almeida, José Madureira Pinto, *A Investigação nas Ciências Sociais*, pp.95-96.

[24] Henry Moscovici faz a distinção entre *procedimentos abertos ou exploratórios* e *procedimentos fechados* de análise de conteúdo, concebendo os primeiros, aqueles mais próximos da tarefa desenvolvida no presente trabalho, como a interpretação de elementos particulares (características, diferenças, semelhanças) a partir da comparação de textos exploratórios produzidos em situações particulares e concordantes com o que se pretende observar. Veja-se a este propósito Rodolphe Ghiglione, Benjamin Matalon, *O Inquérito - Teoria e Prática*, pp.197-251.

recolha de informações, a partir da operacionalização, o mais científica possível, dos sentidos da visão e da audição - *"A* observação *pode ser definida como um olhar sobre uma situação sem que esta seja modificada. Olhar cuja intencionalidade é de natureza muito geral, actuando ao nível da escolha da situação e não ao nível do que* deve *ser observado na situação, e que tem por objectivo a recolha de dados sobre a mesma"* [25]. De maneira a organizar a pluralidade dos registos antevistos e a controlar os resultados parciais obtidos, impôs-se a operacionalização de uma observação o mais sistematizada possível, contemplando um esforço de reconstrução crítica das categorias de observação previstas, de articulação aberta entre os pressupostos teóricos e as situações empíricas e de controlo dos limites metodológicos e simbólico-ideológicos inerentes à prática da observação científica.

Numa óptica qualitativa, o cruzamento metodológico e cronológico entre as técnicas da *entrevista* e da *observação* revelou-se teoricamente compensador, quer em termos dos resultados da investigação obtidos, quer, sobretudo, como forma de controlo de algumas das insuficiências associadas à prática da observação, desde os obstáculos advenientes dos limites da percepção humana e da rigidez do quadro teórico inicial, passando pelo grau de intervenção do universo ideológico-simbólico do observador, até ao condicionamento dos comportamentos dos observados por influência da presença e/ou da acção do próprio observador. Neste sentido, constituiu uma das formas possíveis de detectar alguns dos enviesamentos da análise teórico-empírica e de confrontar os universos de atribuição de sentido e os modos de expressão dos significados empregues pelos entrevistados (*intenções*, *projectos*, *discursos*) com as situações reais observadas (*práticas*).

Ao conceber-se a *entrevista*, antes de mais, como um procedimento de recolha de informação assente na comunicação verbal, a *semi-directividade*[26] assumida pelo e

---

[25] Rodolphe Ghiglione, Benjamin Matalon, *O Inquérito - Teoria e Prática*, p.8.

[26] Concebe-se *directividade* tal como Rodolphe Ghiglione e Benjamin Matalon o fazem na obra já citada: *"maior ou menor liberdade deixada à pessoa inquirida para escolher o ponto de vista segundo o qual irá responder, os temas que abordará e os termos que utilizará"* (p.69).

no acto de inquirir em situações, normalmente, de aprofundamento de conhecimentos e/ou de verificação de resultados já retidos relativamente a uma dada situação/população, definiu-se, sob o ponto de vista metodológico, como a modalidade de abordagem dos sujeitos mais adequada. A *entrevista semi-directiva* caracteriza-se, fundamentalmente, pela possibilidade de conjugar a relativa directividade das perguntas com a também relativa liberdade de resposta do entrevistado. Para além de ser uma técnica apropriada para aprofundar o domínio em análise e explorar as hipóteses teóricas objectivadas e conhecer as opiniões dos sujeitos, permite também apreender a forma como os sujeitos organizam o campo temático que lhes é proposto à medida que se lhes vai impondo um quadro de referência, materializado num guião previamente semi-estruturado de questões. Por isso mesmo, é uma modalidade de entrevista que situa o aflorar de um tema numa dupla fronteira: a planificação semi-estruturada das dimensões categoriais em discussão pelo entrevistador *versus* a atribuição de uma margem de *liberdade situada* ao entrevistado. Como afirmam R. Ghiglione e B. Matalon, *"sendo colocadas as grandes categorias do quadro de referência global, permanece uma não-definição dos quadros de referência ao nível de cada ponto (categoria). O que fica consequentemente definido é o campo, através das suas categorias, permanecendo as categorias estruturantes relativamente ambíguas"*[27]. De qualquer forma, e se bem que a entrevista semi-directiva esteja inscrita num domínio de análise de aprofundamento e de verificação de conhecimentos, não é de excluir-se, pelo contrário, a possibilidade de ocorrerem momentos da entrevista com um grau de directividade restrito, que permitem explorar dimensões de análise desconhecidas ou insuficientemente desenvolvidas pelo investigador, ou momentos com uma directividade explícita, que permitem controlar, quer os discursos produzidos pelos sujeitos no momento e/ou em momentos temporais anteriores, quer algumas das informações previamente obtidas. Dir-se-á, então, que a entrevista foi operacionalizada tanto numa vertente orientada para a obtenção da

[27] Rodolphe Ghiglione, Benjamin Matalon, *O Inquérito - Teoria e Prática*, p.92.

informação, como numa vertente orientada para a obtenção da *resposta*[28], o que por si só é esclarecedor das diferentes modalidades que a técnica da entrevista pode assumir e das dificuldades em delimitar fronteiras precisas entre elas.

Ao ter-se presente que *"os fenómenos sociais não podem ser reduzidos ao que se retira do que deles dizem os indivíduos"* [29], o que acentua o pressuposto da validade metodológica do cruzamento das técnicas de investigação social, uma outra situação empírica exigiu a operacionalização do *inquérito por questionário* como uma forma paralela de inquirir o universo-alvo.

Elaborar um inquérito por questionário implica colocar um determinado número de *questões* a um determinado número de *indivíduos*, tendo em vista *generalizar* as respostas obtidas. *"Um inquérito consiste, portanto, em suscitar um conjunto de discursos individuais, em interpretá-los e generalizá-los"* [30], o que, desde logo, sugere alguns dos problemas inerentes às técnicas de investigação: problemas, por um lado, de atribuição de sentido e de reconhecimento da especificidade da situação do *inquirir* como uma *interacção social*, e da sua influência na elaboração dos discursos dos sujeitos, e, por outro lado, de generalização, de inferências estatísticas e de definição das relações de causalidade.

A afirmação metodológica da técnica do inquérito por questionário constituiu uma das vertentes privilegiadas da prática empirista da ciência, tendo sido concebida como aquela que espelhava, na sua versão mais fidedigna, a realidade social. *"A sua natureza quantitativa e a sua capacidade de «objectivar» informação conferem-lhe o estatuto máximo de excelência e autoridade científica no quadro de uma sociedade e de uma ciência dominadas pela lógica formal e burocrático-racional, mais apropriada à captação*

---

[28] No primeiro caso, e partindo de um baixo grau de estruturação da entrevista, são delimitadas a percepção, os pontos de vista e as opiniões do entrevistado numa dada situação, enquanto que, na segunda situação, é o entrevistador quem mantém o controlo do processo de entrevista a partir de um guião de questões previamente construído. Veja-se a este propósito a exposição sobre o *pólo técnico* das metodologias qualitativas de Gérald Boutin, Gabriel Goyette e de Michelle Lessard-Hébert na obra já citada *Investigação Qualitativa. Fundamentos e Práticas*, pp.139-173.

[29] Rodolphe Ghiglione, Benjamin Matalon, *O Inquérito - Teoria e Prática*, p.7.

[30] Idem, *Ibidem*, p.2.

dos aspectos contabilizáveis dos fenómenos" [31]. Apesar das insuficiências metodológicas inerentes à sua natureza enquanto técnica e da revisão epistemológica que o positivismo conheceu ao longo da segunda metade deste século, o inquérito por questionário continua a ser uma técnica de recolha de dados com um valor legítimo na produção sistematizada de conhecimentos científicos acerca do *Real-Social*. Re-afirmar-se o papel do inquérito por questionário no panorama do património sociológico e na compreensão/explicação dos processos sociais, não significa, nem pode significar, prescindir-se da pertinência do relativismo teórico-metodológico inerente a posições a-positivistas ou ignorar-se as suas limitações metodológicas, aliás comuns a qualquer outra técnica de construção de uma leitura da realidade. Como diz Virgínia Ferreira, *"Depois de duas décadas de intensa reflexão sobre os métodos e as técnicas de investigação, já não é possível o retorno a práticas da investigação que não tenham em conta as componentes interpretativas, situacionais, relativistas e micro-sociais do próprio processo de observação científica. (...) Já não se trata de criticar as técnicas quantitativas mas antes de problematizar a possibilidade do seu emprego e de saber como interpretar os resultados produzidos por elas, de forma a controlar os efeitos de medição decorrentes da sua aplicação"* [32]. Nesse sentido, e complementarmente, as operações associadas à elaboração do inquérito por questionário (planeamento, concepção, administração e análise) devem obedecer menos a uma sequência cronológica rígida e linear do que a uma sequência lógica, articulada e reajustada, e associarem-se a outras formas de inquirir a realidade social sob a égide de *teorias* (*auxiliares da pesquisa*), capazes de conceptualizarem os efeitos resultantes da interacção social inquiridor/inquirido.

---

[31] Virgínia Ferreira, " O inquérito por questionário na construção de dados sociológicos" in Augusto Santos Silva, José Madureira Pinto (orgs.), *Metodologia das Ciências Sociais*, pp.167-168.
[32] Idem, *Ibidem*, p.172.

A proposta analítica de Pierre Bourdieu - a *teoria da prática*[33] - pode ser concebida como tal - *teoria auxiliar da pesquisa* - ao definir o *habitus*, enquanto *mode de génération des pratiques* dos agentes sociais, como uma competência prático-simbólica e um saber-fazer adquirido e acumulado que, conceptualmente, assume um potencial explicativo do modo como os agentes sociais são capazes de produzir os determinismos sociais, reproduzindo, simultaneamente, e pela sua prática, as propriedades estruturais da realidade social. Se se partir do pressuposto que os sujeitos detêm duas modalidades de conhecimento - a *maîtrise simbólica* (manifestações ideológico-discursivas) e a *maîtrise prática* (princípios reflexivos) e, como tal, estão dotados de esquemas classificatórios socialmente determinados, porque fundados em *habitus de classe* e sedimentados em trajectos e práticas colectivas e individuais, os modos de categorização e de hierarquização dos objectos, dos indivíduos e dos grupos sociais não são nem idênticos nem unívocos nem consensuais. Assiste-se, assim, à presença de formas de inteligibilidade social específicas, accionadas por universos de *arbitrários culturais* diversos e particulares, que orientam, em última instância, a produção e a recepção de efeitos de sentido das mensagens e a articulação dos eixos da comunicação e da in-comunicação sociais.[34]

Transpondo tal cenário teórico para o campo da pesquisa empírica, pode dizer-se que as situações de administração dos instrumentos operatórios revestem-se sempre de uma dinâmica social própria que ultrapassa a dimensão exclusivamente conceptual ou teórica do processo de investigação científica. É, fundamentalmente, no âmbito da metodologia do inquérito por questionário e da entrevista que os efeitos da interacção social entre inquiridor/inquirido e/ou entrevistador/entrevistado assumem contornos explícitos.

---

[33] Abordagem iniciada com a obra *Esquisse d'une Théorie de la Pratique, Precédé de Trois Études d'Éthnologie Kabyle*, Droz, Paris/Genebra, 1972, posteriormente desenvolvida pelo autor em várias obras e artigos científicos.

[34] José Madureira Pinto, "Questões de metodologia sociológica (III)" in *Cadernos de Ciências Sociais*, nº3, 1985, pp.133-156.

Em primeiro lugar, a introdução dos enviesamentos na análise sociológica poderá derivar da descoincidência entre os códigos simbólicos associados à emissão e à recepção das mensagens, o mesmo é dizer, da reinterpretação das nomenclaturas/classificações propostas por parte dos agentes envolvidos. Em segundo lugar, e consequentemente, dos problemas da *dissonância cognitiva* - distância entre o grau de complexidade das questões e os operadores cognitivos e simbólicos dos inquiridos - entre os universos e os discursos simbólicos dos agentes inquiridores e inquiridos. Como diz J. Madureira Pinto, *"a situação de entrevista, pondo em confronto personagens sociais com posicionamento diverso na hierarquia dos capitais cultural e simbólico e na estrutura de poder da sociedade, e por isso dotados de distintas predisposições e capacidades de reflexão, opinação e verbalização, conduz a complexos processos de camuflagem e inibição cultural, a fenómenos de quasi-irredutível in-comunicação, etc., etc..."* [35]. A(s) linguagem(s) utilizada(s) pelo entrevistador/inquiridor, bem como as características físicas e sócio-culturais dos agentes envolvidos, são factores determinantes no modo como se processa a situação do *inquirir* e no *produto teórico* obtido. Partindo do pressuposto que não há na situação de entrevista uma não-directividade absoluta, pode dizer-se que *"estamos inseridos num esquema E. - e. de influências recíprocas, de tal forma que a relação E. - e. está sujeita a um processo de influência"* [36].

Deste modo, e se a produção dos discursos oscila em função do capital escolar e do capital cultural possuídos pelos agentes sociais, *"as próprias propensão e capacidade de expressão de opiniões através da linguagem e nos moldes exigidos pelos instrumentos de observação sociológica depende estritamente do grau de familiaridade dos virtuais inquiridos com a escrita e outras formas de produção controlada e auto-criadora de efeitos de sentido"* [37]. Numa óptica bourdiana, qualquer acto da fala exige o accionar de disposições do *habitus linguístico*, que tanto incluem o *interesse expressivo* -

[35] José Madureira Pinto, "Questões de metodologia sociológica (III)" in *Op. Cit.*, p.143.
[36] Rodolphe Ghiglione, Benjamin Matalon, *O Inquérito - Teoria e Prática*, p.75.
[37] José Madureira Pinto, "Questões de metodologia sociológica (III)" in *Op. Cit.*, pp.152-153.

propensão para falar e dizer determinadas coisas - como *"uma certa **capacidade** de falar definida inseparavelmente como capacidade linguística de engendramento infinito de discursos gramaticalmente conformes e como capacidade social permitindo utilizar adequadamente esta competência numa situação determinada"* [38]. Poder-se-á assistir, assim, nas situações de interacção desencadeadas pela pesquisa sociológica, à ocorrência de *performances* discursivas de sujeitos que procuram maximizar determinados proveitos simbólicos e, em contrapartida, à observação de sujeitos que assumem uma atitude de demissão e de silêncio defensivos e/ou comportamentos de timidez e de insegurança pessoais no campo das trocas linguísticas entre inquiridores e inquiridos.

A utilização de técnicas de investigação no processo de recolha de dados, grande parte delas assente nos *testemunhos discursivos* dos agentes sociais, e as questões epistemológicas levantadas pela relação estabelecida entre observador/observado, exigem, da parte do *aprendiz* de investigador, um esforço contínuo de re-contextualização do papel da *teoria* de modo a controlar criticamente os obstáculos epistemológicos accionados pelos observados e pelos próprios observadores. Numa óptica racionalista, a melhor forma, se bem que limitada, de contornar provisoriamente os impasses metodológicos daí resultantes passa pela capacidade *"de cruzar numa rede conceptual necessariamente densa e complexa, hipóteses relativas à teoria do objecto (principal) e a teorias auxiliares da pesquisa em que um conjunto de elementos de objectivação das relações sócio-simbólicas de observação ocupe posição central"* [39]. A teoria antecipa, orienta e verifica sempre a leitura operacionalizada da realidade social.

---

[38] Pierre Bourdieu citado por José Madureira Pinto in "Questões de metodologia sociológica (III)" in *Op. Cit.*, p.152.

[39] João Ferreira de Almeida, José Madureira Pinto, "Da teoria à investigação empírica. Problemas metodológicos gerais" in *Op. Cit.*, p.78.

2.2. Plano de observação e trajecto(s) empírico(s): dos percursos sinuosos da pesquisa

Perspectivar as práticas da recepção cultural dos públicos de cinema em contextos institucionais específicos, como são os cineclubes, implica problematizar várias dimensões de análise, no sentido de situar-se a questão tanto nos objectivos teóricos da pesquisa, como na complexidade relacional da realidade em estudo. Se, por um lado, é pertinente delimitar as características sociográficas dos públicos de cinema e de cineclube, bem como as especificidades das práticas de ida ao cineclube (o eixo da *procura cultural* e dos *públicos*), por outro lado, dimensionar as potencialidades institucionais e culturais dos contextos em que se processam tais práticas culturais (o eixo da *oferta cultural* e dos *agentes culturais*), de modo a fixar ou a formar novos públicos numa óptica de democratização da recepção dos produtos culturais, comporta mais-valias teórico-empíricas significativas no âmbito de um esforço de análise mais amplo das tendências das práticas culturais da sociedade portuguesa e de alguns dos seus grupos etários e sociais específicos.

A pesquisa em torno de uma problemática tão vasta e complexa quanto esta materializou-se, no caso do presente trabalho, num nível de análise micro - o *espaço local* -, circunscrito a dois municípios - *Póvoa de Varzim* e *Vila do Conde* - e focalizado numa das diversas dimensões da dinâmica associativa local - os *cineclubes* enquanto *associações culturais (juvenis) locais*. Póvoa de Varzim e Vila do Conde foram os universos concelhios escolhidos porque apresentam algumas especificidades ao nível da concepção, da planificação e da concretização políticas no campo cultural, da dinâmica cultural de agentes semi-institucionalizados e dos contornos das práticas culturais de alguns dos seus grupos etários e sociais, e tendem, progressivamente, a revelar algumas potencialidades endógenas enquanto espaços locais alternativos de oferta cultural e de fixação de novos públicos. Se os representantes do poder político local vão

redimensionando o lugar institucional da *cultura* no programa político global da autarquia, a actividade desenvolvida por algumas das suas associações culturais, concretamente os cineclubes locais, vai reflectindo projectos de (in)formação cultural e de lazeres específicos que, em consonância com uma continuidade temporal, uma fixação espacial e uma disponibilização mínima de recursos, têm-se mostrado capazes de fixar públicos de cinema locais ou, pelo menos, de mobilizar pessoas para práticas de saída em determinados dias da semana. Por outro lado, se há elementos que indicam que os esforços culturais têm sido protagonizados, e com relativo êxito, por agentes plurais, políticos e não políticos - ainda que segundo uma lógica mais de distanciamento do que de proximidade recíprocas -, o eixo da procura cultural tende a suscitar mais reticências quanto à sua dimensão qualitativa e quantitativa, colocando-se o problema, não só teórico mas também político, da discrepância entre o pólo da oferta e o pólo da procura culturais. Se se pensar que a distância entre as estruturas institucionalizadas da oferta cultural e as necessidades/aspirações culturais dos públicos locais poderá ser uma das tendências da dinâmica cultural local, a delimitação dos modos como os públicos juvenis, tidos como os públicos privilegiados do cinema[40], manifestam uma apetência pelas idas ao cinema permite ponderar a dimensão de tal distância ou, contrária e eventualmente, de uma proximidade. A análise da actividade associativa desenvolvida pelos cineclubes locais adquire contornos particulares quando pensada na sua ligação estreita com as práticas de lazer dos grupos juvenis ou com as práticas de lazer extra-domiciliárias da população local, alternativas à(s) *cultura(s) doméstica(s)* do consumo da televisão e do vídeo. O mesmo poder-se-á pensar da heterogeneidade das práticas de ida ao cinema,

[40] Os inquéritos realizados em Portugal sobre as práticas culturais dos jovens e da população portuguesa têm demonstrado que o cinema constitui, apesar da tendência progressiva para o decréscimo da frequência de ida semanal e mensal às salas de cinema, uma das *práticas de saída* privilegiadas dos grupos juvenis. Vejam-se a este propósito o trabalho de síntese de Luísa Schmidt, *A Procura e Oferta Cultural e os Jovens*, Lisboa, Instituto de Ciências Sociais/Instituto da Juventude, 1993 e os inquéritos realizados à juventude portuguesa: *Inquérito Nacional à Juventude*, Lisboa, Fundo de Apoio aos Organismos Juvenis, 1982; *Situação, Problemas e Perspectivas da Juventude em Portugal*, Lisboa, Instituto de Estudos para o Desenvolvimento, Fundação Calouste Gulbenkian, 1982; *A Juventude Portuguesa: Situação, Problemas, Aspirações*, Lisboa, Instituto de Ciências Sociais/Instituto da Juventude, 1989; *Inquérito às Práticas e Aspirações Culturais dos Públicos Estudantis do Concelho do Porto*, Porto, Instituto de Sociologia, 1996. Texto policopiado; *Inquérito à Juventude do Concelho de Loures, Jovens de Hoje e de Aqui*, Loures, Câmara Municipal de Loures, 1996.

alimentadas ora pela disponibilidade das salas de cinema do circuito comercial, ora pela actividade dos e nos espaços físicos e culturais dos cineclubes, quando confrontada com as políticas culturais das associações, dos organismos de exibição do cinema do circuito comercial e da própria edilidade. Num cenário como este, é legítimo dizer-se que a leitura das práticas culturais locais ganha, de facto, alguma pertinência ou, pelo menos, curiosidade teórica e analítica.

Ao fazer-se incidir a pesquisa empírica num universo de estudo situado em dois concelhos do distrito do Porto, entre Janeiro de 1995 e Janeiro de 1997, tornou-se, desde logo, necessário proceder a uma *análise sócio-demográfica* dos dois concelhos, devidamente contextualizada no âmbito da Área Metropolitana do Porto (AMP) e da Região do Norte (RN), de modo a definir o perfil das tendências demográficas e sociais da sua população e a fundamentar alguns dos resultados empíricos obtidos, integrando-os na evolução conjunta dos espaços municipal e supra-municipal tidos como referência. A partir do levantamento dos dados estatísticos relativos às características sócio-demográficas globais, entre elas a estrutura sexual e etária da população residente, o movimento e o crescimento demográficos, a condição perante o trabalho e as taxas de actividade e de desemprego e o nível de instrução e a taxa de analfabetismo, foi possível delinear algumas das especificidades dos concelhos de Póvoa de Varzim e de Vila do Conde, nomeadamente a de espaços locais semiperiféricos que são por ainda afirmarem lógicas de desenvolvimento local ligeiramente distantes das de outros concelhos limítrofes da AMP, como Maia, Matosinhos e Vila Nova de Gaia, e por apresentarem as tendências demográficas mais afastadas do modelo de evolução demográfica global das sociedades portuguesa e europeia. Delimitou-se, assim, no período de 1981 a 1994, uma análise restrita, circunscrita a dados estatísticos *globais*, quando relativos ao total da população portuguesa ou do continente e ao de algumas das regiões, definidas pela Nomenclatura das Unidades Territoriais (NUTS), e *específicos*, quando inseridos no nível de análise *freguesia*.

Se a contextualização sócio-demográfica dos dois municípios foi um dos aspectos pertinentes da delimitação do universo de estudo, a *análise descritiva e comparativa dos percursos institucionais e culturais dos cineclubes* permitiu definir os contornos do seu historial particular, destacando-se a dinâmica associativa, as componentes da actividade cineclubística e os modos da relação cineclube/públicos (associados e não associados). O trabalho de caracterização dos cineclubes assentou, fundamentalmente, na consulta do espólio documental disponibilizado por ambas as associações (*Anexo I*), tendo constituído uma das fases temporalmente mais longas e substancialmente mais ambíguas, equilibrando-se, sempre que possível, a inexistência e/ou a insuficiência de algumas das fontes documentais com a desorganização de outras. Apesar da escassez das fontes de informação e da falta de bases de dados e/ou de espólios documentais completos (o que, a médio e a longo prazos, poderá pôr em causa a viabilidade de reproduzir-se a memória cultural associativa), foi possível contemplar algumas das dimensões tidas como pertinentes para a delimitação dos contornos de actuação do universo em estudo (*Anexo II*). Situando-se em pólos diferentes mas, acima de tudo, convergentes, no sentido da visibilidade da dinâmica associativa e do binómio oferta/procura cultural, a análise oscilou entre a confluência do universo das intenções e dos projectos culturais *versus* o universo das práticas culturais da associação, a caracterização sociográfica da rede de associados e a estrutura organizativa e o funcionamento interno dos cineclubes, indissociáveis dos percursos temporais, associativos e jurídico-institucionais próprios.

A utilização da técnica da entrevista revelou-se uma opção metodológica essencial num dos momentos da pesquisa teórico-empírica. Realizaram-se duas entrevistas semi-directivas junto de alguns dos dirigentes das equipas responsáveis pelos respectivos cineclubes, inicialmente concebidas com um carácter meramente exploratório (*Anexo III*), mas que acabaram por assumir outras modalidades de estruturação e algumas oscilações nos seus graus de directividade, na tentativa de

corresponderem, da melhor forma possível, a alguns dos objectivos desta fase: a avaliação e o controlo do grau de fidedignidade de alguns dos dados previamente obtidos a partir da análise documental e o aprofundamento e a exploração de outras e novas categorias de análise. Foram abordadas questões como o universo das intenções, dos projectos e das práticas culturais dos cineclubes, a sua relação com o poder político (local) e com a comunidade local e os modos de relação cultural e institucional estabelecidos com e entre associações congéneres, definindo-se, tanto quanto possível, as lógicas de inserção e de negociação dos cineclubes com outros agentes políticos, sociais e culturais locais (*Anexo IV*). Porém, o valor heurístico de tais testemunhos só adquiriria alguma visibilidade se se ponderasse criticamente o conjunto dos efeitos sociais inerentes ao processo de *recolha verbal* dos dados. Daí que se tenha tido sempre presente que os discursos produzidos pelos sujeitos materializavam, antes de mais, universos simbólicos e, como tal, construções sociais e subjectivas da própria realidade, bem como espelhavam o accionamento de operadores simbólicos e classificatórios de resistência e/ou de simulação à elaboração de práticas discursivas consentâneas com o universo da pesquisa e do próprio *aprendiz* de investigador. Relembre-se que *"Os discursos que constituem a «matéria-prima» do inquérito não são espontâneos; não são produzidos num vazio social que asseguraria a sua objectividade, são obtidos numa situação muito particular de interacção social, situação em grande parte estruturada, e não apenas pela relação estabelecida entre o entrevistador e o inquirido"* [41].

Complementarmente à análise dos percursos institucionais e culturais dos cineclubes, e numa tentativa de cruzamento da informação, que permitisse alargar as bases empíricas dos enunciados hipotéticos sobre as práticas de recepção cultural dos públicos de cinema, procedeu-se a uma *análise do universo dos associados* de cada um dos cineclubes. Foi possível delimitar uma caracterização sociográfica aproximada dos sócios dos cineclubes através da administração, por via postal, de um inquérito por

[41] Rodolphe Ghiglione, Benjamin Matalon, O *Inquérito - Teoria e Prática*, p.2.

questionário (*Anexo V*), já que o estado de desactualização e/ou de desorganização dos ficheiros da rede de associados, bem como a inexistência de variáveis fundamentais de caracterização dos públicos associados, não permitiram agir de outro modo. Desta forma, aquilo que inicialmente seria um inquérito por questionário de carácter exploratório acabou por ser alvo de uma operacionalização, o mais completa possível, e dentro dos objectivos inicialmente definidos - delimitar a rede de associados dos cineclubes da Póvoa de Varzim e de Vila do Conde e traçar o perfil sociográfico dos seus sócios -, acabando por produzir alguns dados significativos sobre as práticas de ida ao cinema dos seus públicos associados. Contemplaram-se, assim, duas grandes categorias de análise: a caracterização pessoal dos sujeitos, tendo em conta a sua estrutura etária e sexual, a sua área de residência, o seu nível de instrução, a sua condição perante o trabalho e a situação profissional e a fracção de classe social do indivíduo/agregado doméstico de pertença; e a caracterização do sócio do cineclube, explorando os seus vínculos de pertença (exclusiva) ao cineclube e as suas aspirações quanto à manutenção do estatuto de associado, o grau de conhecimento do funcionamento do cineclube e das sessões de cinema e a frequência de ida a essas sessões, o grau de conhecimento e de participação em actividades paralelas do cineclube, o grau de satisfação com as actividades desenvolvidas e o universo de aspirações/necessidades culturais e de propostas de actividades a serem dinamizadas pelo cineclube (*Anexo VI*).

Enfrentando-se, da melhor forma possível, os impasses metodológicos resultantes da administração do inquérito por via postal, o que, à semelhança do que acontecera com a análise documental, tornou este momento numa das fases mais prolongadas da pesquisa empírica, o total de inquéritos enviado foi diferente em cada um dos cineclubes em face da inexistência de informações completas e actualizadas sobre a identificação e o local de residência dos associados (*Quadro I*), o que justificou a devolução de alguns dos sobrescritos, nomeadamente dos do Cineclube de Vila do Conde. Num universo inicial de 573 sócios, foram enviados 511 inquéritos, 250 para os

associados do Cineclube Octopus e 261 para os de Vila do Conde, o que correspondeu, respectivamente, a 48,9% e a 51,1% do total de inquéritos.

QUADRO I
UNIVERSO DE ASSOCIADOS DOS CINECLUBES E TOTAL DE INQUÉRITOS ENVIADOS

Cineclubes	UNIVERSO DE ASSOCIADOS		INQUÉRITOS ENVIADOS	
	N	%	N	%
Cineclube Octopus	250	43,6	250	48,9
Cineclube de Vila do Conde	323	56,4	261	51,1
Total	573	100	511	100

Atendendo ao universo de estudo inicial, 250 sócios do Cineclube Octopus e 323 do Cineclube de Vila do Conde, só neste último é que não foi possível cobrir a totalidade da população-alvo - foram enviados 261 inquéritos, o que correspondeu a 80,8% do universo-alvo inicial deste cineclube (*Quadro II*).

QUADRO II
POPULAÇÃO INQUIRIDA POR CINECLUBE

	CINECLUBE OCTOPUS		CINECLUBE DE VILA DO CONDE	
	N	%	N	%
Universo de associados	250	100	323	100
Inquéritos enviados	250	100	261	80,8

Em termos da representatividade da população *realmente* inquirida, se o número de não-respostas foi extremamente elevado em ambos os cineclubes - 71,6% no Cineclube Octopus e 72,8% no cineclube vilacondense (*Quadro III*) -, os valores da população inquirida oscilaram entre os 25% e os 21%, respectivamente, o que, em termos de análise sociológica, concretamente de avaliação da extensão *real* da rede de associados e da correspondência entre o estatuto de associado e a prática efectiva de tal

condição, e de acordo com as condições de administração do inquérito, foi bastante significativo.

QUADRO III
NÚMERO TOTAL DE INQUÉRITOS ENVIADOS, RESPONDIDOS, NÃO RESPONDIDOS E DEVOLVIDOS POR CINECLUBE

Inquéritos	CINECLUBE OCTOPUS		CINECLUBE DE VILA DO CONDE	
	N	%	N	%
Inquéritos respondidos	63	25,2	56	21,5
Inquéritos não respondidos	179	71,6	190	72,8
Inquéritos devolvidos	8	3,2	15	5,7
Total de inquéritos enviados	250	100	261	100

A *descrição das práticas de ida dos públicos associados e não associados às sessões do cineclube* constituiu um outro momento crucial da investigação empírica. Com a intenção de caracterizar os *modos de estar* e as *formas de participação* dos públicos nas sessões do cineclube, realizaram-se registos sistemáticos de observação de um conjunto de sessões diurnas e nocturnas exibido pelos cineclubes ao longo de seis meses. Na prática da observação, delimitaram-se unidades categoriais segundo os diferentes momentos temporais de uma sessão de cinema - o *antes do início da sessão*, o *após o início e o durante a sessão*, o *durante o intervalo* e o *no fim da sessão* -, comparando-se, qualitativamente, as práticas dos públicos em contextos institucionais de interacção diferentes.

De forma a situar e a complementar a análise das práticas de ida ao cineclube, procedeu-se à *análise da oferta e da procura do cinema à escala do território nacional e local*, através da organização de dados estatísticos reunidos em publicações estatísticas oficiais. Apesar da insuficiência e dos limites dos indicadores culturais disponíveis nas estatísticas oficiais - a escassez das variáveis e a inadequação sociológica dos critérios de categorização -, foi possível contrapor as tendências verificadas à escala nacional

com as regularidades observadas nos contextos interaccionais específicos dos cineclubes locais. Confrontando, por exemplo, a proveniência dos géneros de filmes exibidos segundo a metragem e o total de recintos utilizados, de sessões diurnas e nocturnas realizadas, de lugares postos à venda e de espectadores presentes, tanto em espectáculos públicos como no cinema, com as especificidades qualitativas e quantitativas da programação dos cineclubes, o total de espectadores por sessão e por filme e de espaços físicos e institucionais utilizados e o total de (tipos de) sessões realizadas, foi possível enquadrar as práticas culturais dos públicos-alvo no contexto mais amplo das práticas culturais verificadas à escala nacional e dimensionar o papel dos cineclubes na democratização das práticas de recepção cultural.

A associação entre este último tipo de análise e a *caracterização das redes de equipamentos culturais* dos concelhos de Póvoa de Varzim e de Vila do Conde, no contexto da AMP, permitiu tecer outro tipo de considerações sobre a coincidência entre a amplitude da dotação de infraestruturas culturais nos concelhos, que redimensiona o alcance da oferta cultural, e a composição dos públicos locais da cultura, bem como as potencialidades endógenas de fixação e de formação de novos públicos como corolário de políticas culturais orientadas para o pólo da procura e da recepção culturais. Mais uma vez, a raridade/insuficiência/descontinuidade dos indicadores culturais disponíveis não permitiu tecer considerações mais substanciais sobre a realidade cultural local.

Numa fase posterior, o trabalho de análise dos resultados situou-se numa óptica mais qualitativa e interpretativa. O cruzamento e o tratamento dos resultados pautaram-se, fundamentalmente, por uma *análise univariada* das respostas obtidas, a partir da construção de tabelas de frequências simples e relativas, que permitem observar a distribuição das respostas pelas categorias de análise utilizadas, e de representações diagramáticas dos dados, e da aplicação das medidas de tendência central, que sintetizam a distribuição dos valores de uma variável a partir do seu valor típico. Para além desta, procedeu-se a uma *análise bivariada* dos resultados, observando as

relações de associação entre variáveis factuais e/ou de opinião a partir da construção de quadros de contingência. De acordo com tais linhas de análise metodológica, as práticas de procura e de recepção dos públicos de cinema dos cineclubes ganharam uma das muitas possíveis *formas* e *conteúdos* de leitura e de interpretação, inerentes a qualquer processo de (des)codificação das realidades sociais.

III. A CULTURA E O ASSOCIATIVISMO COMO RECURSOS ENDÓGENOS DE UMA LÓGICA DE DESENVOLVIMENTO LOCAL INTEGRADO

> *"Toute culture particulière s'inscrit dans un réseau d'échange et de communication plus au moins étendu, où se jouent à la fois des rapports d'assimilation, de contamination et d'opposition."*
> (Maurice Imbert, "Les cultures populaires: sous-produits culturels ou cultures marginalisées?" in Geneviève Poujol, Raymond Labourie (dir.), *Les Cultures Populaires*, Toulouse, Privat, 1979, p.19.)

3.1. Do lugar da cultura na perspectiva de um modelo territorialista do desenvolvimento: a prática da cultura à escala da infranacionalidade

A avaliação das capacidades de acção das associações culturais no contexto do espaço local semiperiférico, ponderando os contornos dos seus projectos culturais, as modalidades e os graus de participação e os modos e os efeitos tidos nas relações estabelecidas com o poder político e com a comunidade local, constitui uma das vias analíticas fundamentais e necessárias à localização e contextualização do associativismo no quadro de um processo de desenvolvimento integrado e, em última instância, no da oferta cultural local, por um lado, e no da criação, do alargamento e da fixação dos públicos locais da cultura, por outro.

Ao conceber-se o associativismo cultural como uma sinergia local, capaz de definir e de implementar processos de desenvolvimento integrado, delimita-se a centralidade da esfera cultural no quadro estrutural e quotidiano das sociedades contemporâneas e, necessariamente, atribui-se um protagonismo político, social e simbólico ao poder local como agente activo de desenvolvimento.

Efectivar uma lógica de desenvolvimento integrado, seja a uma escala macro (nacional), seja a uma escala micro (local e regional), contempla, inicialmente, e segundo lógicas políticas nem sempre concordantes com os requisitos técnicos básicos, a formulação de políticas de desenvolvimento e a elaboração de planos necessários à sua

implementação real, que exigem dos actores políticos a gestão, tanto quanto possível, e em todos os seus estádios, do problema da adequação/pertinência/viabilidade dos *"documentos formalizados"* alusivos aos modos espaciais de implementação do desenvolvimento, o mesmo é dizer, dos conteúdos dos planos, nacionais e municipais, de ordenamento do território. Se se atender aos PDM's - Planos Directores Municipais -, estes planos constituem um dos instrumentos de planeamento das autarquias que quebraram a inércia, de várias décadas, do planeamento português e as resistências políticas da administração central quanto à descentralização das competências/atribuições do planeamento e do ordenamento do território nacional, constituindo a *figura por excelência* do planeamento municipal ao prever um tratamento específico para determinadas zonas do território. Enquanto instrumento de planeamento, introduzido pela Lei nº 79/77 de 25 de Outubro e desenvolvido pelo Decreto-Lei nº 208/82 de 26 de Maio, o PDM faz apelo à participação das populações locais na discussão e na resolução dos seus problemas de desenvolvimento e postula ser insuficiente o planeamento físico e urbano à escala municipal, exigindo, em simultâneo, que o desenvolvimento económico e social local seja objecto de um planeamento conjunto e territorial adequado e articulado. Por outro lado, o PDM é apresentado como um instrumento de programação dos investimentos municipais, de política municipal de ordenamento do território e de planeamento económico e social, conferindo ao município um papel relevante na definição da estratégia de desenvolvimento do seu território e aos orgãos autárquicos o poder de decisão no seu processo de elaboração, implementação e coordenação. A pertinência instrumental do PDM, no entanto, só é exequível se as autarquias forem capazes de adequar o seu estilo de planeamento e de intervenção (o que exige a aprendizagem do jogo político local e a aquisição de uma cultura de gestão autárquica) à especificidade territorial e sócio-cultural do desenvolvimento integrado.

Deste modo, a elaboração dos planos, reflexo dos modos de implementação do desenvolvimento local, é viável no quadro de uma concepção política, prévia e articulada,

de um modelo de desenvolvimento global. É no âmbito de uma óptica conceptual revisionista que se perspectiva o desenvolvimento local, a partir de uma abordagem pluridisciplinar dos problemas, das instâncias ou das dimensões do desenvolvimento e do pressuposto que as regiões e os municípios são, antes de mais, espaços abertos, *espaços-lugares*, situados numa história local comum, com agentes históricos e individuais, dotados de universos simbólico-culturais inscritos numa temporalidade espacial particular e capazes de dinamizarem *comunidades de interesses* compatíveis com o espaço económico-social nacional, ou com outros espaços infra-nacionais limítrofes, numa lógica de interdependência interregional.[1] Nesta linha de análise, não faz sentido pensar-se que o processo de desenvolvimento local assenta numa lógica funcionalista de difusão espacial, isto é, numa lógica em que *"o desenvolvimento (quer espontâneo, quer induzido) é desencadeado inicialmente apenas em alguns sectores, ou áreas geográficas e se difunde com o tempo aos outros sectores e a todo o sistema espacial"* [2]. Tendo como pressuposto inicial que *"o desenvolvimento se alcança através da mobilização integral dos recursos das diferentes regiões para a satisfação prioritária das necessidades das respectivas populações"* [3], e reconhecendo um papel central às comunidades locais e à dinamização dos impulsos de desenvolvimento de *"baixo para cima"* e de *"dentro para fora"*, só os recursos endógenos de uma região/concelho (o potencial endógeno) é que podem constituir o alicerce básico de um processo de desenvolvimento local.[4] Ao postular-se a adequação entre os efeitos do crescimento

---

[1] Veja-se a este propósito Simões Lopes, *Desenvolvimento Regional - Problemática, Teoria e Modelos*, vol.I, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1980. Numa óptica territorialista do desenvolvimento, o espaço local é entendido como *espaço-território*, como *espaço vivido*, fundado numa sócio-cultura específica e comum e que, para além de constituir um suporte material e físico, composto por particularidades estruturais, é um *espaço representado*, dotado de características culturais e afectivas e de simbologias próprias dos indivíduos e dos grupos sociais locais.

[2] José Manuel Henriques, *Municípios e Desenvolvimento*, Lisboa, Publicações Escher, 1990, p.35.

[3] Idem, *Ibidem*, p.51.

[4] A expressão *desenvolvimento endógeno*, similar em termos conceptuais a outras entretanto criadas (*"desenvolvimento territorial"* de Friedmann, *"desenvolvimento por baixo"* de Stöhr) constitui uma das propostas analíticas e operacionais dos factores necessários a um processo de desenvolvimento à escala micro (regional e local), caracterizada pela crítica dos princípios da economia de mercado (maximização e rentabilização das empresas/indivíduos a partir de soluções funcionais), pela inscrição territorial das necessidades fundamentais, pela concepção do espaço como a fonte do desenvolvimento, porque reúne em si valores comuns, sinergias locais e possibilidades de interacção que ultrapassam a mera junção de caracteres técnicos e de *inputs* localizados, pela definição do crescimento a partir das necessidades internas de um espaço e não pela procura externa (posição na divisão internacional do trabalho), pela necessidade de uma participação activa da população e de uma democratização institucional, pela valorização dos

económico e as suas dimensões cultural, social, ambiental e político-institucional, o desenvolvimento local passa a ser entendido, contrariamente ao *paradigma funcionalista* do desenvolvimento, como um processo que tende a enriquecer e a diversificar o leque das actividades económicas e sociais de e sobre um determinado território[5], a partir da mobilização coordenada dos seus mais diversos recursos endógenos. Segundo a perspectiva do *paradigma funcionalista* do desenvolvimento, qualquer processo de desenvolvimento é concebido, e segundo as palavras de Celso Furtado, como a *"evolução de um sistema produtivo que se torna mais eficiente através da acumulação de capital e do progresso tecnológico, que permite, deste modo, uma maior satisfação de necessidades humanas materiais"* [6]. Contrariamente a tal perspectiva, e evidenciando não só os esforços teóricos produzidos em torno do conceito de *desenvolvimento local* e de algumas realidades sócio-económicas europeias, como também a legitimidade analítica entretanto consolidada como via alternativa de abordagem dos diferentes níveis/escalas dos processos de desenvolvimento do mundo contemporâneo, o *paradigma territorialista* tende a conceber o desenvolvimento como *"um processo integral de expansão de oportunidades para os indivíduos, grupos sociais e comunidades organizadas territorialmente, às escalas pequena e intermédia, e através da mobilização*

---

recursos locais e pela integração numa lógica participada dos elementos sociais, culturais, territoriais, agrícolas e industriais, pela defesa de uma *autarcia selectiva* e do nível de animação micro, pela economia informal, pela valorização do *learning* tecnológico local e pela aspiração à autosuficiência com a protecção/regulação do Estado. O desenvolvimento endógeno de um espaço procura assentar na sua funcionalidade (abertura ao exterior) e na sua territorialidade (expressão das particularidades locais). Só do intercâmbio entre uma lógica de interacção e uma dinâmica de aprendizagem é que os territórios poderão responder, segundo a expressão de Bernard Pecqueur, às diversas *"pressões heterónomas"*. Vejam-se a este propósito Simões Lopes, *Desenvolvimento Regional - Problemática, Teoria e Modelos*, já citado; José Manuel Henriques, *Municípios e Desenvolvimento*, já citado; Philippe Aydalot, "Le développement régional" in *Économie Régionale et Urbaine*, Paris, Economica, 1985, pp.107-155; Bernard Planque (org.), *Le Développement Décentralisé*, Paris, Litec, 1983, sobretudo pp.86-105; Michel Bassand *et al*, *Self-Reliant Development in Europe*, Gower, 1986, sem mais referências. Atente-se ainda ao *dossier* "Desenvolvimento local e regional" publicado na revista *Sociologia, Problemas e Práticas*, nº10, 1991, pp.155-227, alusivo à realidade portuguesa, e o artigo de Bernard Pecqueur e Mário Rui Silva, "Industrialisation diffuse et développement" in *Estudos de Economia*, vol.IX, nº4, 1989, pp.427-448.

[5] Entende-se por *território* a proporção de superfície terrestre, apropriada por um grupo social para assegurar a sua reprodução e a satisfação das suas necessidades básicas. Tem uma determinada localização e implica um processo de apropriação, de gestão e de ordenamento. Tem subjacente uma relação sócio-económica entre uma porção física de espaço e uma população específica. O *local* remete para um lugar geográfico situado, referenciado, referenciável por relação a um conjunto de espaços vividos e habitados. Tem uma identidade, é apropriado, é imaginado, tem coordenadas e meios de acesso. Tem conotações funcionais e simbólicas. É uma realidade histórica e cultural. Está associado a um sentimento de pertença que determina aspirações, práticas e estilos de vida. Daí a importância da percepção, da representação e da vivência do espaço local - *sentido do lugar* - num processo de desenvolvimento local integrado.

[6] Citado por José Manuel Henriques, *Municípios e Desenvolvimento*, pp.38-39.

integral das suas capacidades e recursos para benefício comum em termos sociais, económicos e políticos" [7]. Segundo esta óptica, qualquer processo de desenvolvimento contempla a pluralidade - é um processo aberto, múltiplo nos seus fins e nas suas formas e multidimensional -, a mudança estrutural, a complexificação - é um processo que exige a gestão equilibrada da complexidade, da diversidade e dos factores externos/de risco. É um processo que exige uma abordagem pluridisciplinar, sistémica e contextualizada, espacial e temporalmente (vertente conceptual), e a elaboração de políticas, de planeamentos e de planos (vertente operacional). Pressupõe, assim, a delimitação prévia de um projecto de desenvolvimento, que integre as componentes económicas, sociais e culturais do desenvolvimento local - *"um processo* global *e plurifacetado de* mudança *tendo em vista a* qualidade de vida, *animado pela* solidariedade *e justiça social, alimentado pela* participação *colectiva enquanto força de expressão e realização individual"* [8]. O desenvolvimento integrado reúne, assim, um conjunto de estratégias de actuação globalizantes, concordante com as dimensões dos *lugares-espaços* construídos e vividos pelos sujeitos locais - os *espaços de ser.*

A efectivação do desenvolvimento, para além da elaboração dos planos de intervenção territorial, passa pela tarefa de definir um quadro político e jurídico de referência que sustente a intervenção municipal ao nível do planeamento e do ordenamento do território e a definição das competências e das estratégias de actuação adequadas à especificidade territorial e política das autarquias. Em Portugal, o município[9] tem constituído, ao longo dos últimos vinte anos, a *"principal dimensão territorial dos portugueses"* [10]. Após o 25 de Abril de 1974, a legislação tem conferido aos municípios a especificidade local do desenvolvimento, considerando-a uma atribuição e uma

---

[7] W. Stöhr citado por José Manuel Henriques, *Op. Cit.*, p.54.

[8] Raúl Lopes, "As autarquias nas encruzilhadas do desenvolvimento" in Manuel da Silva e Costa, José Pinheiro Neves (coords.), *Autarquias Locais e Desenvolvimento*, Porto, Ed. Afrontamento, 1993, p.189.

[9] Em termos político-administrativos, as *comunidades locais* tendem a ser concebidas como unidades territoriais de desenvolvimento coincidentes com a delimitação administrativa do *concelho*, este último um nível territorial de poder que, no quadro da Administração Pública, está investido de competências decisórias e de autonomia financeira e usufrui de uma maior proximidade face aos contextos sócio-comunitários concretos.

[10] José Manuel Henriques, *Municípios e Desenvolvimento*, p.85.

competência políticas de ordem municipal, o que se, por um lado, reflecte o crescente protagonismo atribuído ao exercício do poder a uma escala micro - o *Estado-Local* -[11] e a definição dos contornos de uma nova cultura política descentralizadora[12], por outro, problematiza o alcance das suas intervenções, estreitamente associadas aos graus de autonomia/dependência financeira, patrimonial e político-simbólica face ao poder central, e a necessidade de políticas municipais articuladas, eficazes e realistas, negociadas na fronteira política entre *Estado Central* e *Estado Local*. Ao pressupor-se que o *"grande desafio que se coloca às Autarquias nesta década de final de século é o de planear o próprio desenvolvimento local, o que significa desde logo o assumir de opções estratégicas face às encruzilhadas do desenvolvimento"* [13], para além do nível elementar da dotação de infraestruturas e de equipamentos básicos - o *grau zero do poder local* -, as modalidades de gestão autárquica só podem pautar-se por uma vertente criativa, participada, inovadora e legitimada, a médio e a longo prazos, e animadas pelo exercício do planeamento municipal. Uma intervenção autárquica em prol do desenvolvimento, e em domínios cada vez mais alargados como o do campo cultural local e o da formação dos públicos locais, adquire viabilidade desde que associada a um nível de liderança municipal caracterizado por uma *"estrutura de poder com maior margem de manobra mais técnico-pragmática ou desenvolvimentista, com intenções de liderança em articulação com os sectores económicos privados mais dinâmicos da sociedade local"* [14].

---

[11] Concebe-se o poder local como o nível mais baixo de representação política e como o conjunto do dispositivo político-administrativo de gestão do território.

[12] Segundo Jorge Benedicto, *"La cultura política trata de designar el peculiar contexto de significaciones en que se desarrolla la vida política de una comunidad; contexto que está estrechamente vinculado con el marco socioeconómico y con la propia acción política que allí se desarrolla"*. Veja-se o capítulo "La construcción de los universos políticos de los ciudadanos" in Jorge Benedicto, María Luz Morán (eds.), *Sociedade y Política. Temas de Sociologia Política*, Madrid, Alianza Editorial, 1995, p.266.

[13] Raúl Lopes, "As autarquias nas encruzilhadas do desenvolvimento" in *Op. Cit.*, p.193.

[14] Juan Mozzicafreddo, "Estratégias políticas de desenvolvimento local" in Manuel da Silva e Costa, José Pinheiro Neves (coords.), *Autarquias Locais e Desenvolvimento*, p.82. Para além de, e anteriormente, ao nível de actuação política autárquica acima enunciado, o autor distingue um primeiro nível de estratégia política camarária no qual se assistiu a um *"intervencionismo municipal, nos domínios das infra-estruturas de base e na reorganização sócio-urbanística, aliado a uma política assistencial, face às exigências das populações locais"*, correspondendo tal nível de intervenção à institucionalização da democracia representativa e ao alargamento do quadro legislativo do poder autárquico e dos recursos financeiros dos governos locais. Num segundo nível de actuação autárquica, e de acordo com as diferentes necessidades da sociedade local e as políticas de contenção da administração central, assistiu-se a *"uma gestão autocentrada nos grupos políticos partidários"* e a *"um fechamento político corporativo que corresponde a um relacionamento mais individualizado, distanciado e institucionalizado com a sociedade local"* (pp.80-81). A propósito desta, e de outras questões relacionadas com a temática do poder político e do desenvolvimento

Se se recordar que as autarquias estão juridicamente incumbidas de elaborar os PDM's[15], facilmente se constata o alargamento das preocupações municipais, já não situadas, exclusivamente, ao nível das prioridades das infraestruturas básicas do saneamento e das comunicações viárias, mas abarcando preocupações políticas com o planeamento urbanístico e com o ordenamento do território, reflexos de uma descentralização relativa das competências de decisão e de actuação para o poder local. O planeamento municipal, ao surgir como um processo de implementação e de gestão de opções estratégicas, devidamente consagradas num plano, contribui para *"Clarificar as prioridades de intervenção municipal"*, *"Definir as estratégias mais adequadas à sua prossecução"*, *"Constituir um referencial das decisões de gestão quotidiana"* e *"Constituir uma plataforma estratégica de mobilização dos recursos e potencialidades locais"* [16]. Se o processo de desenvolvimento é, à partida, assimétrico, desigual e único, elaborar políticas de desenvolvimento regional e local de correcção de assimetrias revela-se um esforço não só inglório, como distante das realidades sociais, impondo-se, antes, o preconizar de soluções particularizadas de desenvolvimento de acordo com as potencialidades e necessidades de uma região/município, o mesmo é dizer, o assumir de

---

local, tenha-se em atenção o seguinte trabalho do mesmo autor: *Gestão e Legitimidade do Sistema Político Local*, Lisboa, Ed. Escher, 1991.

[15] Sendo um instrumento formalizado de actuação, o PDM contempla, antes de mais, um conjunto de estudos preliminares sobre a realidade geográfica, cultural, social e histórica do município, constituindo a sua efectivação uma condição de acesso dos municípios aos fundos do Quadro Comunitário de Apoio (QCA). Simultaneamente, é apresentado como o primeiro requisito de planificação de um município, já que é a definição do PDM que viabiliza o delinear dos grandes eixos estruturantes de ligação a grandes centros urbanos limítrofes (pense-se, por exemplo, na relação - ainda polarizada - dos concelhos da AMP com a cidade do Porto) e dos princípios estratégicos para áreas municipais específicas (os planos estratégicos). Em contrapartida, depreende-se do quadro legislativo que os Planos Gerais de Urbanização, ao procurarem delimitar linhas de orientação urbanística quanto aos modos de ocupação e de valorização do espaço urbano, e cujos princípios são aplicados pelos Planos Pormenor e pelos Planos para os Espaços Públicos, só adquirem relevância desde que tenha sido previamente conceptualizado o PDM respectivo. Contudo, e sendo a maioria dos PDM's elaborados, enquanto planos, por equipas/gabinetes de técnicos externos à autarquia, mais uma vez se evidencia a falta de dinamização das redes locais de técnicos superiores e o relativismo da viabilidade da participação real dos agentes locais no processo de conceptualização do desenvolvimento. Por outro lado, espelha também a unidisciplinaridade das competências técnicas em jogo, o que evidencia a dificuldade em integrar novos agentes técnicos, provenientes de áreas científicas alternativas à arquitectura, à economia e à engenharia e dotados de uma perspectiva sócio-histórico-antropológica das realidades locais, em equipas pluridisciplinares de trabalho. Poder-se-á questionar até que ponto o PDM é um instrumento necessariamente indispensável de planeamento e de fomento do desenvolvimento local em virtude dos limites impostos à eficácia da intervenção urbanística municipal, da rigidez e morosidade da sua elaboração e da interpretação linear e pouco flexível dos preceitos jurídicos de planeamento. A revisão dos estipulados legais vigentes é uma necessidade, de modo a permitir uma intervenção autárquica mais rápida, eficaz e ajustada às particularidades locais e ao interesse do desenvolvimento nacional.

[16] Raúl Lopes, "As autarquias nas encruzilhadas do desenvolvimento" in *Op. Cit.*, p.193.

uma visão estratégica do planeamento, assente nos princípios do desenvolvimento endógeno e da transversalização dos investimentos, recursos e competências geridas a um nível intermédio e municipal de actuação.

É no quadro de uma óptica territorialista do desenvolvimento local, e tendo presente a desadequação de uma gestão autárquica circunscrita a um nível de actuação meramente instrumental de satisfação das necessidades elementares, que a *cultura* pode ser accionada como um dos recursos endógenos do desenvolvimento e, particularmente, de formação, de mobilização e de fixação dos actores sociais no plano da criação cultural e da recepção/consumo culturais no espaço local, constituindo o associativismo cultural uma das suas formas semi-institucionalizadas particulares. Ao assumir-se a centralidade política do poder local no processo de desenvolvimento integrado - porque ao ser a instância política mais próxima dos espaços-tempos reconstruídos, geridos e vivenciados pelos actores sociais locais é aquela que consegue ser mais eficaz perante a inoperacionalidade e a centralização excessivas do *Estado-Central* -, assume-se a centralidade da esfera cultural, entendendo que a concepção, a planificação e a operacionalização do desenvolvimento local são um processo simultaneamente político e cultural, único nos seus conteúdos e nas suas estratégias, nos seus actores e nas suas redes de poder, de influência e de sociabilidade, porque relativo, circunscrito e reflexo de um espaço-território e de uma comunidade local. As comunidades locais, ao definirem-se como uma *"estrutura parcial da sociedade mais global, caracterizada por aglutinar grupos de pessoas que partilham o território no qual se desenrola o seu quotidiano e partilham igualmente representações colectivas sobre esse território que, assim, adquirem valor comunicativo"* [17], são comunidades ecológicas que, edificadas a partir de *comunidades de interesses* - *"grupo de pessoas que partilham uma co-presença, uma co-vivência, uma co-existência, uma co-preocupação e uma intencionalidade comum ou um projecto"* [18] -, permitem a satisfação das necessidades

[17] José Manuel Henriques, *Municípios e Desenvolvimento*, pp.25-26.
[18] Idem, *Ibidem*, p.26.

locais e a mobilização da população local. São, em última instância, palco de formas de exercício formal e informal do poder e espaço de confluência das contradições objectivas mais amplas da estrutura social.

Perspectivando a *cultura* a partir do sentido antropológico e social do termo - *"conjunto de matrizes de identidades colectivas, padrões de conduta e obras de civilização humana"* [19] -, não atendendo, por enquanto, às diversas e possíveis configurações expressivas e simbólicas que pode assumir, a cultura, à escala local, apresenta matrizes particulares, plurais e identitárias - *culturas locais*, *culturas territoriais* - que espelham os processos de territorialização do cultural e de constituição de *campos culturais locais* específicos, tidos como conjuntos de posições e de relações nos modos de produção, distribuição e consumo dos bens/serviços culturais num, e relativamente, a um território.

A cultura, enquanto elemento *"que oferece a totalidade de sentido e que confere a autêntica finalidade à existência"* [20], permite unificar, em espaços-tempos situados, e numa vertente tanto individual como social, os projectos individuais - os perfis biográficos e singulares - com os projectos colectivos - os perfis grupais, reflexo de uma integração em instâncias sociais mais englobalizantes e estruturalmente objectivadas. No contexto das sociedades actuais, caracterizadas por um processo de desestruturação cultural, visível na desagregação e/ou na reconstrução selectiva dos sistemas culturais e simbólicos tradicionais, pelo pluralismo e pela secularização dos universos de valores e de símbolos, pela dissolução da unidade cultural e pela emergência de novas capacidades de (rel)acção e de novos sistemas simbólicos, os *mosaicos culturais* reconstruídos acabam por encontrar um eco mais favorável à escala da *infranacionalidade*. Tenha-se presente, porém, que a cultura vivida no espaço local não só reflecte o percurso situado de um território, dotado de universos e de práticas

[19] Augusto Santos Silva, "O que é o desenvolvimento integrado? Uma reflexão, com ilustração empírica" in *Dinâmicas Culturais, Cidadania e Desenvolvimento Local*, Actas do Encontro de Vila do Conde, Lisboa, Associação Portuguesa de Sociologia, 1994, p.612.
[20] António Teixeira Fernandes, "O processo transcultural na actual sociedade racionalizada" in *Comunicação e Linguagens*, nº 6/7, 1988, p.356.

simbólico-culturais próprias - um património humano sistematicamente recriado -, mas também indicia o (a)fluxo e a penetração de formas culturais externas globais, provindas de campos sociais e culturais mais vastos e simbolicamente legitimados e legitimadores. Se a intervenção política à escala municipal só contempla alguma viabilidade material e simbólica e alguma visibilidade em termos de efeitos de desenvolvimento, desde que as lógicas de actuação espelhem os contextos culturais vividos pelos agentes locais e os interesses/aspirações próprias de uma condição de cidadania e de vida em sociedade, assente na qualidade de vida, no pluralismo ecológico, cultural e social e no usufruir de um *viver* segundo condições que não as da esfera-trabalho, se estas são condições inerentes à actuação autárquica, dizia-se, não pode esquecer-se que a gestão local da cultura confronta-se também com os cenários exteriores de produção/reprodução das aspirações e das práticas culturais, quer de criação, quer de recepção/consumo. Num primeiro nível de análise, o espaço local, como quadro de (inter)acção sócio-cultural mais próximo e particularizado, é o elemento por excelência para a promoção, coordenada e interactuante, dos universos das práticas culturais, da formação dos públicos da cultura e das modalidades de participação cultural e cívica dos grupos sociais. É o contexto territorial propício para contrariar os processos de homogeneização social e de individualismo crescentes nas sociedades multifacetadas do fim de século. O *local* assume-se, assim, como o cenário privilegiado da *localização* dos actores, das práticas, dos equipamentos e dos espaços culturais, em suma, da *acção cultural*, temporalizada e espacializada nos seus processos de reprodução, expressão, participação e recepção culturais e sociais. Como quadro de interacção, tende a reflectir o protagonismo crescente da *infranacionalidade* como modalidade territorial de desenvolvimento, assente em bases organizativas, económicas, culturais e sociais, regionais e locais e, consequentemente, a diversificação territorial e a complexificação dos processos de espacialização da actividade humana.[21]

[21] Rogério Roque Amaro, "Lógicas de espacialização da economia portuguesa" in *Sociologia, Problemas e Práticas*, nº10, 1991, pp.161-182.

Se a emergência das lógicas da *infranacionalidade* resulta, por um lado, da assunção das capacidades endógenas e do universo de valores e de trajectórias histórico-culturais das comunidades locais e, por outro, dos efeitos resultantes dos processos de transnacionalização e de supranacionalização - processos de (des)aculturação sucessivos em virtude do modelo económico-social da globalização - e da crise do Estado-Providência, não só o aparecimento de novos actores - autarquias e associações - e de novos espaços, como também a constituição de formas institucionalizadas e semi/não institucionalizadas de exercício do poder e o funcionamento das redes informais de solidariedades locais definem, de facto, os eixos necessários à delimitação dos modos de intervenção e de participação dos agentes sociais e das relações com as lógicas do desenvolvimento local.

No plano de um processo de desenvolvimento integrado, a prática da cultura exige, enquanto função social organizada em instituições semi-formalizadas, o alargamento e a extensão dos seus universos de acção para além do da mera gestão corrente dos bens e dos serviços culturais, podendo ser o associativismo cultural o agente tributário do papel de dinamizar modalidades de produção, de expressão, de participação e de recepção culturais coniventes com a dinâmica do desenvolvimento mais global.

A crise global da modernidade que, entretanto, as sociedades do capitalismo avançado foram conhecendo, revelou a emergência de novos sistemas de valores sociais, relativizados em contextos espaciais e temporais, e de uma pluralidade cultural, que acabou por justificar a crise social das identidades e o processo de individualização crescente. Para alguns, tida como uma sociedade apática e uniformizada perante as possibilidades de democratização do consumo, e como tal alienada e des-ideologizada, para outros, como uma sociedade cujo vazio social e cultural permite, em contrapartida, a concretização de uma democracia política e social e a afirmação da autonomia dos indivíduos e dos grupos face a organizações sociais centralizadas e ao aparelho estatal,

as sociedades democráticas contemporâneas conheceram um progressivo processo de personalização que redimensionou os interesses e as modalidades de participação dos agentes sociais na vida social e local. Se bem que a visibilidade teórico-social do *Eu individualista e narcísico* tenha provocado debates irresolúveis em torno da pós-modernidade e da antinomia *Eu de classe/Eu individualista*[22], é inegável que o princípio inalienável do direito à diferença e do reconhecimento do *outro* adquiriu dimensões que se reflectiram no descentramento do indivíduo face aos objectivos políticos centrais, na afirmação de práticas sociais autónomas e na recusa da subordinação de interesses de grupos particulares a outros que se autoproclamam globais e, como tal, centralizadores e impositivos.

Se o processo de personalização *"promoveu e incarnou maciçamente um valor fundamental, o da realização pessoal, do respeito pela singularidade subjectiva, da personalidade incomparável, sejam quais forem, sob outros aspectos, as novas formas de controlo e de homogeneização simultaneamente vigentes"* [23], as instituições, como por exemplo as associações culturais, poderão ser antevistas a partir dos modos como *"se fixam nas motivações e nos desejos, incitam à participação, organizam os tempos livres e as distracções, manifestam uma mesma tendência no sentido da humanização, da diversificação, da psicologização das* modalidades *de socialização"* [24].

Se a cultura local pode ser concebida como uma *cultura viva*, composta por elementos de um passado histórico, por influências exteriores, entretanto adoptadas e recriadas, e por aspectos locais reinventados, ela funciona, no âmbito de um processo de planificação do desenvolvimento, como um mecanismo humano que permite accionar estratégias de selecção de prioridades e de (contra)poder face ao exterior. A cultura assume-se como um *dinamismo criador de sentido*. Se *"É preciso que o desenvolvimento tenha um sentido"*, de modo a que a cultura dos espaços-locais seja

---

[22] Refiram-se, por exemplo, as perspectivas de Gilles Lipovetsky, de Jürgen Habermas, de Niklas Luhmann ou de Jean-François Lyotard.
[23] Gilles Lipovetsky, *A Era do Vazio. Ensaio sobre o Individualismo Moderno*, Lisboa, Relógio d'Água, 1989, p.9.
[24] Idem, *Ibidem*, p.9.

uma *cultura do sujeito* e não uma *cultura do objecto*[25], o desenvolvimento cultural de um espaço local confronta-se com a questão de gerir, da melhor forma, a dicotomia *cultura das pessoas* - a cultura local, se bem que sujeita às influências externas imediatas e mediatizadas das formas expressas da *cultura de massas*, contextualizadora das expressões culturais locais numa lógica de mundialização/homogeneização - e a *cultura para as pessoas* - tributária de uma acção política de oferta de bens/serviços culturais.[26] Se ambas as modalidades são necessárias ao processo de desenvolvimento cultural, por outro lado, são indissociáveis das formas e dos graus de participação dos actores sociais locais. *"Qualquer que seja a forma como se apresenta, a cultura, porque contribui para a valorização das potencialidades colectivas e individuais, porque favorece a plena realização das personalidades, é o melhor e o mais eficaz dos vectores do desenvolvimento"* [27] e, como tal, *"A política cultural para o desenvolvimento deve então ser uma política adaptada, selectiva, decidida cada vez mais no terreno. Com a permanente preocupação de que o objectivo do impacto económico não seja disfarçar mas sim estimular o desejo de cultura nas comunidades e nas próprias pessoas"* [28].

3.2. O associativismo cultural como quadro semi-institucionalizado de promoção do desenvolvimento cultural: as modalidades de expressão/participação associativas como eixos estruturadores do desenvolvimento

Em virtude da crise do Estado-Providência e, consequentemente, do distanciamento do Estado face à sociedade civil e da segmentarização das modalidades de relacionamento social, criaram-se condições para a recriação dos espaços públicos e para o aparecimento de novos movimentos sociais - *contra-tendências sociais* - que valorizaram a *dimensão micro* das dinâmicas sociais. Uma das formas organizadas de

---

[25] Thierry Verhelst, "As funções sociais da cultura" in *Leader Magazine*, nº8, 1994, p.11.
[26] Bernard Kayser, "A cultura, uma alavanca para o desenvolvimento" in *Leader Magazine*, pp.5-9.
[27] Idem,*Ibidem*, p.9.
[28] Idem, *Ibidem*, p.6.

participação social e de animação dos espaços públicos e das redes de relações sociais consiste, precisamente, no movimento associativo actual numa das suas vertentes mais sedimentadas: o associativismo cultural.

A abordagem do associativismo cultural local levanta, desde logo, o problema da definição dos critérios de categorização analítica daquilo que constitui uma *associação cultural* ou o *movimento associativo* e das modalidades de expressão associativa assumidas à medida que as realidades sociais locais e nacionais reflectem outros processos globais de mudança económico-social. Por outro lado, a polissemia e a ambiguidade terminológica e analítica do conceito de *cultura* e das *formas de cultura* possíveis complexificam a conceptualização e a operacionalização do universo associativo, desde a dimensão meramente instrumental de uma actuação local conjunta, mas situada nas e pelas lógicas de actuação cultural do poder político municipal, até à óptica da democratização cultural da oferta e do alargamento dos públicos culturais locais por via dos espaços associativos.

Em primeiro lugar, as associações culturais e recreativas, suposta e redutoramente tidas como *colectividades populares*, quer por agentes políticos e culturais, quer por alguns dos teóricos do associativismo[29], surgiram na segunda metade do século XIX menos como formas alternativas de expressão do movimento político operário do que como modos reveladores de *identidades culturais sócio-ecológicas* e de *identidades culturais de bairro*, sobretudo quando identificadas com as colectividades ou

[29] As *associações populares* estiveram sempre estreitamente ligadas à evolução político-social do movimento operário do século XIX e constituiram objecto de estudo privilegiado das perspectivas macro-estruturais da História Económica e Social. As associações de socorros-mútuos, os sindicatos, as associações de classe, as cooperativas foram formas de associação que actuaram no espírito da reivindicação de uma reforma social e da minimização das condições económico-sociais de vida das classes operárias. Por seu turno, as associações de pendor mais cultural e recreativo foram alvo de uma sub-valorização analítica durante um largo período de tempo, o que trouxe implicações teórico-metodológicas inevitáveis no campo da análise do *Real-Social*. Só com o florescimento do movimento associativo cultural a partir dos anos 60 e 70, em alguns países da Europa dita desenvolvida, é que a análise sociológica passou a debruçar-se sobre outras dimensões do movimento associativo como as relações de poder inerentes ao seu funcionamento interno e à sua integração na comunidade local, a valorização da participação associativa como estratégia de mudança social e a especificidade da cultura associativa. Vejam-se a este propósito José Manuel Leite Viegas, "Associativismo e dinâmica cultural" in *Sociologia, Problemas e Práticas*, nº8, 1986, pp.103-121; Richard Balme, "La participation aux associations et le pouvoir municipal. Capacités et limites de la mobilisation par les associations culturelles dans les communes de banlieue" in *Revue Française de Sociologie*, vol. XXVIII, 1987, pp. 601-639; Dominique Mehl, "Culture et action associatives" in *Sociologie du Travail*, nº1, 1982, pp.24-42; Albert Meister, *La Participation dans les Associations*, Paris, Les Éditions Ouvrières, 1974.

com as classes populares.[30] Numa perspectiva de dupla determinação do movimento associativo - a existência temporal e a actividade semi-institucionalizada das associações populares *versus* as das associações culturais e recreativas -, o universo associativo tenderia a manifestar determinações, quer de ordem classista, no caso das associações operárias, quer de ordem local, no caso das colectividades de bairro, que, com a alteração das estruturas sócio-económicas das sociedades contemporâneas, evoluiram para formas de acção e de participação substancialmente diferentes. Paralelamente a um *movimento de desinvestimento associativo* progressivo nas colectividades culturais tradicionais, tidas como espaços de sociabilidade e de prestação de alguns serviços às classes e aos grupos populares de bairro, assistiu-se a um *movimento de investimento associativo* crescente em novas áreas sociais de intervenção, reflexo da própria evolução dos modos de vida urbanos e das aspirações/necessidades dos diferentes grupos sociais.[31]

Reflectindo e compondo a sua própria evolução histórica, o movimento associativo assumiu diversas modalidades de expressão. De acordo com as tipologias classificatórias dos diferentes autores, o *associativismo popular*, inscrito no papel das colectividades tradicionais, esteve sempre ligado a formas de dinamização cultural e social circunscritas territorialmente e limitadas ao nível dos projectos e das práticas - manifestações da *cultura popular* - e dos recursos disponíveis e que, em consequência disso, vieram progressivamente a denotar uma estagnação institucional e temporal, pondo em causa a criatividade e o dinamismo de outros tempos e a legitimidade associativa e social dos seus projectos e das suas práticas culturais. Contrariamente a tal situação, e mediante um esforço de renovação do movimento associativo, implantou-se nas sociedades modernas um *associativismo de tipo novo*, supostamente mais dinâmico

[30] José Manuel Leite Viegas, "Associativismo e dinâmica cultural" in *Op. Cit.*, p.104.

[31] Nos anos 60 e 70, assistiu-se ao que os teóricos convencionaram designar de *"boom associativo"* nas sociedades do capitalismo avançado que, não só reflectiu o recrudescimento quantitativo das organizações associativas implantadas localmente, mas sobretudo, e no quadro dos revisionismos políticos e teóricos do desenvolvimento, a concepção do associativismo como via estratégica da democratização e da participação políticas, sociais e culturais crescentes da sociedade civil, da redefinição das identidades sociais de fracções de classe desfavorecidas na estrutura classista global e, consequentemente, dos processos de mudança social local.

e extensivo a diversas áreas do social - desde o meio ambiente e o consumo até aos tempos livres, às áreas profissionais e às ciências e novas tecnologias -, mais aberto às novas aspirações/necessidades das populações locais e procurando incrementar, numa lógica de desenvolvimento mais ampla, acções variadas, entre elas as de (in)formação, de lazer, de animação cultural, de criação e de consumo culturais.

Numa outra dimensão de análise, e de acordo com outros critérios de categorização da realidade associativa, conceber um *associativismo reivindicativo*, dotado de uma componente política e mais direccionado para a intervenção social em prol de determinados objectivos de actuação sócio-política, por oposição a um *associativismo de expressão*, assente na defesa, na valorização, na (re)criação e, porque não, na imposição de formas de expressão culturais e simbólicas particulares, ganha legitimidade teórica no quadro de qualquer forma de organização social. No contexto das sociedades contemporâneas, porém, o *associativismo orientado no sentido de uma melhor gestão dos serviços* a prestar à população local, directa ou indirectamente identificados com organismos do poder estatal e municipal, constitui uma terceira modalidade de expressão associativa necessária e ajustada aos modos de vida individuais e sociais dos tempos e dos espaços urbanos presentes, porque tende, precisamente, a valorizar áreas vitais da vida social como o ensino, a formação, o ordenamento urbano e/ou a protecção social.[32]

[32] Veja-se a este propósito a tipologia dos modos de expressão associativa reunidos no artigo de Françoise Carroux, "Typologie" in *Esprit*, nº18, 1978, utilizada por José Manuel Leite Viegas em "Associativismo e dinâmica cultural", já citado, pp.107-108. Numa linha classificatória muito próxima, Dominique Mehl fala em *associações de serviços*, designando aquilo que considera serem agrupamentos direccionados para a gestão de um bem/serviço de um sector da vida social específico, em *associações de afinidades*, tidas como grupos relacionais que fomentam as redes de relações inter-pessoais e a criação de sociabilidades locais, e em *associações reivindicativas*, caracterizadas pelas exigências de negociação política e social feitas perante os agentes do poder local. Veja-se ainda o artigo já citado "Culture et action associatives". Regista-se também a posição de Richard Balme no artigo " La participation aux associations et le pouvoir municipal. capacités et limites de la mobilisation par les associations culturelles dans les communes de banlieue", também já citado. O autor distingue, na mesma linha do raciocínio exposto, as *associações para-públicas* de gestão de serviços das *associações de particulares* que exercem uma actividade. Albert Meister, por seu turno, na sua obra *La Participation dans les Associations*, apresenta, de acordo com alguns critérios teórico-empíricos, grelhas de classificação das associações relativamente a outras formas sociais de agrupamento e a outras modalidades de associações.

É nesse sentido que apontam alguns dos estudos feitos sobre a realidade associativa francesa. Situando as *associações tradicionais* no período anterior ao fenómeno de urbanização francês dos anos 60, tais formas associativas foram caracterizadas, fundamentalmente, pela defesa do voluntariado como modo exclusivo de participação e pela circunscrição da instituição a um território delimitado. Actualmente, e ao mostrarem-se incapazes de contrariar um acentuado definhamento institucional e social, tais associações têm perdido alguma da visibilidade política e social das suas actividades e a influência de acção sobre a comunidade local. São associações que tendem a apresentar, por um lado, uma desafecção progressiva dos seus membros e um declínio/desajustamento relativo das suas formas de sociabilidade e, por outro, relações de interconhecimento frágeis para a sua manutenção enquanto quadros semi-institucionalizados de acção, o que, aliado à falta/insuficiência dos subsídios e às dificuldades de recrutamento/renovação de quadros dirigentes, tornam o seu percurso associativo e a sua adaptação às exigências locais praticamente irresolúveis.

Em contrapartida, as *associações sócio-culturais*, que adquiriram notoriedade nas décadas seguintes, tiveram a particularidade de resultar da convergência entre a vontade municipal de programar a animação dos equipamentos sociais e culturais disponíveis no espaço local e a acção das associações voluntárias locais. Tais associações acabaram por destacar-se pelo trabalho cultural dos animadores profissionais e pela presença de sujeitos voluntários nas instâncias representativas das estruturas sociais e culturais, o mesmo é dizer, pelo *(re)equilíbrio de forças* entre as políticas e as práticas do aparelho de animação institucionalizado e profissionalizado e o movimento associativo local. Compuseram-se associações que não só mantiveram redes de relações com a comunidade local, como os seus recursos provieram, fundamentalmente, dos subsídios culturais municipais. Foi da diversificação da oferta cultural e do consumo cultural e, consequentemente, da maior extensão das actividades culturais e da maior amplitude quantitativa e qualitativa dos públicos-alvo, que a acção de tais associações transformou-

FACULDADE DE LETRAS
BIBLIOTECA
PORTO

se, progressivamente, em serviços para-públicos especializados, assentes numa lógica pedagógica de (in)formação porque subvencionados, principalmente, por instituições públicas. O poder local criou, assim, as *associações para-públicas* ou *municipais* que substituiram a acção de grande parte das associações sócio-culturais em termos da animação urbana e da oferta/difusão cultural. Os departamentos sócio-culturais municipais - a estrutura organizativa dos pelouros da cultura municipais - passaram a coordenar o trabalho local das associações, a formular os projectos de dinamização/cooperação cultural, a gerir a repartição/utilização dos espaços/equipamentos culturais e a subvencionar financeiramente as actividades culturais globais. Foram estes actores políticos que, crescentemente, deram forma às políticas culturais dos municípios e definiram os limites da actuação política cultural e a especificidade da oferta cultural local.

Se as diferentes modalidades de constituição e de expressão do movimento associativo assumem uma pertinência analítica indiscutível quando transpostas para o contexto local da realidade portuguesa, a abordagem do movimento associativo a partir dos diferentes *níveis de associação* que nele poderão ser detectados constitui outra das dimensões possíveis e necessárias da análise.

Ao partir-se de um nível elementar de associação - a *"simples coexistência de diferentes pessoas ou grupos humanos num espaço delimitado de território"* [33] -, outros níveis de associação poderão ser antevistos - *"Quaisquer formas de actuação em comum das pessoas ou grupos que compõem um agregado desse tipo, quaisquer formas de participação na resolução de problemas comuns"* - até à concepção das associações como organizações formais - *unidades sociais artificiais* - ou, dito de outra forma, *"grupos de pessoas, na base de interesses comuns ou recíprocos"* que *"cooperam de forma estável para alcançarem certos objectivos previamente definidos"* [34].

---

[33] Joaquim Quitério, "Associativismo e organização social" in *Revista Vértice*, nº19, 1989, p.88.

[34] Idem, *Ibidem*, p.88. Albert Meister, por exemplo, na obra *La Participation dans les Associations*, concebe as associações, no seu nível mais simples de organização, como um grupo de pessoas no qual os membros partilham os seus conhecimentos e as suas actividades, tendo em vista um fim que não o da partilha de benefícios.

Esta última categorização parece, de facto, constituir um dos caminhos que melhor permitem problematizar a leitura do movimento associativo actual, nomeadamente na sua vertente cultural. Conceber as associações como organizações formais significa conceber a divisão das tarefas e das responsabilidades, a divisão da autoridade e a criação de um sistema de normas como exigências inerentes a qualquer dinâmica associativa, assistindo-se, inevitavelmente, à construção intencional de uma ordem racional que articula, estrutural e funcionalmente, os seus elementos componentes. As associações tendem a adquirir um grau de formalização, já que o universo das regras definido acaba por reflectir a densidade das formas de acção e de relação socialmente, e a um nível mais amplo, instituídas. O grau de formalização e de institucionalização das associações variará, nestes moldes, em função da densidade e da rigidez das regulamentações adoptadas e/ou impostas pelo meio exterior envolvente e condicionará a eficácia e o reconhecimento da sua própria actividade. Desta maneira, os movimentos associativos assumem, normalmente, a configuração de *organizações formais* cujos modos e níveis de funcionamento e de actuação são condicionados pelas possibilidades de integração na estrutura social mais vasta como a do espaço local. Uma associação, ao ser *a priori* um espaço de satisfação das necessidades específicas e contextualizadas dos seus membros, apresenta uma dada estrutura material, evolui num determinado meio físico e sócio-económico, define um sistema de regras e uma hierarquia de funções e de papéis que regula a quase totalidade dos comportamentos dos seus membros e sistemas de comunicação formal e informal. Pode dizer-se que o grau de institucionalização das associações varia na razão directa do seu grau de burocratização, da sua representação/implantação física no território, do reconhecimento social das suas actividades no conjunto das manifestações culturais locais e do nível/tipo de subvenções materiais disponibilizado.

Desde logo, se coloca uma questão pertinente: ao acabarem por assumir graus de formalização institucional mais complexos do que o simples voluntarismo individual e

grupal - à medida que o nível das relações com a rede de poderes locais e com a comunidade local se torna mais sinuoso e os modos do funcionamento interno e os projectos da oferta cultural mais exigentes -, serão as associações culturais como, por exemplo, os cineclubes, capazes de assegurar a viabilidade dos seus projectos de dinamização e de (in)formação cultural, a adequação entre a oferta e a procura culturais no espaço local e a participação no processo político de mudança cultural local?

A concepção das associações culturais como agrupamentos voluntários nos seus processos de adesão, de recrutamento e de participação, geralmente abertos à comunidade local porque limitados a um acesso condicionado quase exclusivamente pela existência de uma lógica de quotização interna, com um determinado grau de formalização institucional e dispondo de uma estrutura democrática de funcionamento e de um constrangimento incondicional sobre os seus membros associados[35], relativiza, de certa forma, a concepção supostamente rígida e burocratizada do associativismo cultural como universo de unidades organizacionais funcionais, sobretudo quando contextualizadas no espaço local e com as particularidades de planificação e de intervenção cultural como as dos cineclubes. As associações culturais variam consoante os seus objectivos, o seu grau de institucionalização, o seu grau de localização e os espaços diferenciados de relação em que actuam, condicionando, assim, os seus modos de participação política nos projectos de desenvolvimento local, dependentes, principalmente, do grau de concordância dos projectos culturais e do grau de identidade local e de reconhecimento social com o universo do poder político municipal. A caracterização de tais associações passa, antes de mais, pelo modo como concebem, planificam e manifestam as suas práticas culturais, pelas formas de sociabilidade e pelos mecanismos de distinção social que produzem e pelas lógicas de relação com os públicos e com os agentes do poder local.

[35] Albert Meister, *La Participation dans les Associations*.

O desenvolvimento histórico do fenómeno associativo, associado ao crescimento das zonas periféricas nos grandes centros urbanos, suscitou, ao longo da década de 80, um conjunto de análises sociológicas e de reflexões de pendor político e associativo sobre as características assumidas por tal processo. Concebendo-o como um efeito imediato da dinamização da sociedade civil e do reforço da democracia com incidências políticas, sociais e económicas ao nível local, tais posições salientaram, em particular, e de acordo com os modelos de análise das classes sociais, a disposição das *classes médias* para a participação associativa, explicando o *boom associativo* das últimas décadas em função da afirmação económico-social do universo das *classes médias*.

Para alguns autores[36], a eclosão das múltiplas associações não teve outro significado que o da extensão da acção associativa a sectores da vida social, extemporâneos aos conflitos sociais e políticos, e o da ligação da visibilidade do movimento associativo à procura de identidades por parte de grupos socialmente diferenciados, que projectaram as associações como meios institucionais para a obtenção dos seus objectivos particulares. Nesta óptica, o associativismo assumiria uma *vertente apolítica*, estendendo-se a outros sectores da vida social que não, e exclusivamente, os políticos, e reunindo em si, nas bases de recrutamento dos associados, uma heterogeneidade social crescente. As camadas sociais detentoras, por um lado, de níveis significativos de rendimento económico e, por outro, de graus de capital escolar e de capital cultural visíveis seriam os protagonistas de tal processo, contrariamente às tendências verificadas no eclodir dos movimentos operários e do associativismo reformista social do século passado.

A nova dinâmica associativa passou a ser concebida como um espaço semi-institucional e um contexto de interacção de produção social de identidades e de sociabilidades específicas, revitalizadoras do espaço público local. As associações

[36] Alguma da produção teórica francesa das três últimas décadas, que poder-se-ia situar no campo da *Sociologia das Associações*, um corpo teórico e metodológico que, segundo Albert Meister, não apresenta (pelo menos, em 1974) a coerência e a articulação necessárias, e da qual constam algumas das referências enunciadas ao longo deste texto.

passaram a ser concebidas como formas semi-institucionalizadas de afirmação das identidades e das autonomias locais, delimitando, geográfica e culturalmente, os seus territórios - *"a identidade colectiva local assume toda a importância ao nível da «formação de uma democracia participativa»"* [37] - e evidenciando uma maior visibilidade social.

Neste sentido, e desde que as lógicas da *participação activa* estejam consignadas, quer pelas associações, enquanto agentes semi-institucionalizados de acção local, quer pelo seu universo de associados, será legítimo conceber o associativismo como uma *"forma de organizar populações, de as levar a rentabilizar os seus recursos e capacidades, de melhorar as suas condições de vida, de as tornar capazes de decidir autonomamente dos seus destinos e, ainda, de as levar a assumir-se e a fazer-se representar junto dos poderes estatais"* [38]. Se tal pressuposto detém uma dimensão teórica plausível, quando confrontado com o nível da realidade social, a fragilidade institucional dos meios associativos locais e a ausência de disposições dos sujeitos para uma participação consciente e activa relativizam menos o seu alcance analítico do que a sua viabilidade política e social. Conceber a racionalidade consciente e activa dos actores sociais como a única capacidade responsável pelas transformações sociais e culturais locais constitui um pressuposto não só arriscado, como analiticamente redutor, já que a autonomização dos processos de mudança social local só será possível desde que a dinâmica dos seus actores sociais organizados seja, de facto, contextualizada nos universos sociais objectivos mais amplos e estruturadores da realidade social.

Assumindo-se como uma das estratégias possíveis de negociação local com a população, ora definindo uma forma de integração social e cultural e de reivindicação dos direitos e de responsabilização dos sujeitos, ora permitindo a aquisição de uma autonomia social e cultural no meio, as capacidades da acção cultural e política das

---

[37] Helena Vilaça, "Território e identidades na problemática dos movimentos sociais: algumas propostas de pesquisa" in *Sociologia*, Revista da Faculdade de Letras, I Série, Vol.III, 1993, p.56.
[38] Luís Capucha, "Associativismo e modos de vida num bairro de habitação social" in *Sociologia, Problemas e Práticas*, nº8, 1990, p.31.

associações foram sobrevalorizadas por alguma da produção sociológica mais recente, alimentada pelas intenções de estipular as vias mais coerentes e sólidas de accionar e assegurar o processo de desenvolvimento local. Contudo, ao colocar, desde logo, o problema da concepção e da concretização de um projecto de intervenção social e cultural local, qualquer movimento associativo confronta-se com a necessidade de delimitar um estudo descritivo dos universos de intervenção e dos públicos-alvo das suas actividades, bem como de reajustar continuamente os objectivos iniciais às possibilidades reais de intervenção e as lógicas de negociação articulada e cooperante com os agentes do poder local. Só nesses moldes racionalistas de implementação local é que o associativismo poderá ser apontado como uma forma de promoção do progresso - *"contribui para criar uma sociedade mais eficiente, mais integrada e mais activamente solidária"* - e de desenvolvimento de capacidades inovadoras - *"o que pode significar maior capacidade social para enfrentar problemas novos, ou descoberta de formas mais eficazes de luta contra velhos problemas"* [39].

Se, inicialmente, as associações culturais poderão ser antevistas como agrupamentos voluntários que definem os fins e os modos do seu funcionamento sem a partilha de benefícios entre os seus membros, acabam por ser o universo das actividades a que se propõem e o carácter jurídico que assumem os seus princípios diferenciadores.[40] Por outro lado, se não há uma correspondência necessária entre o território das associações e o espaço local[41], o que constitui um outro elemento de diferenciação das associações, o nível de actividades por elas desenvolvido tipifica, num outro ângulo, as diversas formas de expressão associativa cultural, já que elas poderão oscilar entre a aspiração a desenvolver um projecto de intervenção sobre o meio local ou a mera satisfação situada das necessidades dos seus membros associados.

---

[39] Joaquim Quitério, "Associativismo e organização social" in *Op. Cit.*, p.92.

[40] Atente-se na posição de Richard Balme no artigo "La participation aux associations et le pouvoir municipal. Capacités et limites de la mobilisation par les associations culturelles dans les communes de banlieue", já citado.

[41] Subscrevendo-se a tipologia de Richard Balme, as associações poderão ser *endógenas* quando as actividades estão circunscritas ao quadro de referência municipal e a sua intervenção assume uma vertente global e dependente do poder político, ou *exógenas* quando aparecem integradas numa rede organizacional mais vasta e com uma actuação parcial, legitimada e autónoma no território.

Situando-se ora numa dimensão, ora noutra, as associações culturais são formas de valorização dos indivíduos e dos grupos de afinidades[42] e, consequentemente, organismos que, no quadro sócio-político local, podem desempenhar tanto um papel de resposta a funções e a necessidades particulares, como um papel de regulação social. Por outro lado, a dinâmica associativa tende a ser visualizada no contexto da procura da identidade e da reestruturação das redes locais de sociabilidade. Como instrumentos organizacionais específicos, capazes de traduzirem formas particulares de participação e de exercício da cidadania e novas modalidades de sociabilidade em contextos interaccionais territorialmente situados, as associações passam a constituir recursos necessários a um processo de desenvolvimento local.

É nesse sentido que apontam alguns dos contributos teóricos no âmbito da Sociologia da Cultura e das Associações.[43]

Alexis de Tocqueville[44], por exemplo, e no contexto da emergência das sociedades capitalistas, definiu o associativismo como uma forma de criação de sociabilidades e de gestão dos valores da liberdade e da igualdade fora, e para além, dos quadros institucionais tradicionais como a família, a Igreja, as corporações ou os grupos de parentesco. O associativismo cultural seria a estratégia institucional adequada para consubstanciar o interesse pela gestão da comunidade local, pela participação social, pela criação da consciência colectiva ou pela resistência semi-organizada face ao poder crescente do Estado. O associativismo teria uma vertente política acentuada em virtude da atomização do indivíduo e da perda da identidade e da presença tutelar do poder estatal na vida individual e social. Numa dimensão de análise próxima, Émile Durkheim[45] propôs o associativismo como uma das possíveis formas de organização global da sociedade. Face ao enfraquecimento da consciência colectiva e da natureza da

[42] Dominique Mehl chega mesmo a conceber as associações como prolongamentos institucionalizados das redes familiares e, como tal, pólos de valorização da instituição familiar no espaço local. Veja-se Dominique Mehl, "Culture et action associatives" in *Op. Cit.*

[43] Atente-se particularmente ao esquema apresentado por José Manuel Leite Viegas no artigo já citado.

[44] Alexis de Tocqueville, *De la Démocratie en Amérique*, Paris, Flammarion, 1981.

[45] Émile Durkheim, *De la Division du Travail Social*, Paris, Presses Universitaires de France, 1967.

solidariedade social, o associativismo, concebido em termos de *corporações profissionais*, seria a modalidade institucionalizada dotada de uma base material - no caso, o sector produtivo - e de uma base simbólica - a consciência moral -, que permitiriam aos indivíduos ultrapassar o *estado de anomia*.

Albert Meister[46] perspectivou o movimento associativo como uma forma de os indivíduos se libertarem dos constrangimentos sociais. Situando a sua análise numa perspectiva diacrónica - desde a Idade Média até às décadas mais recentes -, e tendo subjacente os processos de mudança social inerentes à passagem das sociedades tradicionais para as sociedades modernas, Meister concebeu as associações como espaços de mudança social e pólos de criação de identidades e de sociabilidades informais. Porém, o alcance da dinâmica associativa variaria em função do grau de burocratização e de formalização adquirido pelas próprias associações, considerando que a leitura dos efeitos produzidos pela sua intervenção só poderia ser feita em função da maior ou menor presença de uma *tecno-estrutura* associativa. Por outro lado, e partindo de tipologias sobre as modalidades de associativismo e de participação dos indivíduos/grupos sociais, Meister defendeu a necessidade de accionar programas de (in)formação dos membros associados que permitissem um fluxo de informação constante e, consequentemente, uma autogestão democrática dos agrupamentos associativos.

Joffre Dumazedier, nos seus trabalhos alusivos ao lazer e à animação sociocultural[47], analisou os modos de associativismo como as formas de acesso aos consumos culturais pelas *classes médias* que, nos anos 50, viviam em França um processo de ascensão social. Os tempos livres eram os *espaços de desenvolvimento cultural* no *"quadro de uma problemática de educação popular e em função de um projecto de democratização social e cultural cujo objectivo era tornar a cultura acessível*

---

[46] Albert Meister, *La Participation dans les Associations*.
[47] Joffre Dumazedier, *Sociologie Empirique du Loisir. Critique et Contre-Critique de la Civilisation du Loisir*, Paris, Seuil, 1974; *Loisir et Culture*, Paris, Seuil, 1966; *Société Éducative et Pouvoir Culturel*, Paris, Seuil, 1976.

ao maior número sem passar por qualquer processo revolucionário" [48]. Concebendo o lazer como uma dimensão da actividade humana dotada de um carácter libertador - resultado de uma livre escolha e da libertação de um certo conjunto de obrigações institucionais -, desinteressado - com finalidades que não subentendiam a obtenção de lucro -, hedonista e pessoal - procurando-se um estado de satisfação individual -, Dumazedier delineou uma *ideologia da acção sociocultural*, assente na participação dos agentes/associações na elaboração de políticas culturais e de instrumentos metodológicos e técnicos de intervenção cultural. Não só concebeu uma animação sociocultural pedagógica, universal e equitativa, como também atribuiu aos agentes sociais um protagonismo racionalista na gestão quotidiana e conjuntural das situações socioculturais. Definindo a cultura como um conjunto de normas, de regras e de valores/atitudes comum às diversas classes sociais - o que não só é uma concepção idealizada, como também desajustada face às diversas configurações do consumo cultural, em última instância, relacionadas com as determinações sócio-económicas e classistas -, Dumazedier preconizou, porém, que o associativismo poderia ser uma forma institucionalizada de *educação para a cultura* e, como tal, um modo de atenuar as disparidades sociais e de promover a democratização cultural. As associações, enquanto aparelhos de produção cultural, seriam capazes de produzir identidades e sociabilidades - a sua *dimensão relacional e identitária* - e de participar nas redes de relações de poder, alterando-as, negociando-as, reajustando-as - a sua *dimensão política*. No espaço urbano, a elaboração de uma política de desenvolvimento cultural seria essencial: *"Si elles veulent jouer le rôle de pôle de développement, elles sont et seront de plus en plus dans l'obligation d'être des centres de loisirs délassants, distractifs, instructifs, aptes à répondre aux besoins culturels de toutes les catégories socio-professionelles et de toutes les catégories d'âge (...)"* [49].

---

[48] José Manuel Leite Viegas, "Associativismo e dinâmica cultural" in *Op. Cit.*, p.111.
[49] Joffre Dumazedier, *Sociologie Empirique du Loisir. Critique et Contre-Critique de la Civilisation du Loisir*, p.174.

Oscilando entre uma concepção do associativismo como uma das formas semi-institucionalizadas de expressão da *cultura popular*, nomeadamente da cultura operária, explorando a diversidade e a permanência das manifestações culturais operárias, e uma concepção do associativismo como o pólo catalisador das manifestações culturais e político-sociais de camadas sociais não operárias - as *classes médias* -, a produção teórica sobre o associativismo cultural pautou-se por reducionismos teórico-metodológicos que, apesar de reflectirem a insuficiência dos trabalhos realizados, a falta de exploração conceptual de um campo de estudos e a insuficiente legitimação no campo científico[50], não deixam de revelar-se contributos necessários à compreensão diacrónica e sincrónica do processo de afirmação do movimento associativo e dos efeitos sociais daí resultantes.

Se as orientações teóricas mais recentes sobre o associativismo tendem a conceber as associações como *modos de expressão* e de *representação* da sociedade civil, nas suas mais diversas dimensões, e como *modos de regulação social* e de defesa do *espaço da cidadania*[51], a perspectiva de que o recrudescimento das associações traduz necessariamente o crescimento e o alargamento da participação dos actores sociais na sua organização, no funcionamento e no consumo dos bens/serviços culturais associativos não adquire uma consensualidade similar. O *boom associativo* contemplou, sem dúvida, o alargamento do leque da oferta cultural associativa mas, quanto às modalidades e aos graus de participação associativa, estudos recentes[52] têm assinalado que se assiste a uma inevitável pessoalização do poder no seu interior, a uma participação mais passiva do que activa dos corpos dirigentes e dos associados e às possibilidades acrescidas de formação de elites locais e de dependências culturais e

---

[50] A produção teórica desenvolvida ora reflecte uma mera preocupação classificatória, construindo tipologias de associações e de modalidades de participação, desenquadradas dos contextos sociais particulares; ora restringe-se à análise do universo cultural operário, concebendo o associativismo dentro de um universo redutor - as classes operárias e o movimento operário -, não se estendendo a outros espaços sociais e grupos socioculturais; ora pela concepção democratizadora do movimento associativo, assente no pressuposto da actividade racionalizadora e participativa dos agentes sociais, da participação activa associativa e da cultura como elemento universal libertador.

[51] António Teixeira Fernandes, "Poder autárquico e poderes difusos" in *Sociologia*, Revista da Faculdade de Letras, I Série, Vol.III, 1993, pp.7-33.

[52] São os casos, por exemplo, dos trabalhos de Richard Balme e de Dominique Mehl.

políticas instituídas. As práticas culturais associativas serão menos pólos endógenos de dinamização cívica e política dos dirigentes e dos públicos associados e não associados do que modalidades de ocupação dos tempos livres de grupos etários e sociais específicos, situados num contexto espacial e temporal próprio, ou reflexo de uma disponibilização utilitária da oferta cultural associativa, sem outro tipo de efeitos que os da satisfação imediata de necessidades/aspirações de lazer cultural (por exemplo, um género de cinema) e/ou de formas particulares de distinção simbólica nos, e por via dos, consumos culturais (por exemplo, a pertença a um cineclube).

É da confluência metodológica entre a abordagem das estratégias e da relação entre o poder político e os dirigentes associativos e da abordagem das formas de participação associativa que podem ser demarcadas algumas das práticas culturais dos indivíduos/grupos e das relações inter-organizacionais no espaço local e no contexto associativo. A lógica da participação associativa e a lógica do controlo político assumem-se como partes integrantes de um jogo de soma não nula, o que, desde logo, permite relativizar o alcance sociocultural da dinâmica associativa.

3.3. As possibilidades de inserção dos espaços associativos nas redes locais de poder versus *as estratégias de (re)produção de projectos, de identidades, de sociabilidades e de disposições culturais*

O associativismo cultural, ao apresentar-se como um agente depositário de capacidades diferenciadas de mobilização/utilização de recursos e de regras de acção, exercendo diferenciadamente o *poder*, abarca grupos/organismos dotados de capitais institucionais específicos e rentabilizáveis num campo de acção também ele estratificado localmente. Para alguns autores, a comunidade local é *"um espaço de múltiplas transacções em que se inscrevem conflitos e consensos e se desenvolvem relações de*

força" e as associações, como tal, *"o* humus *natural para a formação de elites locais"*[53] e, em última instância, uma condição da qual depende a criação de graus mais elevados de participação e de democraticidade. Porém, os grupos mais deficitários, sob o ponto de vista da posse e da capitalização dos recursos, são aqueles que menos se fazem representar no projecto da promoção do desenvolvimento cultural local e no exercício de práticas institucionais e culturais consonantes com o poder político e com a comunidade local. As associações, enquanto vias organizacionais instituídas, dependem da capacidade de delinearem estratégias/formas de participação com o poder político, atentando, quanto possível, à institucionalização das suas linhas de actuação, dos seus objectivos, dos seus projectos e das suas práticas de intervenção cultural e à escolha dos seus representantes culturais - os *"definidores oficiais da situação"*. A partir da negociação com o poder político, da formalização dos projectos e da promoção da representação institucional, as associações culturais poderão revestir-se de um cariz de *grupo de pressão* e *de emancipação* dos lazeres e dos tempos/espaços de cultura de determinados grupos etários e sociais locais. Os actores culturais locais tendem a ser aqueles que mantêm relações menos conflituosas com o poder político local e uma base de fidelidades forte e recíproca em virtude da sua possível ligação à memória colectiva das comunidades locais. Assim se compreende de que modo as associações podem veicular, fomentar e afirmar a identidade cultural local, valorizando tanto a especificidade cultural local, como a gestão do tempo livre. Assumem-se, inclusivamente, e em contextos sociais locais específicos, como um poder difuso que pode accionar uma capacidade de reivindicação e de controlo tanto pelo tipo de pessoas envolvidas, como pelas influências que exercem. Constituem, numa outra dimensão ainda, pólos de socialização política e de renovação/afirmação das elites políticas locais.

Se as associações culturais poderão, nesta óptica, revestir-se da capacidade de produzirem uma identidade simbólica e cultural própria, poder-se-á questionar, no

[53] António Teixeira Fernandes, "Poder autárquico e poderes difusos" in *Op. Cit.*, p.32.

entanto, até que ponto o associativismo constitui uma forma de negociação das conflitualidades resultantes do processo da sua criação e do seu funcionamento, caracterizado pela presença de relações de poder diluídas e fluidas no interior do tecido social local.

Se o poder local concentra cada vez mais competências, das quais dependem o desenvolvimento e a qualidade de vida das populações, os poderes difusos[54] existentes numa comunidade local podem ser concebidos como formas de afirmação do pluralismo social e cultural da comunidade local e de reforço da democracia representativa, desde que localmente organizados. Deste modo, o associativismo constitui uma dinâmica não só cultural, mas também política. Porém, a sua capacidade de mobilização e as suas estratégias de acção estão limitadas por e perante um poder autárquico que define e negoceia em função e no quadro de uma relação desigual de poder. A rede de relações mantida entre as associações e o poder político local acaba por evidenciar um carácter recursivo e de duplo sentido, já que tanto espelha a estrutura de classes e as relações de dominação locais e as relações de força políticas locais e estatais, como comporta, paralelamente, estratégias de contraposição aos interesses externos, valorizando, em contrapartida, os interesses endógenos. Poder-se-á também conceber o associativismo como uma forma de institucionalização das relações de poder e das relações de cooperação e de conflito entre os agentes locais, directa ou indirectamente, representantes de uma rede social mais vasta. Consequentemente, será um espaço onde o cruzamento entre a *pequena tradição* - agentes e líderes locais com relações privilegiadas nas organizações políticas - e a *grande tradição políticas* [55] - partidos e organizações políticas que procuram fixar e rentabilizar o apoio político das associações locais - poderá levar a que as associações oscilem entre o compromisso negociado ou conflituoso entre a valorização dos interesses locais e a projecção dos interesses

[54] Entende-se por *poderes difusos* poderes não institucionalizados na rede do sistema político, susceptíveis de exercerem influência no sistema de relações da própria comunidade local e reflectindo a situação social relativa e situada dos actores sociais nas suas relações com o poder político local. Veja-se a este propósito o artigo de António Teixeira Fernandes, "Poder autárquico e poderes difusos", já citado.
[55] Luís Capucha, "Associativismo e modos de vida num bairro de habitação social" in *Op. Cit.*

nacionais à escala local e a representação dos elementos consensuais dos interesses locais, caracterizados por lideranças internas e por identidades comuns de valores e de projectos. Cenário este que complexifica a natureza, a dimensão e os efeitos dos projectos e das práticas culturais associativas.

A relação estabelecida entre o poder político local e a dinâmica associativa, se bem que não constitua o núcleo central do presente trabalho, revela-se uma das dimensões mais importantes para a compreensão da lógica de actuação cultural das próprias associações, pois estas configuram a sua especificidade institucional e cultural em função, em grande parte, da lógica de actuação do poder político local.

Algumas das análises do *associativismo de tipo novo*, contextualizadas na realidade francesa da década de 80, tendem a valorizar a unidade do movimento associativo a partir da afirmação de uma *cultura política associativa particular* [56] e, como tal, de uma dimensão política inerente a qualquer forma de associativismo, mesmo as modalidades de associativismo cultural.

As associações, enquanto pólos intermédios entre o Estado e a sociedade civil - "le canal privilégié par lequel les nouvelles classes moyennes salariées prennent conscience de leur identité et de leurs intérêts de classe" [57] - e, como tal, agentes de mudança social porque dotados de uma cultura política comum - valores associativos, projectos, linhas de intervenção, constrangimentos financeiros e institucionais -, justificam a concepção de uma cultura política associativa, pois a preocupação com a melhoria do quadro de vida extra-trabalho da sociedade civil, de modo a contribuir para a valorização de uma concepção hedonista da vida quotidiana, assente fundamentalmente nos lazeres e nos consumos, é um elemento comum ao universo associativo. As associações são, assim, espaços de socialização secundária, que criam laços e afinidades sócio-culturais colectivas, alargando, prolongando e transformando as relações interfamiliares em relações sociais mais amplas porque circunscritas ao espaço associação. As redes de

[56] Dominique Mehl, "Culture et action associatives" in *Op. Cit.*
[57] Idem, *Ibidem*, p.24.

relações interindividuais estão situadas a um nível micro de interacção quotidiana. Ao desenvolverem uma relação com o Estado e/ou com representantes do poder central, as associações confrontam-se com o paradoxo das exigências de autonomização, de descentralização e de participação no jogo político e social *versus* a legitimação de tais práticas pelo próprio Estado. Integrado no jogo político e sujeito às regras do campo político local, dificilmente se pode conceber o novo movimento associativo como isento de uma vertente política. O *a-politismo* associativo adquire, assim, um carácter paradoxal.

A valorização do *local*, enquanto espaço que permite a maior visibilidade/transparência/proximidade dos problemas, das relações, das aspirações e a maior acessibilidade ao poder, passa pelo reconhecimento do fenómeno associativo como a expressão específica e representativa de uma procura social local e a necessidade da sua participação no processo de tomada de decisões - o *direito à palavra* das associações -, legitimando uma prática de gestão democrática local.

A convivialidade, a (in)formação, a participação e a democratização são, assim, os traços específicos da cultura política associativa. Quando incide a sua análise sobre os papéis e as funções desempenhadas pelas associações, Mehl reconhece o carácter *disperso* e *multivariado* da acção associativa, quer nos públicos específicos/não específicos da sua acção, quer nas lógicas de funcionamento (lógica de gestão *versus* lógica de reivindicação), quer ainda no campo especializado/extensivo da sua actividade/domínio de acção. Considerando fundamental o papel das associações para o ressurgimento de uma solidariedade/sociabilidade local, define-as também como o espaço apropriado para criar/reanimar relações sociais ao nível local, podendo assumir a função de reestruturação das redes locais, de revitalização das redes tradicionais de sociabilidade e/ou de criação de novas redes locais de sociabilidade ligadas a novos estilos de vida. São agrupamentos passíveis de introduzirem novas rupturas nos espaços locais porque oscilam entre a rentabilização de sectores urbanos antigos,

modificando e/ou reactualizando as redes de sociabilidades tradicionais, e a criação de modos de vida abertos e direccionados para grupos específicos, nos sectores urbanos abertos à renovação ou resultantes de um processo de urbanização recente, assistindo-se, por vezes, a um conflito entre o aparelho de animação institucionalizado e o movimento associativo.

Nesta linha de análise, as associações tendem a representar um novo campo de lutas sociais, sustentando, enquanto quadros organizacionais, lutas, reivindicações ou exigências que se situam fora do campo da relação da produção e do campo político. São modos de consagrarem a autonomia de formas reivindicativas para além do esquema do trabalho e o desenvolvimento de iniciativas locais autónomas que, apesar da diversidade de *processos* e de *efeitos* de acção, podem prolongar-se em movimentos sociais mais amplos, direccionados para a reformulação negociada e concertada de realidades sociais e culturais vigentes. Assim sendo, as associações tendem a constituir-se como novos mediadores políticos, não sendo totalmente exteriores ao jogo e ao campo político (é no seu interior que se desenham os contornos do seu lugar político), nem dotados de total autonomia face aos partidos políticos. Podem ter alguma influência no modo de exercício do poder local e constituem espaços de renovação das elites locais.

Deste modo, as associações tendem a revelar-se um movimento político pelos efeitos que produzem no sistema político, já que estabelecem relações com a instituição municipal, vêem os seus objectivos reconhecidos e adquirem uma institucionalização. Não pode desligar-se o recrudescimento do movimento associativo da exigência de uma democracia participativa e de uma abertura do poder político local *versus* a crise do sistema político representativo e a obsolescência dos mecanismos e das instituições de delegação do poder.[58] Ao serem agentes intermediários são agentes ambivalentes, suscitando, simultaneamente, a ideia que são veículos que emanam da sociedade civil e,

[58] P. Grémion diz que *"l'arrivée sur le devant de la scène des associations est le produit d'une double crise: crise de la démocratie représentative et crise d'un modèle culturel"*. Citado por Dominique Mehl, "Culture et action associatives" in *Op. Cit.*, p.36.

em função disso, pólos de exigências e de iniciativas particulares, e agentes dependentes do poder local, beneficiando de um poder delegado.[59] Enquanto meios onde pode desenvolver-se o conflito entre os aparelhos políticos e a sociedade civil, *"Leur ambivalence est constitutive de leur statut. Nouveaux lieux par lesquels la demande sociale peut s'exprimer puis transiter, en même temps que nouvelles entités à la recherche d'une reconnaissance, voire d'une institutionnalisation dans le champ politique, elles jouent le rôle d'intermédiaires et représentent l'émergence de nouveaux médiateurs politiques"* [60].

Se Mehl, ao reconhecer a diversidade das manifestações associativas, pretende traçar aquilo que designa como os contornos da *cultura política específica* das associações e, consequentemente, defender que as associações poderão actuar na gestão dos conflitos políticos e sociais no campo político e social local, Richard Balme perspectiva as associações não como componentes de um movimento coeso e global, mas sim como formas de expressão cultural dispersas nos campos cultural e político municipais.

A inscrição do campo associativo no campo municipal faz-se segundo uma dimensão sectorial, caracterizada por uma cooperação inter-associativa limitada, ora porque são divergentes nos projectos e nas práticas culturais, ora porque ao convergirem esforços procuram afirmar a sua especificidade: "face aux municipalités, il n'éxiste pas de mouvement associatif local organisé sur la base d'une représentativité territoriale. L'existence d'une minorité active structurée par un groupe de référence n'infirme pas la tendance à l'atomisation de l'action associative locale" [61].

---

[59] M. Imbert considera mesmo *"élément déterminant dans la circulation de l'information, (les associations) occupent une position clef dans le système du pouvoir. Cette minorité active, omniprésente et «représentante» de la population est parvenue à s'instituer en groupe de pression, non seulement vis-à-vis des pouvoirs en place, mais aussi vis-à-vis de la population"*. Citado por Dominique Mehl, "Culture et action associatives" in *Op. Cit.*, p.37.

[60] Dominique Mehl, "Culture et action associatives" in *Op. Cit.*, p.37.

[61] Richard Balme, "La participation aux associations et le pouvoir municipal. Capacités et limites de la mobilisation par les associations culturelles dans les communes de banlieue" in *Op. Cit.*, p.622.

A mobilização associativa, entendida como *"le passage à une forme de participation nécessitant un engagement plus actif de la part des individus"* [62], tende a ser pontual e provisória, sobretudo em situações de crise, de arranque ou de ameaça da sua manutenção, envolvendo quase sempre processos de negociação, de conflito e/ou de compromisso com os municípios. Se é legítimo pensar-se que as associações poderão constituir elementos de pressão junto do poder político local, também as relações de negociação/colaboração com o poder, quando existem, tendem a intensificar-se mas numa relação de forças assimétrica. As associações dependem das decisões municipais quanto à atribuição dos subsídios e dos espaços de criação cultural próprios. Ao ostentarem posições de fragilidade negocial, as associações estabelecem com o poder político um jogo misto que contempla tanto os interesses de uns, como os de outros. Lidando com interesses não convergentes, se bem que assentes na defesa do interesse geral, a lógica aparente desse jogo é a do *a-politismo*, vincando, por um lado, a legitimidade electiva - facções políticas - e, por outro, a sua representatividade local - associações. Escudadas por esse *a-politismo* nos seus projectos e nas suas práticas, as associações desenvolvem uma relação não conflitual com o poder político local, usufruindo dos benefícios financeiros e evidenciando as suas limitações quanto à capacidade de transformarem as suas necessidades em exigências. Os conflitos surgem quando os interesses e as influências locais tendem a ser politizadas, transformando as associações em pólos de *"contestação ao poder local"* com uma *"cultura política específica"* e *"favorecendo formas concretas de democracia"* [63]. Balme fala mesmo da possibilidade de ocorrência de um *clientelismo cultural local* porque se o poder político procura assegurar a manutenção da sua posição e contrariar a desestabilização do seu poder, as associações procuram assegurar a sua continuidade e a influência real dos seus dirigentes. Se numa situação de consenso a negociação entre os dois pólos assume-se como o exercício do diálogo e da cooperação, numa situação de conflito

[62] Richard Balme, "La participation aux associations et le pouvoir municipal. Capacités et limites de la mobilisation par les associations culturelles dans les communes de banlieue" in *Op. Cit.*, p.623.
[63] António Teixeira Fernandes, "Poder autárquico e poderes difusos" in *Op. Cit.*, p.12.

aberto há uma clivagem política que resulta da presença de militantes políticos opostos nas associações culturais. Tal estratégia tem, fundamentalmente, uma mobilização exógena e o conflito é gerido pelo próprio poder face às dificuldades de alargamento dos recursos e à situação de dependência das associações. A politização resulta menos de uma aspiração da associação a alargar a sua influência do que de uma necessidade, para os actores políticos, de orientar e tirar proveito dos grupos de pressão associativos, potenciais ou efectivos. Os conflitos são menos culturais do que políticos, pois dizem respeito não tanto a divergências de concepção da acção cultural, mas, sobretudo, à canalização de apoios produzidos pelas associações para o poder político.

Se a componente política do movimento associativo reflecte os limites das capacidades da acção institucional e cultural, as modalidades e o grau de participação associativos, bem como os agentes-actores envolvidos na dinâmica local, são algumas das outras componentes a serem retidas para a compreensão das possibilidades de acção cultural do associativismo no quadro de um processo de desenvolvimento local.

A acção cultural tende a assumir-se, progressivamente, e no espaço local, como uma *política sectorial* com implicações crescentes para as comunidades locais como, por um lado, a convergência/divergência entre a inovação cultural, a participação associativa e a elaboração das políticas locais, o modo de construção da relação entre as associações e o poder político local e a avaliação dos efeitos da acção associativa sobre as decisões municipais e, por outro, a diversificação da oferta cultural e a formação/fixação/alargamento dos públicos culturais locais.

A associação imediata entre a participação associativa e o estabelecimento das redes de interconhecimento e de sociabilidade no interior das associações culturais não é de todo legítima. A dissociação progressiva entre ambos os níveis da realidade tende a constituir uma das tendência recentemente observadas no *associativismo de tipo novo*, nomeadamente no contexto da realidade francesa. Segundo observações empíricas de Richard Balme, a acção das associações concentra-se mais na prática desenvolvida

pelos profissionais da cultura para disputar e fixar, no quadro de um mercado cultural específico, potenciais consumidores dos seus produtos/serviços culturais - *a clientela cultural* - do que na mobilização de uma participação voluntária dos seus membros associados, o que, inevitavelmente, traz consequências assinaláveis no quadro global das formas de participação associativa. Ao assistir-se à passagem progressiva de uma participação associativa voluntária para a fruição de um mercado cultural, edificou-se não tanto uma iniciativa de particulares que se reagrupam para se organizarem colectivamente, mas principalmente um espaço institucional e um desafio para os profissionais da cultura que disputam entre si a produção/organização crescente das actividades culturais. Neste sentido, o *boom associativo* a que se assistiu na realidade francesa dos anos 80 não correspondeu, necessariamente, a uma participação real dos grupos locais na acção cultural colectiva - "Le caractère participatif de l'appartenance tend à s'estomper pour laisser place à l'émergence d'un marché culturel, structuré par des professionnels, où l'adhésion conditionne l'accès à des services et l'intégration à des publics"[64].

Se o desenvolvimento das associações não foi acompanhado pelo crescimento correspondente dos modos de participação e de envolvimento activo dos grupos locais na gestão, organização e funcionamento das associações, e se as formas de expressão associativa são mais dominadas pela presença de um mercado cultural do que pela acção voluntária dos seus membros, poder-se-á questionar a legitimidade dos discursos sobre os princípios democráticos inerentes a uma associação cultural tanto nos seus modos de funcionamento, como nas suas práticas culturais. Estudos recentes têm demonstrado a perda de uma certa vitalidade institucional das associações socioculturais, com médias de participação baixas e com uma concentração cada vez maior dos capitais informacionais e dos recursos da associação entre e nos seus dirigentes. Se se caracterizam, também, e à semelhança de qualquer manifestação de

[64] Richard Balme, "La participation aux associations et le pouvoir municipal. Capacités et limites de la mobilisation par les associations culturelles dans les communes de banlieue" in *Op. Cit.*, p.609.

poder, não como uma democracia directa, mas como uma democracia representativa cuja prática política procura a renovação da legitimidade dos seus dirigentes, pode dizer-se que os procedimentos democráticos das associações tendem a legitimar a especialização das funções de influência e a sua concentração nas fracções dos dirigentes. A raridade ou o carácter excepcional da participação activa proveniente das bases justifica tal dimensão nos mais diversos níveis da intervenção associativa. As condições de participação contempladas nos estatutos são mais virtuais do que efectivas. São elas que clarificam os limites da própria intervenção cultural associativa. As associações não têm propriamente um carácter reivindicativo, mas sim, e sobretudo, um carácter de prestação de serviços culturais ou de acesso a bens específicos do consumo cultural e de criação de novas redes de sociabilidade e de expressão de certos modos de vida locais.

Poder-se-á conceber, assim, a participação associativa como uma pertença mais passiva do que activa, suficiente para usufruir do acesso aos serviços culturais e fazer parte, à distância, de uma rede de sociabilidades ou partilhar de um sentimento de solidariedade com os públicos culturais. O carácter reivindicativo pode surgir em situações pontuais, provisórias e conjunturais. A reivindicação do direito à cultura manifesta-se menos por uma oposição sistemática face ao poder do que pela interacção/cooperação negociada com o poder político local. Por outro lado, se se pensar na divergência de interesses entre os membros que compõem a associação e os seus dirigentes, as relações entre ambos são relações clientelares porque adquirem o carácter de relações personalizadas de dependência, não sendo a participação associativa equilibrada e repartida, mas concentrada e formalizada. Há uma relação de troca recíproca entre dirigentes - que reforçam uma posição de influência e valorizam o seu estatuto ao desenvolverem uma actividade voluntária de acordo com os interesses da associação - e membros associados - que beneficiam da oferta (serviços, bens, redes de relações) e legitimam os seus dirigentes. É uma relação de troca particularizada e de

dependência desigual, que contém na sua raíz a personalização do poder associativo, permitindo a criação de redes de influência locais.

Sendo a *cultura* um elemento primordial na construção de identidades sociais, a orientação cultural das associações permite analisar as condutas colectivas dos actores sociais, envolvidos no processo da mudança social e cuja participação é condição *sine qua non* para a afirmação da sua identidade. Desta forma, e de acordo com trabalhos realizados neste campo[65], a pertença e a participação associativas poderão assumir a função integrativa dos grupos afastados das mudanças sociais, nomeadamente as fracções das classes intermédias. É no campo cultural que se torna possível delinear as formas de solidariedade e de identidade das fracções das *classes médias* cuja posição social depende, sobretudo, dos títulos escolares disponíveis - capital escolar - e da associação de tais capitais ao investimento económico e relacional dos agentes que os possuem.

Quando analisa os agentes que compõem o movimento associativo, Mehl considera-os provenientes das *classes médias*. Meister já indicara que os factores que condicionavam a participação associativa ligavam-se estreitamente à disponibilidade de um rendimento elevado, ao exercício de uma profissão não operária e ao elevado nível de instrução.[66] Mehl especifica as fracções de classe a que se refere: profissões intelectuais, profissões de animação e quadros médios públicos e/ou privados, o mesmo é dizer, assalariados com um capital cultural e um capital escolar superiores ao capital económico, com uma autonomia profissional específica, não possuindo poder político e económico, mas usufruindo de uma posição social adquirida a partir de um capital cultural de origem escolar. São categorias de classe que têm algum controlo sobre o conteúdo do seu trabalho, mas não dispõem de poder de decisão. Defendendo uma convergência entre as aspirações das *classes médias* e as características da cultura associativa, a prática associativa é tida como um modo de aceder ao poder (poder de

[65] Por exemplo, os trabalhos de Meister, Mehl, Dumazedier, Bourdieu.
[66] Albert Meister, *La Participation dans les Associations*.

representação/negociação/expressão) e de adquirir- visibilidade social. Concebido como um poder semi-institucionalizado porque reconhecido pelo Estado, o associativismo cultural representa, assim, um lugar privilegiado para a expressão dos valores de uma classe em ascensão cuja identidade social pode ser construída a partir das posições assumidas no campo do não trabalho - lazer, consumo, cultura.

Poder-se-á questionar até que ponto a participação associativa, ao ser desigual em função do nível de instrução, das motivações diferenciadas dos sujeitos e das disponibilidades materiais e simbólicas, não terá uma dimensão interclassista que não se resuma à afirmação das *classes médias*. Assiste-se a uma lógica de distinção entre os actores culturais, o que limita as suas relações tácitas e pontuais, com uma ligação estreita entre as suas actividades profissionais e as suas actividades associativas. Os professores, os animadores e os educadores, tidos como um grupo de *activistas culturais* de referência para a definição dos projectos culturais associativos, poderão não ser os únicos agentes associativos a actuarem no campo cultural e no campo do *associativismo de tipo novo*. De qualquer modo, a especificidade da oferta cultural associativa passa sempre, por um lado, pelos trajectos institucionais associativos e pelas estratégias de actuação e, por outro, pelos capitais culturais e simbólicos disponibilizados pelos agentes culturais associativos.

O *associativismo de expressão*, com uma dimensão institucional municipal ou protagonizado por agentes culturais, semi ou não profissionalizados, e segundo uma lógica de actuação maioritariamente assente no *voluntariado*, depende mais de recursos humanos, dotados de capitais escolares e culturais distintivos, favorecendo a produção/difusão de obras/produtos culturais próprios de campos culturais legitimados (manifestações da *cultura cultivada* e/ou da *cultura de massas*) e a formação/fixação de públicos da cultura, sociograficamente dotados de caracteres que os situam nos estratos, social e culturalmente, mais favorecidos do espaço (trans)local.

3.4. As virtualidades simbólico-sociais do associativismo cultural: alguns vectores da análise teórica

Numa lógica de desenvolvimento local integrado, o investimento público generalizado na área cultural, em face da exigência de uma nova política cultural[67], explica, em parte, o aparecimento de novos actores - agentes culturais presentes no centro dos processos de decisão política - que tendem a atenuar a posição de insularidade política da cultura, permitindo a redistribuição e o reajustamento dos papéis e das competências dos actores no xadrez político local. A elaboração de políticas culturais locais em municípios, política e culturalmente, semiperiféricos se tende, por um lado, a evidenciar processos irreversíveis de aprendizagens governativas e a adopção política de modelos de desenvolvimento alternativos, a disponibilização crescente de recursos financeiros e humanos para a área da cultura e a emergência de novas necessidades locais, situadas em grupos etários e sociais particulares, por outro lado, constitui um campo privilegiado para um investimento simbólico assinalável e para uma apropriação política muito acentuada, o que, se sugere efeitos possíveis de um desenvolvimento cultural, também antevê, e de modo claro, a fixação de mais-valias político-partidárias locais. Apesar da valorização política da cultura e do município como instância política, a disponibilização de uma rede especializada e profissionalizada de infraestruturas e o esforço de pragmatização de propostas de intervenção cultural poderão, no entanto, confrontar-se com, e para além dos constrangimentos financeiros e logísticos, a insuficiência dos públicos, o desequilíbrio entre a oferta e a procura culturais ou a disparidade das práticas culturais provenientes das diversas instâncias de cultura, com diferentes graus de institucionalização, entre eles o próprio movimento associativo

[67] Em termos de animação cultural local, o espaço das autarquias deve estar orientado no sentido da elaboração de uma *política* simultaneamente *cultural* - evidenciando o conhecimento por parte do poder político da existência de (sub)culturas locais específicas - e *da cultura* - implicando a planificação de estratégias de actuação cultural. Vejam-se a este propósito as comunicações apresentadas no *Encontro Dinâmicas Culturais, Cidadania e Desenvolvimento Local*, realizado em Vila do Conde em Abril de 1993 e reunidas no volume com o mesmo título, editado pela Associação Portuguesa de Sociologia em 1994, na secção "Grupo IV: Práticas e Políticas Culturais", pp.631-712.

cultural. A plausibilidade de tal cenário reside, possivelmente, na massificação crescente das necessidades/aspirações e expressões culturais dos públicos, na relativa imaturidade política e cultural do poder político e dos agentes culturais locais e/ou nas demarcações rígidas entre as modalidades de cultura possíveis e os seus públicos consumidores/receptores.

A valorização da cultura e do associativismo cultural como recursos endógenos de desenvolvimento passa pelo accionar de um processo e de uma lógica de descentralização cultural, que contemple agentes, instituições, funções, recursos. Os efeitos de uma descentralização cultural poderão envolver, apenas, uma mera transferência vertical dos recursos entre as instâncias políticas, não correspondendo a uma redistribuição efectiva das competências jurídicas e políticas entre o Estado e os níveis inferiores da Administração Pública, que viabilize estratégias locais de desenvolvimento cultural. Contudo, a multiplicação das instâncias públicas capazes de definirem uma intervenção cultural, tende a reflectir uma mobilização em torno dos encargos financeiros e simbólicos da descentralização cultural e, consequentemente, a participação em lógicas de concorrência pelos recursos financeiros e pelos benefícios simbólicos da acção cultural, com as consequências políticas e culturais daí advenientes, a maior parte delas obstáculos à correcção das assimetrias territoriais da oferta e da procura culturais.

O associativismo cultural é um dos espaços semi-institucionalizados que evidencia algumas dessas contradições. Se é legítimo pensar-se que as associações podem constituir pólos locais de oferta cultural, dotados de um determinado grau de formalização e de institucionalização, a visibilidade dos seus esforços e das suas práticas associativas passa, inevitavelmente, pelas lógicas de negociação/conflito, de convergência/divergência e de proximidade/distância entrelaçadas com o poder político local e com a comunidade local. A concretização de uma política associativa de formação de públicos, de gestão dos tempos livres e do lazer ou de (in)formação cultural local

adquire alguma viabilidade desde que a sua elaboração seja planificada e concretizada em consonância política, temporal e espacial com os horizontes culturais da própria autarquia, com as suas estratégias e os seus recursos de actuação e com os *timings*/espaços globais de intervenção previstos. A legitimidade do associativismo cultural como recurso endógeno de um processo de desenvolvimento cultural local está, assim, estreitamente associada à posição assumida pelos agentes culturais associativos nos campos político e cultural locais, aos capitais político e cultural que são capazes de mobilizar e de rentabilizar, às capacidades de negociação e de gestão dos conflitos dos agentes culturais e políticos e às modalidades de gestão política, ora mais próximas de um modelo territorialista de desenvolvimento, ora alicerçadas em lógicas funcionalistas de desenvolvimento local.

A formação das práticas culturais dos agentes produtores e receptores locais passa, nos seus diversos níveis de produção, expressão, distribuição e recepção/consumo, pela articulação entre o *poder cultural* e o *poder político* nas suas mais diversas instâncias e formas de concepção, planificação e actuação. Conceber as associações culturais, na diversidade dos projectos e das práticas culturais que revelam, como um *poder cultural* particular, capaz de contornar o controlo exercido pelas organizações políticas e sociais e exprimindo as necessidades culturais de gestão do tempo livre, ou, em contrapartida, como uma outra forma semi-institucionalizada, semi-oculta de exercício do poder e de controlo dos espaços de liberdade possíveis, situa uma das questões fulcrais do movimento associativo. Se as práticas de animação cultural em contextos associativos constituem um conjunto de actividades e de modalidades voluntárias de participação associativa, que procuram responder às necessidades de (in)formação cultural, de acção cultural e de ocupação/gestão dos tempos livres, é igualmente inegável que se revelam um campo propício a uma apropriação ideológica, reflexo de concepções culturais e sociais próprias, como também um campo cuja vertente política tanto está presente no universo dos seus projectos, como na fisionomia

das suas práticas. As associações culturais fazem parte de um xadrez no qual ajustam, em função da escolha dos públicos-alvo, dos tipos de produtos culturais e do nível de cultura que pretendam ou possam promover, uma posição de *intermediários* entre o Estado - *Central* e *Local* - e a sociedade civil -, ao definirem quadros de interacção e de identidades culturais - e entre os circuitos de criação, de difusão e de consumo/recepção culturais - ao constituirem uma oferta de bens/serviços culturais coincidente com o universo das necessidades/aspirações dos actores sociais locais.

Em terceiro lugar, parece legítimo pressupor-se, e numa óptica ligeiramente diferente, que as associações culturais, se bem que confrontadas com um equilíbrio precário entre níveis particulares de autonomia e de dependência política e institucional - usufruindo dos subsídios autárquicos e dos fundos financeiros e logísticos de outros organismos, quase sempre insuficientes para a sua (sobre)vivência associativa -, poderão ser capazes de accionar, em função de um determinado grau de flexibilidade e de adaptação, mecanismos de controlo do seu posicionamento face aos processos da mudança social local. A fragilidade institucional poderá, paradoxalmente, permitir um ajustamento mais rápido das práticas culturais aos recursos materiais e simbólicos disponíveis, o que aponta para um *realismo associativo* e para uma postura contrária à burocratização dos serviços culturais, como também para uma certa autonomia, se bem que periclitante, face aos mecanismos e às relações do campo político local.

Quer numa dimensão - fragilidade institucional e insuficiência de recursos logísticos, financeiros e humanos, que limitam a efectivação dos projectos culturais e as capacidades de actuação com o poder político -, quer noutra - reajustamentos possíveis entre projectos e práticas culturais, em virtude do seu carácter semi-institucionalizado e do voluntariado em que assenta a sua dinâmica associativa -, o associativismo cultural constitui uma das formas de promoção, de valorização e/ou de recriação de identidades culturais e, em última instância, de disposições culturais. Concebendo-se as manifestações associativas como quadros de interacção semi-institucionais, o

associativismo de tipo novo faculta, em certa medida, e num campo estritamente cultural, espaços-tempos de produção/contextualização de sociabilidades entre indivíduos/grupos particulares, entre públicos potenciais e efectivos da sua oferta cultural e, a médio e a longo prazos, disposições culturais particulares estreitamente relacionadas com as especificidades da referida oferta cultural. A regularidade e as particularidades das expressões culturais da oferta cultural associativa - os modos de expressão dos produtos culturais - poderão viabilizar situações de co-presença demarcadas, modalidades de participação associativa comuns e necessidades/aspirações/gostos culturais similares e reincidentes. As modalidades de recepção cultural em contextos associativos locais estão directamente relacionadas com os modos da oferta cultural, desde a sua regularidade, passando pela coerência qualitativa e quantitativa dos produtos culturais e pela identificação das expressões culturais presentes, até aos modos de (in)formação dos públicos.

IV. O ASSOCIATIVISMO CULTURAL, OS CINECLUBES E AS PRÁTICAS CULTURAIS

> *"não há público mas públicos e o que o cinema necessita é de formar* um público - *mas um público com dimensão suficiente para garantir a sua sobrevivência como arte. (...) dada a essencial pluralidade do fenómeno cinematográfico, também será aceitável que se não forme um só público homogéneo mas* diversos públicos *conforme o tipo de cinema que se considere."*
> (F. Gonçalves Lavrador "Sobre Henrique Alves Costa" in *Cineclube*, nº33, 1987, p.47.)

4.1. Das particularidades da oferta cultural associativa: os cineclubes como quadros de interacção cultural e simbólica e como pólos de uma oferta cultural especializada

De que modo os cineclubes constituem um espaço institucional de oferta cultural regular no contexto local, influindo na configuração das práticas culturais dos indivíduos/grupos e na formação de uma cultura cinematográfica, de um espírito crítico e de disposições estéticas por parte dos espectadores/públicos, define-se como a questão crucial, se bem que a níveis diferentes, dos agentes associativos dos próprios cineclubes e daqueles que, numa óptica analítica, procuram delinear os contornos das práticas culturais dos cineclubes.

Numa época em que se assiste a uma constante evolução tecnológica e científica e a uma mudança progressiva dos valores, das necessidades e das aspirações culturais e sociais dos indivíduos/grupos sociais, o conhecimento das aspirações culturais dos agentes sociais impõe-se como uma das formas de explicitar e de orientar os modos de intervenção económica, social e cultural públicas. Se as *necessidades-aspirações* relativas ao lazer e à cultura tendem a adquirir o carácter de *necessidades-obrigação*, em virtude da melhoria do nível de vida sócio-económico e dos graus mais elevados de capital escolar e de capital cultural adquiridos[1], os problemas culturais revestem-se de

[1] Veja-se a este propósito Paul Chombart de Lauwe *et al*, *Images de la Culture*, Paris, Les Éditions Ouvrières, 1966, pp.15-29. Como diz o autor, *"La culture vécue et la culture à laquelle aspirent les hommes*

uma importância assinalável no interior das sociedades contemporâneas, reflectindo a satisfação de algumas das necessidades básicas pela lógica produtivista actual e as preocupações políticas e económicas com o accionar de processos de desenvolvimento, de progresso e de mudança sociais mais equilibrados, articulados e coerentes.

As acções culturais em prol do desenvolvimento cultural local passam pela disponibilização de meios financeiros, de competências técnicas e de disposições culturais, de agentes profissionalizados e especializados, que articulem as esferas de produção e de difusão culturais, enfim, de políticas culturais enquadradas, no caso particular, em contextos urbanos. A cidade não é um *"lieu univoque"* mas sim *"une multiplicité de systèmes échappant aux seuls impératifs d'une administration centrale, irréductibles à une formule globale, impossibles à isoler de l'habitat rural, comportant des organisations économiques, mais aussi des systèmes de perception de la ville ou des combinaisons d'itinéraires qui sont des pratiques urbaines"* [2]. O espaço urbano só pode constituir-se como um *espaço de lazer*, temporalizado, integrado e funcional, englobando equipamentos culturais públicos e privados e no qual se desenvolvam relações entre os agentes sociais. Num espaço urbano de lazer, valoriza-se o *homo ludens* e viabilizam-se projectos e práticas culturais plurais. Como dizia Joffre Dumazedier há umas décadas atrás: *"Malgré tous les obstacles financiers et idéologiques qui s'y opposent, l'édification ambitieuse, progressive, planifiée d'un espace de loisir à la mesure des besoins nouveaux de l'homo ludens, est peut-être l'opération la plus sérieuse, la plus indispensable, si l'on veut bâtir des villes habitables (...)"* [3]. A época moderna é concebida como a época de afirmação da ética do lazer, em que o *homem imaginário*, dotado de uma razão perceptiva e de capacidades de descodificação, responde às imagens que invadem o seu quotidiano por mecanismos de projecção, de identificação e de

---

ne seront précisées que grâce à l'analyse de ces divers aspects. Le décalage qui existe entre une culture observée de cette manière et une culture officielle diffusée dans l'enseignement ou les services publics peut être considérable." (p.15).

[2] Michel de Certeau, *La Culture au Pluriel*, Paris, Seuil, 1993, p.185.

[3] Joffre Dumazedier, *Sociologie Empirique du Loisir. Critique et Contre-Critique de la Civilisation du Loisir*, p.181.

distanciamento. O lazer moderno *"não é apenas o acesso democrático a um tempo livre que era o privilégio das classes dominantes. Ele saiu da própria organização do trabalho burocrático e industrial"* [4]. A concepção hedonista da vida social e individual concretiza-se no e pelo lazer.

Nesta óptica, os cineclubes locais, inseridos em contextos urbanos, tendem a configurar-se, enquanto espaços associativos[5], como um possível *quadro de interacção*[6], estruturado em torno de redes de sociabilidades estreitas, estabelecidas entre grupos mais ou menos restritos de públicos de cinema ou de associados mais ou menos activos, dotado de uma oferta cultural específica e estruturador das práticas culturais e de interacção dos seus públicos. Os espaços cineclubísticos podem ser conceptualizados a partir do modo como condicionam, individual, cultural e socialmente, as práticas sociais e culturais dos agentes. Nessa linha de análise, seriam um *"conjunto estruturado de normas e regras, de limites e percursos, de sequências preferenciais e lógicas alternativas, de reportórios e de códigos, uma* ***configuração*** *específica que organiza, enquadra, sistematiza, codifica e regulamenta as práticas sociais que nesse quadro se verificam"* [7].

Como espaços de lazer, de recreio e de convívio, os cineclubes promovem modos de socialização cultural e de integração social e cultural dos agentes sociais. Constituem *contextos de co-presença* no sentido em que permitem e resultam de reagrupamentos humanos e sociais específicos - neste caso, das redes de agentes culturais e de públicos de cinema -, espacializados e temporalizados, com traços materiais e físicos particulares, que permitem configurar determinadas modalidades de

---

[4] Edgar Morin, *Cultura de Massas no Século XX. O Espírito do Tempo -1. Neurose*, Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1977, p.67.

[5] No sentido apontado por Anthony Giddens, na obra *La Constitution de la Société. Éléments de la Théorie de la Structuration*, Paris, Presses Universitaires de France, 1987, as associações são formas de colectividades cuja reprodução social *"se réalise dans les pratiques régularisées d'agents compétents, et par elles. Les acteurs, engagés dans la reproduction de rapports de rôles qui sont mutuellement liés, contrôlent de façon réflexive les cadres d'interaction dans lesquels se tiennent les rencontres de routine"* (p.259).

[6] António Firmino da Costa conceptualizou, numa alternativa ao conceito de *habitus* de Pierre Bourdieu, o conceito de *quadro de interacção* a propósito da análise das configurações da cultura popular do bairro de Alfama em Lisboa. Veja-se o artigo "Alfama: entreposto de mobilidade social" in *Cadernos de Ciências Sociais*, nº2, 1984, pp.3-35.

[7] Idem, *Ibidem*, p.24.

interacção, mais focalizada ou menos focalizada.[8] Os espaços físicos cineclubísticos, utilizados no sentido de consubstanciar práticas de interacção social e cultural, são *lugares regionalizados*[9] que condicionam os modos como os públicos interagem entre si numa situação espácio-temporal definida, como é aquela vivenciada semanalmente nas sessões de cinema promovidas.

A oferta cultural em contextos cineclubísticos adquire um carácter, não só vincadamente espacializado e temporalizado, mas também uma dimensão distintiva porque assente na exibição de géneros de cinema que não são contemplados localmente pelas instâncias de oferta cultural institucionalizada.

O cinema pode ser descrito, numa enunciação esquemática e simples, como um sistema de comunicação, capaz de registar imagens e sons numa película e conferir-lhes movimento. Como qualquer espectáculo artístico, é dotado de conteúdos, de formas, de tratamentos próprios do espaço e do tempo.[10] Nesse sentido, os cineclubes tendem a protagonizar a difusão do *cinema de qualidade/cinema de autor* - posicionado nos circuitos de exibição/distribuição independentes - por oposição, e numa atitude, de certa forma, redutora e ideologizada, ao *cinema do circuito comercial* - a produção cinematográfica das grandes indústrias culturais.

Ao longo deste século, o cinema foi adquirindo uma componente industrial que se reflectiu nas formas e nos conteúdos criados/produzidos pelos agentes especializados do campo cinematográfico, nas modalidades de difusão/distribuição/comercialização dos

---

[8] Veja-se a este propósito a obra de Anthony Giddens anteriormente citada.

[9] Giddens concebe os *lugares* como uma *"Région physique qui fait partie d'un cadre d'interaction. Un lieu possède des frontières précises qui contribuent d'une façon ou de l'autre à la concentration de l'interaction"* e como regionalização a *"Différenciation temporelle, spatiale, ou spatio-temporelle de régions à l'intérieur de lieux, ou entre eux"*, implicando, esta última, não só a localização no espaço, mas o *"procès de zonage"* do espaço-tempo em relação com as práticas sociais rotinizadas. Veja-se Anthony Giddens, *La Constitution de la Société. Éléments de la Théorie de la Structuration*, pp.442-443.

[10] Edgar Morin considera o cinema como *" a unidade dialéctica entre o real e o irreal"*, como *"uma ilusão real, uma realidade ilusória"*. Citado por Henri Agel, *O Cinema*, Porto, Livraria Civilização Editora, 1983, p.349. Este último afirma ainda que, constituindo uma linguagem, o cinema *"é o ponto de encontro entre a inteligência de uma máquina e a sensibilidade de um artista"* (p.351). Abraham Moles, na obra *Rumos de uma Cultura Tecnológica*, São Paulo, Editora Perspectiva S.A., 1973, define o cinema como *"um sistema de comunicação, de difusão, visual, icônico, através do espaço e do tempo, entre os seres humanos"* (p.179). Para Christian Metz, o cinema é uma *"técnica do imaginário"*, própria de uma época histórica, como o capitalismo, e de uma sociedade industrial. Veja-se Christian Metz, *O Significante Imaginário. Psicanálise e Cinema*, Lisboa, Livros Horizonte, 1980.

produtos fílmicos e nos processos de recepção/consumo culturais. Assistiu-se à segmentarização qualitativa dos géneros em função das lógicas economicistas dos mercados dos bens culturais. Num sistema de produção industrial, a cultura confronta-se com a necessidade de ultrapassar a dicotomia paradoxal entre as estruturas burocratizadas e estandardizadas da produção industrial e a originalidade e a individualidade necessárias à criação dos produtos culturais. A indústria cultural e a dita produção artística diferenciam-se entre si quanto à natureza das obras produzidas, às posições estéticas, às ideologias políticas que as exprimem e à composição social dos seus públicos. *"O sistema da indústria cultural - cuja submissão a uma demanda externa se caracteriza, no próprio interior do campo de produção, pela posição subordinada dos produtores culturais em relação aos detentores dos instrumentos de produção e difusão - obedece, fundamentalmente, aos imperativos da concorrência pela conquista do mercado, ao passo que a estrutura de seu produto decorre das condições econômicas e sociais de sua produção."* [11]

A par da dimensão industrializante do cinema, coexistente com a afirmação de circuitos restritos de criação e de difusão cinematográficas, assistiu-se também, principalmente a partir da década de 70, a uma progressiva regressão da oferta e da frequência do cinema, como consequência da multiplicação e diversificação da oferta audiovisual, da extensão e da pluralidade dos equipamentos culturais e de lazer ligados a outros locais de saída, da redução dos espaços de exibição cinematográfica, principalmente fora dos grandes centros urbanos, e dos constrangimentos sócio-económicos, localizados, especificamente, em alguns grupos etários e sociais como as camadas juvenis mais escolarizadas. Assinale-se, a este propósito, que o cinema tem constituído uma das práticas de saída mais dominantes entre os grupos juvenis[12] e

[11] Pierre Bourdieu, *A Economia das Trocas Simbólicas*, São Paulo, Editora Perspectiva S.A., 1987, p.136.

[12] Vejam-se os trabalhos realizados na área das práticas culturais relativamente à sociedade portuguesa e à sociedade francesa: José Machado Pais (coord.), *As Práticas Culturais dos Lisboetas*, Lisboa, ICS, 1994; Augusto Santos Silva, Helena Santos, *Prática e Representação das Culturas. Um Inquérito na Área Metropolitana do Porto*, Porto, CRAT, 1995; Denis Cogneau, Olivier Donnat, *Les Pratiques Culturelles des Français - 1973-1989*, Paris, Éditions La Découverte/La Documentation Française, 1990; António Teixeira Fernandes (coord.), *Práticas e Aspirações Culturais dos Públicos Estudantis do Concelho do Porto*, já citado; *Inquérito à Juventude do Concelho de Loures, Jovens de Hoje e de Aqui*, já citado. Atente-se ainda no

aquela modalidade de espectáculo público que revela as maiores capacidades para mobilizar uma maior diversidade de públicos.

O cinema, concebido como indústria cultural, e segundo alguns dos estudos realizados, tende a ser uma prática cultural cujos públicos-alvo se situam em fracções sócio-económicas medianamente escolarizadas, formadas num contexto de expansão do sistema escolar e dotadas de um nível médio de capital cultural, *"nem marginal por desapossamento, nem marginal pela espécie de qualidade aristocrática adquirida com a habituação regular à cultura mais erudita"* [13]. O cinema configura-se, assim, como uma prática cultural média: é uma *arte média* ou uma forma de *cultura média* porque ocupa uma posição intermédia nas hierarquias sociais de legitimação cultural, aparecendo, por isso, associada às fracções de classe relativamente escolarizadas das *classes médias* e ao processo de expansão das indústrias culturais e do lazer. As formas e os conteúdos das *artes médias* são *"produtos do sistema da indústria cultural"*, definidos por e para um *público médio*, socialmente heterogéneo, e designando um campo de acção demarcado pelos produtos específicos deste tipo de cultura. A *cultura média* está submetida às leis do mercado e, em função de certas condições sociais de produção dos seus bens simbólicos, tem características específicas como *"o recurso a procedimentos técnicos e a efeitos estéticos imediatamente acessíveis"*, *"a exclusão sistemática de todos os temas capazes de provocar controvérsia ou chocar alguma fração do público"* e a escolha dos estereótipos para uma maior projecção do público.[14]

Enquanto prática cultural mais próxima da *cultura de massas* e do consumo de massas, as práticas de oferta e de ida ao cinema poderão segmentarizar-se consoante a diferenciação dos conteúdos e das formas dos seus produtos e a estratificação dos seus modos de acesso. A selectividade do acesso passa pela diferenciação dos produtos

---

trabalho que, actualmente, o recém criado *Observatório das Actividades Culturais*, sob a tutela do Ministério da Cultura e num protocolo com o INE e o Instituto de Ciências Sociais da Universidade Nova de Lisboa, tem desencadeado no sentido de delimitar, à escala nacional e metropolitana, e segundo dimensões de análise diversas dos pólos da oferta e da procura culturais, regularidades sócio-culturais da sociedade portuguesa.

[13] Augusto Santos Silva, Helena Santos, *Prática e Representação das Culturas. Um Inquérito na Área Metropolitana do Porto*, p.36.

[14] Pierre Bourdieu, *A Economia das Trocas Simbólicas*, pp.136-137.

fílmicos. Quanto mais selectivo e restrito se torna o acesso cultural, mais distintiva se torna a prática cultural. O contexto semi-institucionalizado dos cineclubes configura-se, assim, como um pólo de uma oferta de cinema especializada e, de certa forma, distintiva.

Originalmente tidos como clubes de cinema, os cineclubes caracterizaram-se sempre pelas suas origens - surgiram *"do esforço isolado e do sacrifício dedicado de uma minoria que vê no cinema uma arte e um instrumento admirável de cultura"* [15] -, pela realização de sessões, inicialmente privadas e, posteriormente, públicas de filmes considerados *não comerciais*, pela organização de conferências/encontros e de exposições e pela dinamização de publicações especializadas e de bibliotecas. A sua especificidade cultural residiu mais nos *propósitos* de (in)formação cultural e cinematográfica, de democratização no acesso a obras culturais distantes, em termos de capitais culturais exigíveis, por grupos sociais mais desfavorecidos sob o ponto de vista sócio-económico, e de valorização de formas específicas de cinema, do que nas estratégias culturais *realmente* efectivadas e no *controlo dos efeitos* culturais produzidos.

De acordo com a definição da Federação Internacional dos Cineclubes (FIC), os cineclubes são tidos como associações *"com fins não lucrativos, tendo por objectivo principal a projecção de filmes em sessões privadas"*, contribuindo *"por todos os meios, para o desenvolvimento da cultura, dos estudos históricos, da técnica e da arte cinematográficas; para o desenvolvimento das trocas culturais cinematográficas entre os povos e para o encorajamento do filme experimental"* [16].

Revelando uma consensualidade de propósitos e de estratégias, os cineclubes foram concebidos como organizações que, fundamentalmente, tinham o papel de elevar o nível cultural e cinematográfico do espectador de cinema e de promover o cinema como *"manifestação de arte"* e *"instrumento de cultura"*. Concebia-se o cinema dos cineclubes como uma alternativa cultural à projecção economicista e consumista do cinema como indústria cultural: *"não associam apenas técnicos, críticos, estetas e*

---

[15] Manuel de Azevedo, O *Movimento dos Cineclubes*, Lisboa, Gráfica Lisboense, 1948, p.10.
[16] Art.5º dos *Estatutos da Federação Internacional dos Cineclubes*, citado por Manuel de Azevedo in *O Movimento dos Cineclubes*, p.38.

estudiosos do cinema; chamam a si todos os que apreciam o espectáculo cinematográfico, procurando interessá-los pelos aspectos históricos, teóricos, artísticos, culturais e pedagógicos do cinema e procurando, também, informá-los, afinar-lhes a sensibilidade, educar-lhes o gosto e o espírito crítico" [17].

Nos primórdios da sua formação e da sua actuação, os cineclubes apareceram identificados com um determinado tipo de imprensa, independente da especialidade cinematográfica, como o jornal *Ciné-Club* de Louis Delluc, publicado em 1918[18], tendo vindo este termo a designar, posteriormente, as associações que procuravam promover a cultura cinematográfica dos seus associados. O primeiro movimento dos cineclubes, situado entre 1921-22 em França[19], caracterizou-se pelo aparecimento de associações de espectadores e de salas comerciais especializadas, preocupadas em exibirem o denominado *cinema de vanguarda* e que suscitavam o debate em torno das condições de produção e de difusão cinematográficas e de formação do gosto cultural dos públicos. As *associações de cinema* apareceram, assim, na Europa do *cinema mudo*, *"congregando quase todas, um número limitado de pessoas muito apaixonadas pelo cinema e que aí se reuniam, nessa espécie de tertúlias, para mostrar filmes e discutir os caminhos estéticos que se abriam com essa nova forma de expressão artística que tanto os fascinava"* [20].

Acompanhando o processo de construção dos grandes capitais financeiros, comerciais e industriais, com uma presença já acentuada da indústria e do cinema americanos, e o aparecimento no cinema do registo sonoro, o movimento cineclubista ganharia uma maior visibilidade cultural só após a Segunda Guerra Mundial. Procurando conciliar a perspectiva de que o *cinema* é, simultaneamente, uma *forma de distracção* e

---

[17] Rui Grácio citado por Manuel de Azevedo, *O Movimento dos Cineclubes*, pp.14-15.
[18] Segundo o testemunho de Manuel de Azevedo na obra *O Movimento dos Cineclubes*. André de Oliveira e Sousa, no artigo "Breve resenha histórica sobre o movimento cineclubista no Porto (I)", publicado na revista *Cinema*, nº26, 1996, pp.18-20, assinala a publicação do primeiro número em Janeiro de 1920 em Paris.
[19] O início do cineclubismo tem sido atribuído a França e ao movimento para a renovação do cinema francês, designado por *Avant-Garde* e protagonizado por Louis Delluc e Riccioto Canudo, este último fundador do primeiro cineclube francês - *Club des Amis du Septième Art* - em 1921 e autor da expressão *Sétima Arte*. Veja-se a este propósito André de Oliveira e Sousa, "Breve resenha histórica sobre o movimento cineclubista no Porto (I)" in *Op. Cit.*, p.18.
[20] Henrique Alves Costa, "Conferência" in *Cinema*, nº1, 1982, p.24.

uma *forma de arte*, defendeu as possibilidades de melhorar a produção cinematográfica e de formar novos públicos e assumiu uma postura, sob o ponto de vista cultural, por um lado, democrática e, por outro, selectiva: *"Desta maneira, ao aprofundar todas as actividades materiais e intelectuais, os cine-clubes - a partir de certo grau de desenvolvimento - contribuirão não só para tornar mais vastas as audiências cinematográficas mas também para seleccionar, numa certa medida, os espectadores, e para defini-los em categorias de tal maneira que os géneros atinjam o seu objectivo e se justifiquem plenamente"* [21].

Progressivamente, e numa fase mais amadurecida do movimento cineclubista, os cineclubes passaram a aspirar ao alargamento dos seus modos de funcionamento aos espectadores/associados, ao aumento do número de espectadores e à extensão da sua actividade aos públicos genéricos das salas de cinema. A prática pedagógica e cultural dos cineclubes caracterizou-se, assim, pela tentativa de *"apoiar a aceitação e compreensão de um cinema inovador e experimental que então aparecia"* e de fazer *"uma abordagem dos filmes através da troca de impressões e opiniões e da expressão verbal de sentimentos e sensações por eles despertadas, em debates ou discussões que se seguiam às projecções"* [22]. Os filmes passaram a ser concebidos não só como um instrumento lúdico, mas também como uma obra de arte, susceptível de várias interpretações, um objecto de fruição estética, de análise e de discussão. A actividade cineclubística afirmou-se como *"um instrumento ao mesmo tempo de criatividade e de meditação entre o filme (de qualidade) e o público"* [23], quer no estrangeiro, quer em Portugal durante o regime salazarista.

Segundo João Bénard da Costa, o movimento cineclubista em Portugal teve o seu apogeu entre 1948 e 1958 e assumiu um *"importante papel como arma de batalha das ideias. Os cine-clubes deviam formar uma nova geração cinéfila, mas também uma*

---

[21] Léon Moussinac citado por Manuel de Azevedo in *O Movimento dos Cineclubes*, pp.22-23.
[22] José Vieira Marques, "Elementos para uma prática pedagógica de animação cultural dos cineclubes (e de outro público)" in *Cinema*, nº25, 1996, p.8.
[23] Idem, *Ibidem*, p.9.

geração que estivesse consciente de que o cinema podia e devia transformar o mundo e no caso em questão podia e devia transformar Portugal" [24]. Em Portugal, o cineclubismo foi importante como movimento de educação artística e cinematográfica dos públicos e de preparação de futuras equipas de críticos, técnicos e estudiosos, o mesmo é dizer, uma alternativa cultural ao circuito comercial de exibição dos filmes, apresentando um *cinema alternativo* - cinema europeu, cinema português, cinema de animação, cinema clássico, cinema documental -, tido como um *cinema artístico*, e um contexto semi-formal de socialização cultural e cinematográfica. Os cineclubes afirmaram-se como uma plataforma de criação de gostos culturais e de públicos de cinema, promovendo sessões para públicos infantis e adultos, debatendo os filmes apresentados e procurando suscitar o interesse cultural pelos filmes, a partir dos seus conteúdos e das suas formas.

A vertente política do movimento cineclubista não constituiu a primeira e única dimensão da sua actividade: não só os constrangimentos exercidos pela censura política e cultural não o permitiam[25], como também os interesses dos cineclubes direccionavam-se, preferencialmente, para a obtenção de uma legislação diferente e autónoma face à que regulamentava a exploração comercial da exibição de filmes, de uma política de atribuição de subsídios públicos, de um organismo federativo que congregasse uma rede nacional de cineclubes e da aprovação dos estatutos do associativismo cultural.

O cineclubismo em Portugal ganhou outros contornos a partir de 1945 com o aparecimento, em 13 de Abril de 1945, de um dos mais significativos cineclubes portugueses: o *Clube Português de Cinematografia - Cine-Clube do Porto*. Até aí, a actividade cineclubística tinha contemplado, fundamentalmente, o desenvolvimento da crítica cinematográfica em revistas especializadas e/ou de cultura, o aparecimento de *grupos amadores de cinema*, que produziam filmes de pequeno formato, e a actividade

[24] João Bénard da Costa, *Histórias do Cinema*, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1991, p.107.
[25] Henrique Alves Costa descreve no artigo "Conferência", já citado, algumas das estratégias desenvolvidas pelo Serviço Nacional de Informações (SNI) para controlar a actividade dos cineclubes, a organização dos *Encontros Nacionais de Cineclubes* e a elaboração dos estatutos associativos dos cineclubes portugueses. Veja-se, principalmente, a continuação da conferência proferida por Henrique Alves Costa, "Falando do passado do movimento cineclubista" in *Cinema*, nº2, 1982-83, pp.37-40.

daquela que constituiu um esboço dos futuros cineclubes portugueses, a *Associação dos Amigos do Cinema.*[26] Foi durante a década de 40 que apareceram os primeiros cineclubes portugueses.[27]

A imposição cultural dos cineclubes no mercado da oferta cultural e o reconhecimento do seu papel de divulgação e de esclarecimento da arte cinematográfica foram conquistados, progressivamente, numa lógica de negociação com o poder político - a censura - e de gestão da escassez dos recursos técnicos, financeiros, logísticos e humanos. A realização do *I Encontro Nacional dos Cineclubes*, em Novembro de 1977, demonstrou a visibilidade institucional e jurídica do movimento cineclubista em Portugal, permitindo a sua revitalização a partir da década de 80.

A crise dos cineclubes, que acompanhou o próprio processo de crise do cinema ao longo da década de 80, com a diminuição do número de salas de exibição e do número de espectadores[28], acabou por revelar a vivência de situações particulares, de contextos sócio-culturais específicos e de limitações materiais e humanas muito próprias dos cineclubes locais, mas que espelhavam, numa dimensão mais ampla, a insularidade cultural de algumas franjas temáticas e formais do cinema nos circuitos da criação/produção/difusão e nos espaços de recepção/consumo culturais. As assimetrias regionais verificadas ao nível dos equipamentos culturais e da oferta de espectáculos públicos, entre eles o cinema, e os constrangimentos e solicitações daí advenientes para os cineclubes, confrontados, na sua maioria, com a falta de salas próprias, revelaram-se particularidades comuns à actividade cineclubística, condicionadoras tanto do universo

---

[26] Fundada em 1924, no Porto, por pessoas ligadas à revista *Invicta*-Cine e por cinéfilos, a actividade desta associação foi orientada para a defesa do cinema, a formação dos públicos e a divulgação das obras cinematográficas mais representativas do tempo. Foi tida como a precursora do cineclubismo em Portugal, promovendo palestras e colóquios, fazendo a publicitação do cinema como arte e atribuindo um prémio à sala de cinema que, durante uma época de exibição, tivesse apresentado, segundo os seus critérios de qualidade cinematográfica, os melhores filmes.

[27] São os casos de *Belcine* e do *Círculo de Cinema* em Lisboa, do *Círculo de Cultura Cinematográfica* em Coimbra e do *Clube Português de Cinematografia* no Porto, reflectindo, em parte, as condições favoráveis criadas com a constituição, em Setembro de 1947, e no âmbito do *I Congresso Internacional dos Cineclubes* realizado em Cannes, da FIC.

[28] Veja-se a este propósito o dossier "Cineclubismo em Portugal - à procura da glória perdida" publicado no *Jornal Público*, Caderno *Fim de Semana*, Dezembro de 1991, pp.9-13, no qual se apresentam dados relativos ao número de cineclubes existentes em Portugal em 1991 (25) e noutros países da Europa. A título de exemplo, refira-se que, para uma população de 10.000.000 habitantes, a Grécia possuia em 1991 110 cineclubes e a Hungria 120.

de actuação, como do alcance dos efeitos democratizadores produzidos no acesso a determinados produtos fílmicos.

A crise do cineclubismo aparece, assim, contextualizada no seio da crise mais global do associativismo cultural que, aliada à perda da centralidade cultural e do poder de mobilização do cinema no universo das práticas culturais dos indivíduos/grupos e à banalização dos modos de recepção do filme (vídeo e televisão), tornam a prática cineclubística uma prática confrontada com modalidades e graus de participação associativas decrescentes e/ou estagnadas. Se se pensar que os cineclubes procuram satisfazer o duplo critério da adequação dos filmes aos gostos/interesses culturais e estéticos dos públicos efectivos e potenciais e aos critérios de qualidade cinematográfica - o que se revela, a maior parte das vezes, uma estratégia desajustada, em virtude da insuficiência e dos custos dos modos de acesso aos pacotes de filmes das empresas distribuidoras do universo comercial e da inexistência de um conhecimento real da sociografia dos seus públicos -, a viabilidade da actividade cultural dos cineclubes é relativa nos efeitos culturais produzidos, nomeadamente ao nível da formação de disposições culturais.

Perante a insuficiência dos meios e a relativa eficácia cultural das estratégias cineclubísticas, pode pensar-se que os cineclubes *"deixaram de funcionar como memória do cinema para passarem a ser, também eles, um lugar de amnésia ou tão só de gestão da memória de um presente fugidio. Muitos cineclubes prescindiram já dos ciclos temáticos e os que chegam a ser organizados raramente ostentam qualquer coerência interna, sendo a relação com os filmes muitas vezes pouco mais do que aleatória"* [29]. Por outro lado, se se relativiza o alcance da actividade cineclubística na formação de públicos de cinema, pode conceber-se que, independentemente das limitações financeiras, logísticas e humanas, e como forma de fazer-lhes face, o cineclubismo *"deve continuar a entender-se como um* movimento *(o que lhe deu a sua força, noutros tempos) dentro do*

[29] Miguel Wandschneider, "Perspectivas de revitalização do cineclubismo" in *Cinema*, nº21, 1992, p.48.

qual cada cineclube - conservando a sua autonomia e orientação própria - forme com os outros, ou pelo menos com a maioria dos outros, uma frente diversificada, unida e concertada, de acção socio-cultural, face às circunstâncias do tempo e do lugar" [30] . Foi, precisamente, nesse sentido que se situou a acção da Federação Portuguesa de Cineclubes (FPC), ao pretender, desde a sua fundação e através da realização dos *Encontros Nacionais de Cineclubes*, dignificar o movimento associativo cineclubista face aos agentes políticos e culturais oficiais e consagrados e dar a conhecer as experiências e as dificuldades de cada cineclube. Como afirmam alguns dos seus representantes, a revitalização do movimento cineclubista passa pelo *"questionar profundamente os mitos do Movimento, pois ainda há hoje portabandeiras de muitos «velhos do Restelo» e que se agarram às glórias dos tempos àureos, incapazes de entenderem as condições actuais. É importante que os cineclubes analisem como, para quem e com quem trabalham"* [31].

4.2. As lógicas de formação dos gostos culturais e de democratização cultural: os cineclubes como espaços culturais distintivos

Como espaços associativos particulares, os cineclubes desenharam, ao longo da sua própria evolução histórica, expressões culturais particulares que se foram situando, paradoxalmente, nos domínios, e segundo as expressões convencionadas por grande parte da literatura sociológica produzida no âmbito da Sociologia da Cultura e da Comunicação, da *cultura cultivada* e da *cultura de massas*. [32]

---

[30] Henrique Alves Costa, "Peço a palavra" in *Cinema*, nº6, 1984, p.1.

[31] Declarações da Comissão Organizadora do *X Encontro Nacional de Cineclubes* citadas no nº1 da revista *Cinema*, 1982, p.20.

[32] Assume-se que o clássico trinómio *cultura cultivada/cultura de massas/cultura popular*, construído segundo critérios ideológicos, se revela teoricamente desajustado face às realidades culturais actuais, à imbricação dos géneros/formas culturais, às reconfigurações dos jogos de distinção, exclusão e integração culturais e sociais e ao impacto do aparecimento e do desenvolvimento dos mercados dos bens culturais. Veja-se a este propósito o artigo de Maria de Lourdes Lima dos Santos, "Questionamento à volta de três noções (a grande cultura, a cultura popular, a cultura de massas)" in *Análise Social*, vol. XXIV (101-102), 1988, (2º-3º), pp.689-702.

A abordagem do conceito de cultura envolve posicionamentos teóricos diversos e delimitações disciplinares específicas, que apontam para concepções que se distanciam, ou pela extensão dos seus conteúdos - fala-se de cultura num *sentido lato* e de cultura num *sentido restrito*[33] -, ou pelos posicionamentos teóricos face aos mecanismos da mudança e da reprodução das manifestações culturais - fala-se dos fenómenos culturais como elementos estruturais capazes de accionarem transformações sociais e culturais ou a partir das suas regularidades prático-simbólicas -, ou ainda pelos modos ideológicos de conceber as manifestações culturais - *grande tradição versus pequena tradição.*

No estado actual dos conhecimentos desenvolvidos na área das Ciências Sociais, assiste-se ao reconhecimento da multidimensionalidade da realidade cultural na sua relação com a prática quotidiana, com as componentes estruturadoras da realidade social mais vasta e com os espaços sociais de posicionamento dos agentes culturais e dos produtos culturais.

A cultura pode ser apresentada como um sistema coerente e equilibrado de valores, estreitamente ligado às condições concretas da vida quotidiana próprias de um determinado grupo social. Como *documento de actuação*, dotado de um carácter *público* porque os seus significados são públicos - *"são estruturas de significados socialmente estabelecidas"* [34] -, e servindo de contexto à inteligibilidade social e teórica dos processos, dos comportamentos e das instituições sociais, a cultura é a teia de significados, de valores e de símbolos, histórica e socialmente criada, pela qual os indivíduos se tornam únicos e reconhecíveis nas suas acções sociais. A cultura é, assim,

---

[33] Num sentido lato, designa a dimensão prático-simbólica e antropológica da actividade e da realidade humanas; num sentido restrito, o conjunto de formas/modos de expressão cultural. Por exemplo, Chombart de Lauwe considera a cultura como o desenvolvimento do corpo e do espírito no interior de uma sociedade, com diferentes configurações/representações consoante a proveniência social dos sujeitos sociais; a cultura é composta por modelos e representações resultantes das condições materiais de existência e do sistema de valores e de aspirações dos sujeitos sociais. Abraham Moles concebe-a, na obra *Rumos de uma Cultura Tecnológica*, já citada, como *"o mobiliário do cérebro dos indivíduos"* (pp.49-50). Pierre Bourdieu faz uma abordagem da cultura a partir da homologia estrutural entre as condições materiais de existência dos grupos sociais e as condições de transformação do operador cultural - o *habitus*. A produção simbólica das classes sociais dominantes tem uma função integradora delas próprias e uma função de desarticulação dos discursos e das práticas das classes dominadas no processo de legitimação da ordem social.

[34] Clifford Geertz, *A Interpretação das Culturas*, Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1978, pp.20-24.

"la manière de vivre son quotidien avec toutes ses contraintes, en lui donnant un sens. *Le sens, c'est le niveau des valeurs"* [35].

Para além da dimensão *percepção da realidade*, própria de um espaço e de um tempo e envolvendo quadros de referência que dão especificidade a grupos sociais, a cultura pode designar um património artístico ou um saber de tipo académico, uma *cultura-objecto* - *"une culture composée d'objets et d'idées considérées en dehors des conditions de leur production et de leur utilisation"* [36] -, durante muito tempo associada/reservada a um meio de agentes e de instituições especializado e profissionalizado, com um grau de estabilidade definido e legitimado por um código, partilhado pelos pares sociais e culturais e imposto, sob a forma de dominação simbólica e cultural, a outros, social e culturalmente, próximos.

A definição da *cultura-objecto* em termos de *cultura cultivada* ou *cultura de elite*, por oposição à *cultura de massas* e à *cultura popular*, não só não dá conta da multiplicidade e da diversidade de expressões culturais e da permanente contaminação entre géneros e padrões culturais e critérios de legitimação cultural - e, consequentemente, das lógicas de afirmação dos processos de democratização cultural e da emergência de novas modalidades culturais e sociais discriminatórias e distintivas -, como também não permite efectivar o alargamento do campo de animação cultural local pela influência de diferentes vectores culturais, pela interdependência dos processos culturais e pela inter-espacialidade da acção cultural.

As representações teóricas da diversidade dos universos culturais e das relações estabelecidas com as manifestações/bens/serviços culturais, construídas com base no trinómio *cultura popular*, *cultura de massas* e *cultura cultivada*, revelam-se redutoras, pois o pressuposto de uma relação linear entre a homologia estrutural do universo cultural e a dos meios sociais pode ser relativizada, tendo em conta as mutações tecnológicas, sociais, económicas verificadas nas sociedades contemporâneas - a

[35] Dominique Grootaers, "La culture, une construction cohérente" in Dominique Grootaers (coord.), *Culture Mosaïque. Approche Sociologique des Cultures Populaires*, Bruxelles, Vie Ouvrière Édition, 1984, p.19.
[36] Dominique Grootaers, "La culture, une réalité multiforme" in Dominique Grootaers (coord.), *Op. Cit.*, p.23.

melhoria do nível dos diplomas escolares e do nível de vida nas fracções intermédias da sociedade, a transformação das modalidades de emprego e de residência, a emergência de uma cultura juvenil e de uma aproximação dos universos de valores entre gerações, a fragmentação dos conteúdos da *cultura cultivada* e a multiplicação dos agentes e das relações com a cultura e dos espaços sociais de consagração das modalidades culturais.

Se o acesso à *cultura cultivada* depende dos mecanismos de dominação e de distinção, associados às diferenças de capital cultural, o crescimento da *economia mediático-publicitária* e das indústrias culturais, entre elas o próprio cinema - que relativizou as formas tradicionais de consagração cultural e artística -, permitiu dimensionar algumas alterações na lógica de funcionamento do campo artístico e, consequentemente, do campo cultural mais amplo. O funcionamento do campo artístico, assente na oposição entre o sub-campo da produção estrita (a *arte pela arte*) e o de grande produção, simbolicamente desvalorizado (a *arte comercial*), e no pressuposto que o valor económico das obras varia na razão inversa do seu valor e reconhecimento simbólicos, foi alterado perante a crescente penetração das indústrias culturais e dos *multimedia* na maior parte dos circuitos culturais, pelo poder das lógicas financeiras e comerciais de sectores subvencionados e transformados em empresas culturais e pelas inovações tecnológicas, que possibilitam novas formas de espectáculos e novas modalidades de difusão cultural. A *economia mediático-publicitária* detém meios e instâncias de legitimação e de reconhecimento sociais e culturais, principalmente, para os agentes sociais que não usufruem de redes de informação especializadas e dos meios culturais cultivados - vivenciando processos de exclusão cultural -, bem como permite, a partir da diversificação da sua oferta, a produção de competências específicas e de estratégias de distinção inseridas numa lógica de modernidade. Não se substituem aos mecanismos tradicionalmente consagrados, mas constituem uma alternativa cultural com *efeitos de porosidade cultural* no campo artístico tradicional.

Tem sentido, assim, falar-se hoje em *"multilocation de la culture"*, isto é, *"maintenir plusieurs types de références culturelles"* [37], de acordo com as estratégias accionadas por instâncias culturais situadas fora do universo familiar e do universo escolar. Há uma pluralidade de culturas - *"systèmes de références et de significations hétérogènes les uns par rapport aux autres"* [38] - que exige lógicas de actuação culturais plurais e não monolíticas, dotadas de graus de autonomia próprios e de espaços sociais de afirmação, de criação e de recepção culturais visíveis. Fala-se, assim, e para além de uma *cultura-objecto*, numa *cultura-acção*: as práticas sociais são práticas significantes, logo, culturais. A *cultura-acção "se rapporte nécessairement à un groupe donné pris dans des rapports sociaux et partageant des conditions économiques concrètes à partir desquelles il élabore, sous une apparente spontanéité, une manière de se comporter et de donner sens à sa vie quotidienne"* [39]. Os grupos sociais vivem em espaços-tempos quotidianos, públicos e não públicos, e permitem o cruzamento de diversas manifestações culturais: para além da reprodução de objectos culturais próprios, fazem uma reapropriação selectiva de expressões/bens culturais exteriores aos seus quadros sociais e espácio-temporais e são alvo de uma permanente infiltração de formas expressivas da *cultura de massas* e das indústrias culturais e de lazer e de mecanismos exteriores de dominação cultural.

Redimensionaram-se, deste modo, as hierarquias intra e inter-expressões/obras culturais, construídas e condicionadas socialmente num campo intelectual - sistema de instituições que lutam pelo poder da legitimação cultural -, a partir de constelações de grupos que, em função da sua posição social, impõem e legitimam normas culturais.

Os cineclubes, enquanto associações culturais cujo papel é o de *despertar a consciência crítica dos espectadores*, reflectem uma dada contextualização institucional e uma dada posição num campo cultural e num campo político específicos. No âmbito das

---

[37] Michel de Certeau, *La Culture au Pluriel*, p.121.
[38] Idem, *Ibidem*, p.122.
[39] Dominique Grootaers, "La culture, une construction cohérente" in *Op. Cit.*, p.24.

práticas culturais, e quando concebido em contextos cineclubísticos, o cinema tende a ultrapassar o seu estatuto de *arte média* - um conjunto de produtos culturais que resulta de um sistema de produção industrial, dominado pela procura da rentabilização dos investimentos e da extensão máxima dos públicos e caracterizado pelas trocas entre agentes e técnicos culturais plurais envolvidos no campo da produção cultural - e a adquirir um poder de distinção social, ao atribuir, enquanto prática de consumo selectiva, determinados símbolos de consagração cultural e social - *"somente alguns iniciados assumem a disposição devota que se exige diante das obras da cultura legítima, uma vez que em geral não se exige, ao nível da cultura média, o conhecimento das regras técnicas ou dos princípios estéticos que constitui parte integrante dos pressupostos e acompanhamentos obrigatórios na fruição das obras legítimas"* [40].

A eficácia de um circuito cultural alternativo, como o dos cineclubes, quanto à modificação dos gostos dos públicos e aos interesses economicistas subjacentes à exibição comercial do cinema americano, passa por uma estratégia política central e municipal de intervenção, de protecção e de promoção das práticas de exibição e de ocupação dos espaços de exibição cinematográfica. A revitalização do movimento cineclubista não pode dissociar-se do estreitamento de relações com o poder político local, do apoio de organismos e do meio empresarial público e privado e da dinâmica institucional própria de cada cineclube, ao nível da mobilização dos meios, da concepção dos projectos e da efectivação das práticas culturais.

4.3. As possibilidades democratizadoras da actuação cultural dos cineclubes locais: alguns vectores da análise teórica

Quando se concebe, no interior de uma sociedade, a esfera cultural, parte-se do pressuposto que tal universo engloba *agentes culturais diversos*, localizados

[40] Pierre Bourdieu, *A Economia das Trocas Simbólicas*, p.148.

diferentemente no sistema de posições dos campos culturais - a esfera da *criação/produção cultural*, a esfera da *expressão/interacção cultural*, a esfera da *participação em processos de produção cultural de iniciativa alheia* e a esfera da *recepção/consumo* dos produtos culturais -, *bens culturais e modos particulares de relação com a cultura* - uma relação activa/criativa/especializada *versus* uma relação passiva/consumista/distante/não especializada com os produtos culturais, intercaladas por diversas gradações de criação e de recepção culturais - e *espaços sociais de afirmação cultural* com graus sociais de institucionalização diversos e com níveis de legitimação cultural e simbólica diferentes - o *espaço doméstico*, o *espaço colectivo*, o *espaço organizado das sub-culturas dominadas e emergentes*, o *espaço das indústrias culturais* e o *espaço da cultura "erudita" ou "cultivada"*.[41]

O conjunto das expressões culturais permitidas pela acção cultural dos cineclubes situa-se, assim, no *pólo da expressão cultural* - pela interacção e pela convivialidade permitidas com os produtos fílmicos e entre os públicos das sessões de cinema -, no *pólo da participação* - quando os públicos fazem parte de outras actividades culturais promovidas pelos cineclubes - e no *pólo da recepção* - quando desenvolvem uma relação de fruição, mais ou menos passiva, com os filmes apresentados, sem qualquer intervenção no processo de criação/difusão dos produtos culturais e accionando os seus próprios sistemas de disposições e de conhecimentos reflexivos sobre o cinema para a sua descodificação.

Quaisquer dinâmicas de actuação cultural coerentes reflectem programas de acção finalizados e articulados quanto ao rol de objectivos, de meios e de instrumentos de avaliação, e contemplam esforços, não só de difusão cultural das rubricas culturais presentes nos *catálogos culturais* próprios dos circuitos de distribuição do mercado cultural, nacional e regional - por vezes, contingenciais e desajustados face à lógica da

[41] Classificação elaborada por José Madureira Pinto a propósito dos lugares ocupados pelos agentes na esfera cultural e das modalidades diferenciadas de relação com o universo dos produtos culturais. Veja-se o artigo "Uma reflexão sobre plíticas culturais" in *Dinâmicas Culturais, Cidadania e Desenvolvimento Local*, pp.767-792.

animação cultural do espaço local -, mas também de criação de modos culturais de intervenção e de animação específicos, de acordo com as características da oferta e da procura locais. O desequilíbrio entre os tipos de oferta cultural promovidos pelas instâncias locais de criação/difusão culturais e os efeitos sócio-culturais possíveis, resultantes das intenções e das estratégias de democratização cultural local, passam, numa outra dimensão, pelas formas de cultura consubstanciadas nos projectos culturais dos departamentos autárquicos e dos espaços associativos como os cineclubes.

Se a legitimidade cultural da oferta das instâncias formalizadas de cultura, como a do poder político local, depende dos mecanismos simbólicos de consagração cultural exteriores ao espaço local, que delimitam, difundem e até impõem os modos culturais dominantes, também a oferta cultural associativa, contextualizada nos cineclubes, poderá fazer residir a sua legitimidade cultural em campos culturais exteriores ao espaço local. A dinâmica cultural dos cineclubes afirma-se, social e institucionalmente, num espaço semi-estruturado e semi-organizado de manifestações culturais - o espaço associativo -, dotado de uma dimensão semi-pública - espaços-tempos das sessões de cinema e das sedes associativas, abertas aos potenciais públicos de cinema e sócios locais, ainda que quase sempre circunscritos a públicos associados ou a públicos de não sócios *habitués* das sessões - e ocupando uma *posição de fronteira* entre o espaço das indústrias culturais e o espaço da *cultura cultivada* - procura do equilíbrio entre a oferta de *cinema do circuito comercial* e a de *cinema de qualidade/cinema de autor.*

Os cineclubes, enquanto espaços de lazer que apresentam um percurso cultural e institucional auto-centrado, que tendem a formar públicos restritos e específicos sob o ponto de vista sociológico[42], desenvolvendo uma animação cultural qualificada, assente em manifestações culturais específicas - o *cinema de qualidade/cinema de autor* - , só vêem alargar-se as possibilidades de democratização do acesso a tais bens culturais desde que dinamizem espaços/equipamentos culturais disponíveis no contexto local,

[42] Os públicos de cineclube tendem a ser públicos que se revestem de qualificações escolares, culturais e socioprofissionais médias e elevadas e que partilham gostos e interesses culturais comuns, próximos ou similares.

sejam dotados de agentes culturais semi-especializados e semi-profissionalizados, apoiem e dinamizem projectos de criação/produção cultural e permitam a aquisição e o exercício de instrumentos de leitura e de apropriação dos códigos de leitura das obras culturais - os filmes. O *cinema para públicos cultivados*, como aquele que se pretende difundir nas salas dos cineclubes, constituirá, nesse sentido, uma *prática de fruição* em espaços, de certo modo sacralizados e reservados, de difusão/exibição, com uma regularidade restrita às fracções dotadas de níveis de capital escolar mais elevados e de condições sócio-profissionais equilibradas e socialmente reconhecidas.

Se a viabilização dos projectos de democratização cultural dos cineclubes, ou de qualquer outra instância cultural - entendendo-se por tal *"um processo que implica a incorporação durável de um conjunto de disposições intelectuais e estéticas"* [43] -, implica conhecer a composição sociográfica dos públicos[44] e pressupor-se que *"La croyance dans la toute-puissance de la force attractive de l'art, dans sa capacité «naturelle» à attirer le «non-public» conduit à mésestimer sinon à ignorer les mécanismes qui, indépendamment de l'éloignement géographique et des contraintes financières, règlent l'accès à l'art et à la culture"* [45] - os obstáculos materiais e simbólicos -, as capacidades institucionais associativas revelam-se insuficientes para colmatar a fragmentação dos públicos em termos de *habitus* e de capitais culturais disponíveis[46], e a possível especificidade da sua oferta cultural não terá correspondência com modalidades de recepção activa efectivas por parte dos seus públicos. Não pode esquecer-se, por outro lado, que a intervenção cultural dos cineclubes não se dissocia de uma intervenção conjunta com a autarquia e, como tal, deve ser pensada *"comme une* trajectoire *relative*

[43] José Madureira Pinto, "Uma reflexão sobre políticas culturais" in *Op. Cit.*, p.771.
[44] Reforce-se a posição de que é redutora a perspectiva que postula que o público é um todo indiferenciado e homogéneo, assente numa mesma lógica de adesão do público à obra e na ilusão da existência de um não-público como um público sempre potencial. Como descreve Olivier Donnat, na obra *Les Français Face à la Culture. De l'Exclusion à l'Écletisme*, Paris, Éditions La Découverte, 1994, o público não é *"un tout indéterminé, qui serait «spontanément» attiré par l'art et qui adhérerait collectivement aux modèles culturels qu'on lui propose"* (p.176).
[45] Idem *Ibidem*, p.176.
[46] Os *habitus* e os capitais são adquiridos em contextos de socialização familiar e escolar que impõem um *arbitrário cultural* e viabilizam uma aprendizagem da cultura como competência.

aux lieux *qui déterminent ses conditions de possibilité. C'est la* pratique d'un espace *déjà construit quand elle y introduit une innovation ou un déplacement"* [47].

Se as obras que constituem um capital objectivado, como alguns dos filmes de autor, exigem códigos complexos de percepção, assimilados através de um processo de aprendizagem, institucionalizado ou não, e se os agentes sociais têm uma capacidade definida e limitada de apreensão da informação proposta em função do conhecimento que possuem acerca do código genérico da mensagem, a descoincidência que se poderá verificar entre os dois níveis leva ou ao desinteresse, ou à aplicação dos códigos disponibilizados pelos agentes, independentemente da sua adequação e pertinência.

A dinâmica das desigualdades sociais passa, assim, tanto pelo acesso ou não acesso aos bens, aos títulos e às competências económicas, sociais e culturais, como também, e cada vez mais, pelos diferentes modos de gerir, praticar, exprimir condutas, consumos, percepções e avaliações culturais em contextos sociais diversos: *"A dominação cultural não consiste apenas, e consiste cada vez menos, em excluir, evitar, impedir, silenciar. Consiste também, e consiste cada vez mais, em integrar, modelar, segmentar"* [48]. O dominado é tanto aquele que usufrui dos subprodutos culturais situados nos níveis mais baixos das escalas sociais de classificação cultural ou que se mantém ligado a formas/valores de expressão cultural passados, como aquele que está integrado, de modo contraditório e fragmentado, em contextos de oferta de bens/serviços/valores culturais diferentes, antagónicos e plurais. As práticas culturais dos agentes sociais estão sempre articuladas com as posições e os trajectos sociais e os níveis de capital cultural por si adquiridos e incorporados.

O facto da oferta cultural dos cineclubes assentar na exibição do *cinema de qualidade/cinema de autor*, não escamoteia a distância existente entre o domínio da difusão de produtos culturais específicos, e as possibilidades de diversificar o

---

[47] Michel de Certeau, *La Culture au Pluriel*, p.220. O autor concebe *lieux* como *"les places déterminées et différenciées qu'organisent le système économique, la hiérarquisation sociale, les syntaxes du langage, les traditions coutumières et mentales, les structures psychologiques"* (p.220).

[48] Augusto Santos Silva, Helena Santos, *Prática e Representação das Culturas. Um Inquérito na Área Metropolitana do Porto*, p.38.

entretenimento cultural de algumas franjas etárias e sociais locais, e o domínio de uma recepção cultural activa e de uma familiaridade cognitiva e estética com os produtos culturais. Porque as práticas culturais implicam a acumulação prévia de informações, de conhecimentos, de disposições e de percepções culturais, é o nível cultural que determina, largamente, as condições de recepção das obras e as modalidades das práticas de ida ao cinema. No entanto, a formação de gostos cinéfilos específicos pode adquirir alguma visibilidade formal nos contextos associativos dos cineclubes.

Ao negar-se a ideia que a criatividade se situa, única e exclusivamente, no pólo da criação/produção cultural de um meio social e cultural favorecido e legitimado, tende-se a afirmar o carácter incerto inerente à relação criação/recepção cultural: poder-se-á conceber subjacente à recepção cultural uma *praxis* peculiar - *"la valeur culturelle varie selon l'usage qui en est fait"* [49] -, contrária ao processo de homogeneização dos produtos culturais particularmente situados na esfera das indústrias culturais. Os campos culturais locais, ao reflectirem a coexistência de espaços vividos, de lugares de difusão/recepção de manifestações culturais mais vastas e exteriores - produção/distribuição/consumo de bens provenientes das indústrias culturais e da *cultura cultivada* - e de lugares de produção cultural própria - com identidades sociais e culturais espacialmente implantadas, definindo, em alguns casos, uma *periferia cultural* -, são determinados pela evolução dos campos culturais globais e pelas acções de criação/recepção dos agentes locais. Não só o cenário local é plural culturalmente, como também o são as possibilidades de interpretação/recepção dos seus produtos.

A abordagem dos modos de participação cultural no contexto das associções locais, concretamente os cineclubes, não pode situar-se entre um tipo de participação convencionalmente designado por participação activa - *"apropriação absolutamente selectiva e crítica dos produtos culturais, capaz, portanto, de descodificar na sua totalidade os sistemas de produção respectivos"* [50] - e uma participação mais passiva, na

[49] Michel de Certeau, *La Culture au Pluriel*, p.219.
[50] Helena Santos, "Dinamizações a partir das margens? Observações sobre participação sócio-cultural, a partir de algumas «produções culturais»" in *Dinâmicas Culturais, Cidadania e Desenvolvimento Local*, p.677.

qual não há um controlo de tais processos, assistindo-se a uma adesão imediata aos conteúdos da oferta cultural que vão de encontro aos códigos de percepção e de apreciação dos sujeitos. Nem sempre tal análise permite uma leitura adequada da realidade cultural associativa. Qualquer modalidade de recepção cultural implica uma prática de participação relativamente activa porque o seu carácter produtor está estreitamente relacionado com uma definição social prévia, diferenciadora das várias apropriações possíveis de uma mesma obra/produto cultural. Os cineclubes são espaços associativos nos quais se desenrolam práticas de criação/recepção cultural que, enquanto projectos amadores ou semi-profissionalizados, adquirem o carácter de concretizações culturais que ocorrem em espaços privados e/ou semi-públicos, dotados de algumas condições sociais de produção cultural, com alguma definição institucional, política e cultural, e cujos agentes ocupam uma posição intermédia no campo cultural e no campo social locais. Como esfera específica de lazer e de formação dos gostos e dos consumos, os cineclubes têm uma projecção para o espaço público colectivo. São espaços que, a partir de modos desinteressados e diferenciados de apropriação das formas culturais difundidas, capitalizam elementos sociais e simbólicos. Não estão totalmente afastados dos campos culturais legitimados, mas também não estão totalmente integrados nos circuitos de difusão/criação/recepção do cinema.

V. PERCURSOS DE CINECLUBE: A HISTORICIDADE DAS ASPIRAÇÕES, DOS TRAJECTOS E DAS PRÁTICAS CULTURAIS ASSOCIATIVAS

> *"Em Portugal, os primeiros cineclubes, como hoje os entendemos, apareceram em princípios dos anos quarenta, por iniciativa, esforço e carolice de pequenos grupos de gente jovem que vê o cinema diversamente da maioria dos frequentadores mais ou menos regulares das salas cinematográficas, para quem o cinema é apenas um mero divertimento, um bom passatempo, um derivativo das preocupações quotidianas."*
> (Henrique Alves Costa, "Conferência" in *Cinema*, nº1, 1982, p.25.)

5.1. O Cineclube Octopus

Tem sentido delinear-se o percurso cultural do Cineclube Octopus desde que se o contextualize na dinâmica institucional mais ampla da associação cultural Octopus. Foi como uma das suas actividades privilegiadas, e num momento de clara projecção cultural da associação, que o Cineclube Octopus surgiu em 15 de Outubro de 1983 com o filme *O Princípio da Sabedoria* de António de Macedo. Desde essa data até hoje, tem assegurado, de modo quase sempre regular, a exibição de *cinema de qualidade/cinema de autor* no concelho de Póvoa de Varzim.

Se se considerar o historial da associação cultural, o Octopus desenvolveu, ao longo destes anos, um percurso cuja singularidade assentou na animação cultural e recreativa, progressiva e continuamente implantada no concelho. Tal percurso é tido pelos próprios representantes associativos como *"uma actuação diversificada, nem sempre linear e coerente, e a maior parte das vezes limitada por uma série de obstáculos, mas quase sempre interventiva e dinâmica, procurando dar luz às suas intenções e aos seus projectos"* [1]. Pode dizer-se que a actividade do Octopus esteve sempre dependente do voluntarismo das pessoas nele envolvidas, dos recursos financeiros, materiais e humanos disponíveis e do tipo de relação estabelecida com o poder político e a comunidade locais.

---

[1] in *Catálogo Comemorativo do 10º Aniversário do Cineclube Octopus*, Póvoa de Varzim, Cineclube Octopus, 1993, p.2. Texto policopiado.

A associação surgiu em 14 de Setembro de 1978 com a designação *Octopus, Grupo de Investigação Científica e de Animação Cultural*, liderada por um grupo de estudantes-trabalhadores universitários do sexo masculino, disposto a cumprir um plano de acção cultural vasto e abrangente, fazendo jus da sua própria designação, *Octopus*, vocábulo grego que significa oito pés ou tentáculos. Pretendiam, na altura, concretizar ideias, tal como o explicitaram no número 0 de uma publicação periódica, o *Jornal do Octopus*, que não chegou a ter, entretanto, qualquer continuidade editorial.

Entre 1978 e 1980, a associação conheceu, paradoxalmente, um período ambíguo: sem constituir ainda uma verdadeira associação, dotada de uma organização interna, de estatutos e de regulamento definidos, de um universo de sócios e de uma dinâmica cultural e associativa clara e implantada, praticamente paralisou em 1979. Nessa altura, o Octopus desenvolvia uma acção pontual, evidenciando dificuldades em articular o volume das ideias com os recursos disponíveis. A título de exemplo, a primeira actividade do grupo teve lugar em Maio de 1978 e consistiu num *Colóquio sobre Ovniologia*, realizado no Salão dos Bombeiros Voluntários local. *"O universo de intervenção que se pretendia era de tal modo abrangente e disperso que se falava de actividades que íam desde as montagens electrónicas, a física e química e a astronomia, passando pela biologia, ecologia, arqueologia, etnologia e geologia, até aos fenómenos insólitos e à animação cultural."* [2]

A partir de 1980, e até 1983, o grupo desenvolveu uma actividade diversificada e inovadora no contexto cultural local. Foi neste período que surgiram as primeiras manifestações das actividades que iriam tornar-se os seus *ex-libris* e que teriam mais tarde outras edições pontuais: a fotografia, as artes plásticas e gráficas e o cinema. Foram marcantes as edições dos *Jogos Florais Infantis* (1980, 1981, 1985 e 1988) e dos *Jogos Florais Juvenis* (1985), os *Cursos de Fotografia* (1981, 1982, 1983, 1985), a actividade do *cineclube* (desde 1983) e a *GrafiPorto 83, 1ª Mostra de Artes Gráficas do*

[2] in *Catálogo Comemorativo do 10º Aniversário do Cineclube Octopus*, pp.2-3.

Porto. Simultaneamente, a arqueologia e a ecologia foram outras áreas de intervenção, dinamizadas através de colóquios, de exposições e de acções de formação. A intenção ecológica do grupo foi, de facto, marcante, nomeadamente nos contactos/intercâmbios estabelecidos com associações ecológicas da Região do Vale do Ave, tendo vindo a culminar com a realização de algumas edições da *Festa da Água* (1981, 1982, 1989), evento alusivo à poluição crescente do Rio Ave e à necessidade de sensibilizar e de mobilizar as populações locais para a questão ecológica.

A partir de 1983, verificou-se uma ligeira inflexão nas áreas de interesse da associação: o Octopus confrontou-se com a necessidade de assegurar a sua continuidade institucional e a qualidade das suas intervenções. Sem um espaço físico próprio (só conseguiria uma sede em 1989) e com reduzidos recursos financeiros, fundamentalmente provenientes do Fundo de Apoio aos Organismos Juvenis (FAOJ), e acusando divergências internas quanto ao papel a desempenhar na comunidade local, o Octopus procurou dar continuidade a algumas das suas actividades (fotografia, *cinema de qualidade* e artes plásticas). Uma nova postura do grupo afirmou-se, mais preocupada com a adequação das suas actividades às necessidades de um público infantil e juvenil. Surgiram, nesta altura, o teatro para crianças e as oficinas de artes plásticas para crianças e jovens. A defesa do património natural, com uma forte componente de intervenção ecológica, deu lugar à defesa do património cultural com a constituição de um grupo de janeiras em 1983 (*Grupo de Janeiras do Octopus*) e, mais tarde, a partir de 1986, com a organização dos *Encontros de Grupos de Janeiras*, do *Concurso Poveiro da Rabanada* (1989, 1990), da edição do *Livro de S. Pedro* e da *Arte na Festa*, estes últimos inseridos nas *Festas da Cidade*.

Entre 1983 e 1986, o Octopus conheceu, provavelmente, o seu período de maior visibilidade cultural, só reincidente, se bem que a uma escala mais reduzida, a partir de 1989 com a criação do *Programa InforJovem*, um centro de informática que dinamizou

cursos, formadores e jovens estudantes até 1994/95 e que alargou o universo dos associados -, e do *Centro de Apoio à Juventude*.

Contudo, desde os finais da década de 80, a associação conheceu um outro período de evolução peculiar. Assistiu, por um lado, à redução progressiva das suas actividades culturais e à realização/participação em eventos culturais nem sempre habituais no seu percurso e, por outro, ao agravamento dos problemas financeiros e de renovação/fixação das equipas directivas e dos colaboradores, o que redimensionou o seu papel como agente cultural e a sua visibilidade junto da comunidade local. No entanto, foram ainda assinaláveis, a partir de 1990, a realização, entre outros, de alguns eventos como um *Curso de Pintura de Azulejo* (1990), um *Curso de Teatro* (1991) e as edições da *Biblioteca da Praia*. O *cineclube*, o *InforJovem* e o *Centro de Apoio à Juventude* mantiveram, até 1994/95, uma actividade regular.

1994/95 foi uma época de crise institucional e financeira que culminou com a interrupção da actividade cultural da associação e com a perda da sede. Mas foi ainda nesta mesma época que o Octopus participou, a partir de uma proposta da Câmara Municipal, na organização do espectáculo *Portugal Não, Europa Nunca*, de Mário Viegas, que constituiu um acontecimento cultural local digno de nota, mas pontual do ponto de vista do papel desempenhado pela associação. A participação na organização de tal espectáculo obedeceu, segundo os elementos que nela estiveram presentes, não a uma actividade cultural prevista e antecipadamente organizada pela associação, mas a uma estratégia assumida para contornar a crise financeira e institucional do grupo, ensaiando um trabalho conjunto com a Câmara local.

O trabalho cultural associativo foi retomado em Abril/Maio de 1996 com uma nova equipa directiva e com uma única actividade: o *cineclube*. Como resultado da evolução progressiva do seu campo de actuação cultural e da dinâmica institucional interna, o Octopus apresenta-se hoje, fundamentalmente, como um cineclube. Se se estabelecer

uma análise comparativa entre os Planos de Actividades de 1994 e de 1996, é visível a orientação escolhida pelo grupo após a crise interna de 1995/96 (*Quadros IV* e *V*).

A intenção de delinear um percurso novo é explícita, quanto mais não seja pelo reconhecimento dos limites de actuação do grupo, sobretudo, financeiros e institucionais

QUADRO IV
LINHAS DE ORIENTAÇÃO E ACTIVIDADES PREVISTAS DO CINECLUBE OCTOPUS PARA O ANO DE 1996

LINHAS DE ORIENTAÇÃO	ACTIVIDADES PREVISTAS
• Assegurar uma programação semanal de qualidade.	• 40 sessões semanais de cinema.
• Manter a redução de preço dos bilhetes nas sessões da tarde.	
• Estabelecer laços de inter-colaboração com as escolas e o concelho.	• 5 sessões piloto de apresentação de cinema em diversos pontos do concelho e dedicadas a vários estratos etários da população.
• Programar sessões de cinema nas freguesias e sessões especiais dedicadas às crianças e aos adultos com mais de 60 anos.	• 10 sessões mensais de cinema para crianças.
	• 5 sessões piloto de apresentação de cinema nas escolas das freguesias e dedicadas às crianças.
• Realizar pontualmente iniciativas culturais no campo da música e do teatro.	• 2 espectáculos de música popular portuguesa em cada semestre (possível organização conjunta com a Câmara).

Fonte: Cineclube Octopus, *Plano de Actividades*, 1996

- têm como possíveis entidades de apoio a Câmara Municipal e a Junta de Freguesia da Póvoa de Varzim, o Instituto Nacional para Aproveitamento dos Tempos Livres dos Trabalhadores (INATEL) e o Instituto da Juventude - e pela motivação particular da equipa directiva para a dinamização da área do cinema. Em primeiro lugar, o cineclube pretende continuar a promover a exibição de *cinema de qualidade/cinema de autor* no concelho, fazendo do Octopus um cineclube por excelência. Alargar as sessões às

freguesias do concelho, retomar as sessões infantis e programar sessões para adultos com mais de 60 anos são os aspectos mais significativos da nova postura do cineclube. Em segundo lugar, considera ainda a possibilidade de realizar eventos ligados a outras áreas artísticas, como o teatro e a música, num trabalho conjunto com a Câmara local, o que evidencia a tentativa de redimensionar outros horizontes de actuação cultural.

QUADRO V
ACTIVIDADES PREVISTAS DA ASSOCIAÇÃO OCTOPUS PARA O ANO DE 1994

ACTIVIDADES PREVISTAS
• Manter e desenvolver o cineclube até ao fim do mês de Dezembro e com um interregno durante os meses de Julho e Agosto.
• Assegurar o *Programa InforJovem* de Janeiro a Fevereiro e com cursos intensivos no Carnaval, na Páscoa e nas férias de Verão.
• Realizar 2 cursos de iniciação à fotografia, o primeiro durante o mês de Julho e o segundo durante o mês de Setembro.
• Realizar 1 curso de aperfeiçoamento de fotografia a partir de Setembro em período pós-laboral.
• Desenvolver e divulgar o *Centro de Apoio à Juventude* (CAJ) nas escolas secundárias, com postos itinerantes, a partir de Fevereiro.
• Divulgar o CAJ junto da população a partir de Setembro.
• Comemorar os 20 anos do 25 de Abril com a exibição de um filme seguido de um debate.
• Realizar os *Jogos Florais Infantis* sobre o tema *A Família* em data a determinar.
• Organizar uma exposição de artesanato poveiro durante as *Festas de S. Pedro* (Junho de 1994).
• Exibir o *Grupo Coral de Pedroso* durante a semana da Páscoa.
• Comemorar o *Dia Mundial da Criança* com a exibição de um filme para crianças.
• Editar o *Livro de S. Pedro* em Julho pelas *Festas de S. Pedro*.
• Realizar a *Biblioteca da Praia* em Julho e Agosto.
• Fazer uma mostra de fotografia de artistas poveiros em data a determinar.

Fonte: Cineclube Octopus, *Plano de Actividades*, 1994

5.2. O Cineclube de Vila do Conde

Actualmente, com seis anos de actividade cineclubística regular, o Cineclube de Vila do Conde foi notificado como associação no dia 23 de Dezembro de 1989 na Secretaria Notarial de Vila do Conde. Composto por dez elementos (sete do sexo masculino e três do sexo feminino), constituiu-se com a designação *Cineclube de Vila do Conde - Associação Juvenil*, com uma sede inicial (e provisória) na casa particular de um dos seus membros e disposto a assegurar uma oferta regular de cinema no concelho de Vila do Conde.[3]

Como associação juvenil, considerou-se, desde o início, *"independente das associações de natureza confessional e dos poderes político e económico, não prosseguindo fins partidários"*; como cineclube, e de acordo com a definição internacional de cineclubes, uma *"associação com fins não lucrativos, tendo como objectivo principal a promoção do cinema na sua função sócio-cultural, mediante a projecção e discussão de filmes"* [4]. Composto por uma Mesa de Assembleia Geral (Presidente, Vice-Presidente e Secretário), por uma Direcção (sete elementos) e por um Conselho Fiscal (Presidente, Tesoureiro e Secretário), o cineclube tem eleito os seus corpos gerentes de três em três anos.

Se se atentar aos objectivos do cineclube e às estratégias de actuação inicialmente previstas (*Quadro VI*), pode verificar-se que o âmbito de actuação cultural circunscreve-se às áreas do cinema e do vídeo, constituindo todas as outras actividades paralelas modos de formação/dinamização, directa ou indirectamente, ligados à Sétima Arte.

---

[3] Numa entrevista concedida à revista *Cinema*, nº19, 1991, pp.43-44, representantes do Cineclube de Vila do Conde afirmaram: *"Catorze pessoas com uma média de idades de 24 anos, quase todos com formação académica na área das artes plásticas, e alguns já com experiência noutros cineclubes, resolveram, há cerca de dois anos, fundar um novo cineclube que já se legalizou, elegeu corpos gerentes e se filiou na Federação Portuguesa de Cineclubes"* (p.43).

[4] In *Estatutos da Associação*, cap.I, artº 2 e artº 3, Documento Complementar da Escritura de 23.12.89.

Desde logo, a proximidade com o universo de intenções do Cineclube Octopus é legítima. Ambos assumem, enquanto cineclubes, e apesar do percurso temporal que os distancia, o interesse pela valorização do cinema como arte e como meio de comunicação/(in)formação cultural da população local, a defesa do *cinema de qualidade/cinema de autor* e a intenção de criar uma oferta local de *cinema alternativo* (seja ele cinema amador, cinema experimental, cinema português, cinema dos circuitos não comerciais de exibição ou cinema de curta, média e longa metragem). No caso do Cineclube de Vila do Conde, o seu percurso tem sido peculiar não só pela regularidade das actividades realizadas, mas, principalmente, pela fidelidade ao projecto inicial: o cinema nas suas mais diversas vertentes (artística, formativa e pedagógica).

QUADRO VI
OBJECTIVOS E ESTRATÉGIAS DE ACTUAÇÃO DO CINECLUBE DE VILA DO CONDE EM 1989

OBJECTIVOS	ESTRATÉGIAS DE ACTUAÇÃO
• Fomentar a promoção cultural, através do cinema e de outros meios audiovisuais, dos sócios e da população em geral.	• Realizar sessões de cinema e de vídeo gratuitas para os sócios.
• Defender e impulsionar o cinema como arte e meio de comunicação e apoiar a criação de circuitos não comerciais de exibição.	• Manter uma biblioteca e uma videoteca. • Editar publicações.
• Incentivar a produção de filmes experimentais, de amadores, didácticos e educativos.	• Editar textos complementares às sessões.
• Colaborar com cineastas, cineclubes e outros organismos de âmbito cultural.	• Promover cursos, conferências, certames, concertos, conferências e exposições.

Fonte: Cineclube de Vila do Conde, *Estatutos da Associação*, 1989

Desde 17 de Novembro de 1991, o cineclube tem usufruído das instalações cedidas pela Câmara Municipal de Vila do Conde, nomeadamente de uma sala do Auditório Municipal, que constitui a sede propriamente dita, e do próprio Auditório para a

exibição das sessões de filmes e para a realização do *Festival Internacional de Curtas-Metragens*. Foi com a exibição do filme *A Divina Comédia* de Manoel de Oliveira que o cineclube deu início às sessões de cinema no Auditório. Nos dois primeiros anos de existência da associação, o cineclube não dispôs de um espaço físico e institucional próprio e as sessões - de cinema e de vídeo - realizaram-se na Santa Casa da Misericórdia em Vila do Conde. Em 1991, já tinha 380 sócios.

O ano de 1993 foi o ano no qual o cineclube realizou a primeira edição do *Festival Internacional de Curtas-Metragens de Vila do Conde*, contando com o apoio financeiro e logístico da Câmara Municipal de Vila do Conde. Tal apoio consistiu na cedência de um subsídio específico, das instalações do Auditório Municipal e de recursos técnicos.

Em Outubro de 1994, e segundo dados estatísticos fornecidos[5], o cineclube dispunha de uma rede de associados composta por 580 elementos, 80% dos quais com uma idade inferior a 30 anos, o que por si só permite pensar nos modos da relação cineclube/sócios e na especificidade do universo cultural do cineclube e dos seus públicos-alvo. Neste mesmo ano, as aspirações culturais do cineclube reflectiram, mais uma vez, a orientação do projecto inicial, isto é, a manutenção dos apoios para a realização de actividades pontuais, o enriquecimento do património da associação, a obtenção de apoio logístico, a realização de intercâmbios e a obtenção de informações sobre o associativismo juvenil.

A título de exemplo, as principais actividades desenvolvidas durante 1994 reflectiram a concretização de projectos iniciais (as sessões regulares de cinema para públicos infantis/juvenis e para públicos adultos, a ampliação/organização da biblioteca e da videoteca sobre cinema e a edição do *Boletim Informativo do Cineclube*) e a prossecução de projectos novos como a organização da segunda edição do Festival.

A presença significativa de elementos jovens nas equipas directivas, como também a preocupação em desenvolver actividades direccionadas para públicos

[5] Ficha de Avaliação enviada à Rede Nacional de Associações Juvenis (RNAJ).

preferencialmente juvenis, constituiram, desde sempre, duas particularidades do Cineclube de Vila do Conde. Confrontando as realizações do ano de 1994 com o plano de actividades de 1995 (*Quadro VII*), constata-se que há uma linha de continuidade entre as actividades projectadas nos dois períodos e, consequentemente, entre os públicos-alvo definidos. Apesar do carácter pontual de algumas delas, as actividades continuam a revelar uma proximidade estreita com o cinema e com os públicos associados, particularmente os públicos juvenis e estudantis.

QUADRO VII
ACTIVIDADES PREVISTAS PELO CINECLUBE DE VILA DO CONDE PARA O ANO DE 1995

ACTIVIDADES PREVISTAS
• Realizar sessões de cinema de periodicidade semanal.
• Continuar a organizar, em colaboração com a Câmara Municipal e as escolas do concelho, sessões de cinema para os mais jovens de periodicidade quinzenal.
• Associar-se às *Comemorações dos 100 Anos do Cinema*, organizando ciclos temáticos ligados aos momentos mais importantes da história da Sétima Arte.
• Organizar o *III Festival Internacional de Curtas-Metragens de Vila do Conde*, procurando ampliar o seu prestígio a nível nacional e internacional e editar o respectivo catálogo.
• Promover o intercâmbio com outras associações congéneres, festivais ou outras instituições ligadas à divulgação do cinema, em Portugal e no estrangeiro.
• Manter a edição do *Boletim Informativo do Cineclube* de periodicidade bimensal.
• Editar um jornal informativo sobre as principais actividades do cineclube (Festival, ciclos) com uma periodicidade não regular.
• Organizar exposições de fotografias alusivas ao *Centenário do Cinema* e editar os respectivos catálogos.
• Organizar e dinamizar a biblioteca e a videoteca do Cineclube de Vila do Conde.

Fonte: Cineclube de Vila do Conde, *Plano de Actividades*, 1995

O plano de actividades previsto para 1995 espelha o percurso ascendente feito pela associação até ao momento presente e as áreas de actuação cultural privilegiadas. Para o ano de 1995, o cineclube pretendia continuar a organizar as sessões semanais de

cinema ao domingo, à tarde e à noite, e as sessões quinzenais para públicos infantis e juvenis, estas em colaboração com a Câmara Municipal local e com as escolas do concelho. Por outro lado, assumiu como objectivo primordial a organização do *III Festival Internacional de Curtas-Metragens de Vila do Conde*, com a edição do respectivo catálogo e a dinamização de actividades paralelas como a exposição *Screen Lovers* da Kobal Collection. As edições do Festival têm auferido, de ano para ano, de mais-valias culturais, provenientes do campo cinematográfico, quer quanto à mobilização dos públicos, quer quanto à qualidade/quantidade da oferta de cinema, que o têm tornado num êxito nacional no circuito dos festivais portugueses e internacionais. Para além da organização do Festival, o cineclube assinalou, pontualmente, as *Comemorações dos 100 Anos do Cinema* com a organização de um ciclo temático (o caso do cinema expressionista alemão em colaboração com o Goethe Institut do Porto) e com a mostra de uma exposição de fotografia alusiva ao cinema - *O Cinema Francês visto pela Agência Magnum*. Tais comemorações viriam a ser, de facto, significativas durante a quarta edição do Festival em Julho de 1996. Neste ano, o Festival organizou a exposição *100 Anos de Cinema em Portugal* e realizou conferências de imprensa/encontros com os realizadores/autores/actores/membros do júri na Estalagem do Brasão, outro espaço alternativo de dinamização local, na linha daquilo que vinha a ser feito em edições anteriores num outro espaço - o Bar do Auditório. Por outro lado, consolidou a qualidade do Festival junto da critica nacional e internacional, alicerçando projectos internacionais como a realização de um acordo com a Comissão de Coordenação dos Festivais de Cinema (Comissão Europeia) para a elaboração de um Programa Oficial da Curta Metragem exibido pela Europa, e a participação em festivais internacionais como o *Festival de Kiev* e o *Nordisk Panorama* da Escandinávia.

A manutenção da biblioteca e da videoteca, acessíveis aos sócios, constitui um outro objectivo de actuação que, de ano para ano, o cineclube tem procurado concretizar, dinamizar e alargar. Actualmente, dispõe de uma biblioteca e de uma

videoteca compostas por 84 livros, alusivos ao cinema, e 72 filmes. Na área do vídeo, e no âmbito do Festival, o cineclube editou a *cassette Short Cuts VI* da Unifrance Film International que reúne um conjunto de *cassettes*-vídeo de curtas metragens seleccionadas.

Contrariamente ao Cineclube Octopus, o universo de actividades previsto e concretizado anualmente pelo Cineclube de Vila do Conde não registou oscilações ou inversões acentuadas nas intenções e nas políticas de actuação, evidenciando, antes, uma postura de continuidade, quer ao nível dos discursos (plano das intenções e dos projectos culturais), quer ao nível das práticas (plano das acções culturais). Se bem que a história temporal, cultural e associativa de ambos os cineclubes tenha obedecido a orientações/representações e a práticas diferentes, a distinção cultural construída/atribuída ao Cineclube de Vila do Conde, sobretudo à sua actividade *ex-libris*, e, como tal, distintiva e legitimada no campo das realizações culturais cinematográficas, parece residir não só em contextos políticos-culturais, locais e nacionais, propícios à prática cineclubística, como também na rentabilização dos capitais culturais cinematográficos das equipas directivas e das redes de relações com os agentes criadores e difusores de cinema posicionados no campo cultural mais vasto.

5.3. Percursos de cineclubes: confrontos possíveis de trajectos associativos e culturais

De acordo com o conjunto de informações recolhidas a partir das entrevistas realizadas aos dirigentes associativos de ambos os cineclubes[6], é possível contrapor, de acordo com algumas dimensões de análise, particularidades próprias dos percursos associativos e culturais em questão. Confrontando, sempre que possível, tais informações com os dados obtidos mediante a consulta das fontes documentais dos

[6] Veja-se a este propósito o volume de *Anexos* onde se encontram reunidas as entrevistas realizadas às equipas directivas dos cineclubes (*Anexos XVI e XVII*) e os respectivos quadros da análise categorial (*Anexos VII* a *XV*).

cineclubes, é visível que ambos apresentam trajectos temporais diferentes e, como tal, universos de actuação cultural, a dado momento, descoincidentes, quer pelo âmbito e pela diversidade dos eventos realizados e pela memória cultural construída, quer pelas práticas culturais criadas junto dos seus públicos e da comunidade local.

Com dezoito anos de existência, o Octopus desenvolveu até hoje uma actividade cultural ampla, abarcando horizontes culturais diversos que, no momento inicial da sua concretização, constituiram marcos culturais no seio de alguns espaços e de algumas franjas da população poveira. Porém, a sua acção foi convergindo, progressivamente, e por razões anteriormente enunciadas, para a área do cinema, a tal ponto que o Octopus assume-se hoje mais como um cineclube do que como a associação cultural de tempos passados. Por seu turno, o Cineclube de Vila do Conde, comparativamente com seis anos de actividade regular, direccionou, desde logo, a sua intervenção cultural para as áreas do cinema e do vídeo, culminando tal intervenção com a realização anual do *Festival Internacional de Curtas-Metragens de Vila do Conde*, até ao momento num total de quatro edições.

Tal aspecto parece definir, desde já, a volatilidade dos universos de actuação das associações culturais no campo cultural local. A posição assumida pelas associações no campo cultural local, ou provavelmente num campo associativo local, está estreitamente relacionada com os *trajectos* que conseguiram delinear e formalizar, ao longo de um determinado contexto espácio-temporal e social local, e com os *habitus* associativos e sociais que foram capazes de reajustar, viabilizar e coordenar em função de quadros institucionais, culturais e espaciais específicos. Detectar as suas capacidades de construção de lógicas de actuação cultural instituídas e legitimadas, que permitam efectivar *projectos* junto de públicos-alvo particularizados quanto às suas proveniências de classe, a outros atributos sócio-demográficos e ao universo dos gostos/valores e necessidades/aspirações culturais, constitui uma das vias possíveis para caracterizar tal posicionamento no interior do campo cultural local.

Apesar da distância temporal existente entre ambos, salientam-se alguns traços comuns. Por um lado, apresentam designações similares (*Cineclube Octopus* e *Cineclube de Vila do Conde*), definindo-se, jurídica e estatutariamente, como associações culturais juvenis, e, por outro, reflectem uma descoincidência entre as datas do registo notarial das associações culturais como tal e do início real e efectivo da actividade cultural, sendo a segunda anterior (no caso do Octopus) ou posterior (no caso de Vila do Conde) à primeira.

Se se está perante exemplos de organizações semi-institucionalizadas que reflectem uma descoincidência entre o estatuto jurídico sedimentado e os contornos das suas práticas mais efectivas - a legalização dos processos de constituição da actividade associativa é uma condição necessária à legitimação dos projectos e das práticas associativas no campo político e no campo cultural locais -, é inegável, sob outro ponto de vista, que o vínculo jurídico não limita as potencialidades de intervenção cultural dos cineclubes em causa. Os tempos reais de burocratização e de formalização dos processos de institucionalização associativa não coincidem com as lógicas de efectivação das práticas culturais. Se à morosidade das lógicas de formalização associativa contrapõem-se a informalidade das práticas associativas e culturais e a gestão informal dos tempos, dos espaços e dos recursos humanos e financeiros, as necessidades/aspirações culturais parecem constituir dimensões que, na óptica dos agentes culturais associativos, asseguram, mais rapidamente, a legitimidade política e cultural necessária ao trabalho associativo.

Considerando os momentos de constituição/afirmação dos dois cineclubes, detecta-se, antes de mais, o esforço constante das equipas directivas para assegurar as condições mínimas de exibição de cinema, nomeadamente a disponibilização de um espaço físico de projecção dos filmes (uma sala de cinema local). O Octopus conseguiu manter, quase sempre, a mesma sala de exibição (o Estúdio Santa Clara, uma sala com 374 lugares) em face do protocolo estabelecido com um organismo privado de exibição

cinematográfica local (a Empresa Póvoa-Cine). Algumas sessões foram realizadas em espaços alternativos como outras salas de cinema (Cinema Póvoa-Cine para as sessões infantis-juvenis, hoje transformado num centro comercial), bares, escolas e recintos municipais (Posto de Turismo). O Cineclube de Vila do Conde, depois de ter dinamizado, temporariamente, espaços locais alternativos (Clube Fluvial Vilacondense e Santa Casa da Misericórdia), usufrui actualmente do espaço do Auditório Municipal (dotado de uma sala com 306 lugares), cedido pela Câmara Municipal para a projecção dos filmes e para a localização da sua sede. Em 1996, e durante a realização do Festival, o cineclube promoveu, pela primeira vez, sessões na Centro da Juventude local.

A disponibilização dos espaços físicos para a realização regular e contínua das actividades culturais revela-se, também, uma outra condição para a produção de sociabilidades e de relações de interacção pessoal e grupal. Se o associativismo cultural que caracteriza as comunidades locais das sociedades actuais, ou pelo menos aquele que lhes é atribuído no contexto da realidade portuguesa, tende a ser conceptualizado como um dos quadros semi-institucionalizados que viabiliza a recriação de identidades individuais e colectivas locais e a participação cultural e cívica dos agentes sociais, as potencialidades associativas passam, forçosamente, pela recriação cultural e identitária dos espaços-tempos comuns. O *espaço associativo*, como quadro físico que territorializa a acção cultural associativa - a *sede*, por exemplo, para além do espaço que identifica e projecta institucionalmente a associação, é o *espaço-ser* que congrega agentes, promove (inter)relações, recria identidades de trabalho e de lazer associativos, sugere modalidades de participação cultural -, define-se, acima de tudo, como um possível *quadro de interacção* intra e inter-associativo, capaz de mobilizar recursos, quer no sentido da produção/difusão cultural, quer no do consumo/recepção. As próprias possibilidades de produção de disposições culturais orientadas para o consumo de um universo fílmico peculiar - *cinema de qualidade/cinema de autor* - passam pelas capacidades de gerir e de fruir um espaço físico e institucional estável e duradouro. Caso

contrário, a fragilidade institucional associativa reflecte-se na definição - ambígua - e na dimensão - limitada - dos projectos culturais (nível das *representações*) e no carácter - desajustado e insuficiente - das práticas culturais (nível das *acções*).

Se os factores que estão na origem da exibição regular das sessões de cinema demonstram, mais uma vez, a proximidade de posições entre os cineclubes, por outro lado, evidenciam também algumas das particularidades de cada um dos concelhos relativamente à oferta cultural de cinema, em ambas as situações insuficiente. No caso do Octopus, o cineclube constituiu o culminar de uma actividade anteriormente desenvolvida ao nível da fotografia (algumas edições dos *Cursos de Fotografia*) e das artes gráficas (*ateliers* e exposições) e uma tentativa de resposta à carência da oferta de *cinema de qualidade/cinema de autor* na cidade. O Cineclube de Vila do Conde, desde logo vocacionado para a exibição de cinema, aponta motivações paralelas como a inexistência de uma sala de cinema na cidade, e, como tal, de uma oferta regular de cinema, e um gosto pessoal vincado pelo cineclubismo e pelo cinema. Como afirma um dos entrevistados:

> *"quando criámos o cineclube não foi a pensar em Festival nenhum; o... grande motivo em avançarmos também com isto foi porque gostávamos muito disto; queríamos criar em Vila do Conde grandes áreas... já há muitos anos que não há uma sala de cinema em Vila do Conde, nem apresentam filmes de grande circuito comercial, as pessoas não criaram, foram perdendo o hábito de ir ao cinema e nós de certa maneira queríamos alterar isso;"* (*Anexo VII*).

Diferenças particulares são aquelas que dizem respeito à estrutura organizativa e ao modo de funcionamento interno dos cineclubes. O Cineclube Octopus, actualmente, procura ultrapassar, e com resultados positivos já visíveis, uma crise de gestão financeira e cultural herdada das equipas directivas anteriores. Indicadores claros de tal situação foram os conflitos pessoais internos, a escassez dos recursos financeiros e dos apoios

públicos e privados e a falta de renovação e de dinamismo das equipas directivas. Segundo o testemunho de um dos seus ex-dirigentes associativos:

> *"continua a ser uma associação... em funcionamento, em pleno funcionamento...; isto não é o melhor momento, digamos assim... nós estamos a viver uma fase de transição..."; "pensei que em termos de relacionamento interno, em termos de situação financeira... o Octopus fosse uma situação muito melhor..."* (*Anexo VIII*).

Os conflitos internos, surgidos em 1995 no interior da associação - *"existiu... um, um diferendo interno entre as pessoas mais relacionadas com o cineclube e entre a direcção"* -, a passividade das equipas directivas - *"cometeram vários erros, e um deles foi que aceitaram ser eleitos para um cargo quando à partida não, não tinham a disponibilidade... para... as tarefas que se impõem..."* - e a deficiente gestão dos recursos financeiros - *"não há ninguém para cobrar as quotas"* - e humanos - *"houve alturas em que só dois é que faziam tudo...* e *tem que haver renovação"* - acabaram por reflectir-se na continuidade da actividade do próprio cineclube.

Situação oposta parece ser aquela vivenciada pelo cineclube vilacondense. As equipas directivas têm demonstrado um maior dinamismo e uma maior coesão, assegurando, desde o início da sua actividade, a concepção/planificação/execução dos projectos culturais delineados e a uniformidade dos princípios de actuação cultural:

> *"as cinco pessoas que, no fundo, a direcção... e que estão ligadas à direcção e que organizam o Festival são cinco pessoas que estão desde o início mas já estiveram outras... são, pronto, são aquelas cinco pessoas mais activas e que dão tudo o que podem... mais até ao limite..."* (*Anexo VIII*).

Por outro lado, têm apresentado uma situação financeira relativamente estável, quer quanto à manutenção do cineclube, quer quanto à organização do Festival, bem como

uma capacidade de gestão dos recursos humanos, internos e externos ao próprio cineclube (*Anexo IX*).

Ainda que beneficiando de uma proximidade geográfica, e até de uma certa identidade de princípios de actuação cultural, os dois cineclubes não fomentaram até hoje estratégias de actuação conjunta, nomeadamente ao nível da programação cinéfila e da organização de eventos culturais paralelos - *"solicitámos esse apoio, vir a trabalhar com o Cineclube de Vila do Conde na organização do Festival... mas as coisas, é que logo à partida recusaram; em relação a um trabalho conjunto, nunca houve..."* (*Anexo X*).

Se, por um lado, manifestam ter um conhecimento recíproco das equipas directivas e das actividades programadas e dizem usufruir, enquanto orgãos dirigentes, de um sistema de livre trânsito nas sessões programadas, por outro lado, pode relativizar-se o seu grau de participação, já que ela ocorre, sobretudo, quando os filmes apresentados são antecipados num ou noutro cineclube e/ou quando se realiza o *Festival Internacional de Curtas-Metragens de Vila do Conde*, evento mobilizador de tais agentes culturais associativos e dos seus públicos de cinema efectivos, associados e não associados. Se se tentar detectar as razões apontadas pelos dirigentes associativos que justificam a distância, ao nível das práticas, entre os cineclubes - evidenciando, a médio prazo, a afirmação recíproca de uma lógica de distinção cultural dos espaços cineclubísticos -, algumas especificidades são visíveis. O Octopus tende a admitir um certo espírito bairrista - *"reconheço quando o Cineclube de Vila do Conde... se... iniciou a sua actividade talvez tenha havido um pouco de bairrismo"* - e uma falta de reconhecimento e de iniciativa para com aqueles que já desenvolviam uma actividade na mesma área há alguns anos - *"também o Octopus já existia antes... teriam que avançar com o contacto com quem já está, mas não"*. Em contrapartida, o Cineclube de Vila do Conde tende a apontar a descoincidência de interesses, sugerindo sinais de rivalidade entre ambos, nomeadamente com a recusa por parte do Octopus de uma participação na organização do Festival - *"eles decidiram não colaborar porque... porque os louros*

eram nossos, o Festival era em Vila do Conde e o Octopus era uma associação da Póvoa, portanto, não interessava..." -, bem como a descoincidência de situações organizativas, referindo o momento de crise e eventual desaparecimento do Octopus - *"eu tenho a impressão que o Octopus andava em, emperrou ali, houve meses sem sessões; nós nem sabíamos... tínhamos ouvido falar que já não havia Octopus..."* (*Anexo X*).

Nesse sentido, e assumindo uma posição consensual, ambos reconhecem a necessidade de estabelecerem um maior contacto ao nível das direcções, formalizando relações até agora meramente pessoais, e de planificarem conjuntamente a programação cinematográfica, de modo a proporcionarem uma oferta cultural de cinema regular, diversificada e não repetitiva. No entanto, e até ao momento, parece não ser crível a manifesta vontade de concretização conjunta de alguns dos aspectos das suas políticas culturais. Apesar do relativo contacto/conhecimento humano e associativo - como afirma o ex-presidente da direcção do Octopus, *"há um bom relacionamento humano..."* -, não têm havido actividades/acções de intercâmbio entre os cineclubes.

A distância entre o nível dos discursos dos agentes culturais associativos e o nível das suas práticas associativas reais tende a reflectir menos um desconhecimento dos universos culturais dos seus *pares* culturais ou a existência de obstáculos de ordem logística, humana ou técnica, que impedem a concretização de um trabalho cultural conjunto, do que a assunção dissimulada de tácticas de afirmação de uma posição visível no sistema de difusão/exibição cinematográfica em contextos cineclubísticos - o mesmo é dizer, no campo cultural local e regional - que, no caso concreto, passa pela individualização/autonomização dos *projectos*, dos *trajectos* e dos *habitus* culturais associativos.

Se as relações entre os cineclubes, sob o ponto de vista associativo e cultural, parecem ser de não-proximidade, as relações estabelecidas por ambos com a comunidade local conhecem também algumas particularidades. Apesar da disparidade

dos seus percursos temporais e associativos, parece haver uma maior visibilidade, ou pelo menos uma maior projecção, do Cineclube de Vila do Conde junto da comunidade local, em grande parte devida à realização do já referido *Festival Internacional de Curtas-Metragens de Vila do Conde*. O Festival é um acontecimento largamente divulgado junto da comunicação social,

> *"acho que nos fomos organizando melhor com o trabalho com a imprensa... também não foi só por trabalharmos bem com a imprensa, desde o início acho que descobriram aqui, perceberam qualquer coisa de novo no panorama dos festivais portugueses em termos de programação e tudo isso;"* (*Anexo XI*),

dos grandes centros urbanos da AMP e do país, dos circuitos de festivais de cinema internacionais e dos canais de produção/distribuição cinematográficos nacionais e internacionais - *"nós fizemos uma promoção de tal maneira... penso eu bem feita, junto dos organismos, dos festivais, que somos entendidos mais ou menos como o quarto, o quarto Festival do género no mundo..."* (*Anexo XII*).

Em segundo lugar, e se se observar a diversidade (qualitativa e quantitativa) dos públicos do Festival e das sessões regulares de cinema ao domingo à noite, poder-se-á pensar numa proximidade real entre o cineclube e a comunidade local. Ao constituir o único agente promotor de sessões de cinema semanais regulares no concelho, o cineclube pode desenvolver com os seus públicos (associados e/ou não associados) uma relação diferente daquela estabelecida pelo Octopus: tem uma maior afluência de público, uma maior diversidade de públicos e uma oferta de cinema mais equilibrada quanto aos tipos de filmes apresentados (*cinema de qualidade/cinema de autor versus cinema do circuito comercial*). Contudo, atente-se nas afirmações de um dos dirigentes associativos:

> *"em Vila do Conde isto é visto como uma coisa só para alguns... e muita gente não vai porque pensa não sei quê, depois há outros que mudam de opinião*

porque até vêm ver uns filmes e vêem coisas que gostam..."; "às vezes há a opinião que as pessoas pensam que isso é assim... isso deve-se a nós, nós fechamo-nos, o cineclube é só para quem gosta muito de cinema, mas muitas vezes não é, eu penso que também é o contrário;" (*Anexo XI*).

Tais afirmações revelam, de facto, a tomada de consciência, por parte do próprio cineclube, das dificuldades inerentes a uma verdadeira implantação na comunidade local e a uma coincidência de interesses, expectativas e necessidades entre a procura e a oferta culturais de cinema.

Por seu turno, o Octopus reflecte ainda a herança de um passado recente de intenções e de acções culturais que o têm posicionado, e ainda continuam a posicioná-lo, mais numa situação de distanciamento face a determinados grupos etários e sociais da comunidade local do que de abertura e de proximidade. Para além de não constituir o único pólo de oferta regular de cinema no concelho, o Cineclube Octopus cultivou nos últimos anos uma situação de anonimato e/ou de estagnação junto da comunidade local e, sobretudo, junto dos seus associados. É significativo, por exemplo, e até muito recentemente, o desconhecimento, por parte da direcção, da rede actual de associados quer em termos quantitativos, quer quanto à vontade e aos modos de participação na sua actividade (*Anexo XIII*). É o próprio cineclube a reconhecer a ambiguidade de tal situação: *"acho que nós temos... em termos de, de meios acho que nós parámos um bocado no tempo;"* (*Anexo XI*). Acrescente-se ainda que a falta de meios/condições de trabalho estáveis, a não renovação das equipas directivas e os conflitos internos existentes têm também dificultado a realização de um trabalho cultural contínuo e coeso com a comunidade. Por outro lado, a permanência de alguns dos anteriores princípios de actuação cultural, como o do espírito da "militância política e cultural", o da atitude de desprendimento ou de fechamento face ao poder local e o da recusa da institucionalização da associação, tem contribuído para as dificuldades de integração na comunidade local. Como diz o ex-presidente da direcção, *"a nossa relação já foi melhor...; vivemos sempre assim um pouco contra a maré nesta cidade.."*.

A legitimação cultural dos cineclubes como associações culturais, que difundem uma oferta cultural especializada e, até certo ponto, exigente quanto aos mecanismos/modalidades de recepção dos produtos fílmicos, se surge estreitamente articulada com a lógica do campo cultural local e, em última instância, com a de campos culturais mais vastos - espacial e institucionalmente -, não deixa de estar dependente de estratégias de distinção assumidas pelos próprios agentes culturais e de representações sociais específicas quanto àquilo que identifica um *cineclube*, quer quanto aos seus agentes, quer quanto aos seus projectos e às suas práticas culturais, concretamente as *modalidades de cultura* difundidas e/ou recriadas. O carácter *elitista* parece estar associado aos *cineclubes* tanto como uma categorização externa à própria associação e socialmente sedimentada por mecanismos de projecção e reprodução das práticas cineclubísticas junto da comunidade local, como uma auto-atribuição de significações situada na própria lógica do campo (cultural) cinematográfico e no sistema de disposições culturais cinematográficas reproduzidas e adquiridas pelos próprios agentes culturais associativos.

Em contrapartida, a percepção que a comunidade local tem do que é um *cineclube* pode questionar a viabilidade das políticas de democratização cultural tradicionalmente protagonizadas, pelo menos ao nível dos *intentos*, pelos cineclubes. Os dirigentes associativos reconhecem que têm tido dificuldades de implantação associadas ao próprio termo *cineclube* e ao atribuirem-se a intenção de projectar *cinema de qualidade/cinema de autor*, quase sempre ausente dos circuitos tradicionais de distribuição/exibição, vêem-se confrontados com atitudes pré-concebidas da população quanto àquilo que é um *cineclube* - um espaço só para alguns, fechado, esquisito, diferente, que só passa *filmes complicadíssimos*. A tal ponto, que promover um contacto rápido e fácil com a população local passa, em parte, por uma selecção criteriosa da oferta de cinema, o que pode, em alguns casos, comprometer a concretização das políticas culturais dos cineclubes, nomeadamente aqueles que apelam para processos

de democratização cultural, e condicionar, distintivamente, as modalidades de recepção/consumo dos públicos associados e, principalmente, dos públicos não associados. Por outro lado, quando confrontados com potenciais públicos e com outros agentes culturais e políticos, mais uma vez reconhecem as dificuldades inerentes à designação *cineclube*. Concretamente, o Cineclube de Vila do Conde verbaliza algumas dessas questões:

> *"chamámos ao cineclube Cineclube de Vila do Conde, mas passados... uns meses nós queríamos mudar o nome porque... o cineclubismo é entendido como uma coisa passada... e é associado a esse sentido de elite; mesmo para quem estava ligado, portanto... aos meios do cinema, cineclubes e essas coisas..."* (*Anexo XIV*).

Se as relações de proximidade/distância com a comunidade local revelam mais ambiguidade do que clareza, ambos os cineclubes beneficiam de apoios provindos da comunidade, se bem que em moldes diferentes dada a natureza das actividades realizadas - concretamente o Festival e todas aquelas com ele, directa ou indirectamente, relacionadas - e o grau de abertura face ao exterior - no caso referido, algumas franjas da comunidade cinematográfica nacional e internacional, os circuitos de festivais, as acções de formação no estrangeiro, os organismos culturais. Poder-se-á questionar, porém, se a implantação dos dois cineclubes na comunidade local é, de facto, significativa, já que num dos casos o percurso associativo é demasiado precoce e no outro a imagem de crise/estagnação ou de *"fase da juventude já ultrapassada"*, herdada das equipas directivas anteriores, projectou-se nas franjas da população a que inicialmente dirigiu a sua actividade cultural, especificamente os seus próprios sócios. No momento actual, é provável que a distância entre os cineclubes e a comunidade local seja menor no caso do Cineclube de Vila do Conde do que no do Octopus. Veja-se, por exemplo, que o Octopus assistiu a uma quebra progressiva da sua relação de oferta/procura cultural com os públicos estudantis do ensino secundário do concelho -

"acho que se perdeu muito aquele contacto que existia sobretudo com o ensino secundário, perdeu-se um bocado..." (*Anexo XI*) -, enquanto que o Cineclube de Vila do Conde desenvolve um trabalho regular de divulgação do cineclube junto das escolas e/ou dos públicos estudantis do concelho, quer quanto à exibição de sessões juvenis, quer quanto à organização e à participação no Festival.

Apesar de estarem separados por alguns anos de existência e de actividade culturais, os dois cineclubes tendem a reflectir ainda uma relativa ligação ao espírito cineclubista de décadas anteriores. *"se calhar voltámos um bocado... à estrutura do que era um cineclube; nós criámos o cineclube, fomos, fomos criá-lo nesse espírito ainda, ou pelo menos uma espécie de ressaca do cineclubismo de há vinte anos atrás"* (*Anexo XIV*), afirma um dos dirigentes do Cineclube de Vila do Conde. Por um lado, procuram concretizar na localidade projectos de exibição regular de *cinema de qualidade/cinema de autor* como alternativa e/ou substituto de vários filmes do circuito comercial. Cultivam, de certa forma, uma militância cultural local, em prol da formação e da diversão culturais, não muito distante daquela protagonizada pelas primeiras associações cineclubísticas em Portugal, o que reflecte, em certa medida, a reprodução da posição de uma tradicional insularidade do *cinema de autor/cinema português/cinema independente* nos circuitos de distribuição/exibição nacionais e internacionais, oligopólios económico-industriais predominantemente americanos. Na óptica dos dirigentes associativos, o *cineclube* é, antes de mais, o espaço físico, institucional e cultural ideal para a oferta de *cinema de qualidade*, demarcando-se explicitamente da militância política assumida pelos cineclubes que desenvolveram uma actividade antes do 25 de Abril de 1974. Para um dos dirigentes do Cineclube de Vila do Conde:

> *"agora, acho que é tudo muito mais romântico...; essa militância hoje é mais ligada a um... a um... daí o sentido romântico... a uma relação de paixões que as pessoas criam no cinema e nos filmes, e há uns anos atrás havia outras, outro tipo de questões, sociais, políticas, que hoje não são tão importantes, ou*

pelo menos das pessoas que vão, não é tanto por esse lado, nesse sentido..." (*Anexo XIV*).

Se bem que ambos postulem a intenção de projectar *cinema de qualidade/cinema de autor*, a escolha da programação obedece a critérios ligeiramente diferentes. O Cineclube de Vila do Conde, ao constituir a única sala disponível no concelho para a exibição de cinema e o único agente cultural de oferta de *cinema de qualidade/cinema de autor*, assume uma atitude de compromisso com a comunidade local, no sentido de equacionar a apresentação deste tipo de cinema com a do *cinema do circuito comercial*, sem abdicar, contudo, dos critérios de qualidade cinematográfica:

> *"quase uma vez por mês há assim um filme de um autor conhecido, que está em distribuição nas grandes salas e com êxito e com muito público... e nós escolhemos, não... temos qualquer problema, primeiro porque não passam em mais nenhum sítio em Vila do Conde, e segundo também, apesar de também privilegiarmos um bocado o* cinema de autor *e outro tipo de cinema, penso que não deixa de haver cinema interessante, de qualidade de cinema de grande público..."* (*Anexo XIV*).

Por seu turno, o Cineclube Octopus é, desde o seu início, um espaço alternativo de exibição de cinema, já que o concelho sempre teve outras salas de cinema. As suas particularidades dizem respeito à configuração institucional assumida - um *cineclube* - e à programação seleccionada - *cinema de qualidade/cinema de autor* -, o que, na altura do seu aparecimento (1983), constituiu uma inovação cultural: *"em termos de programação de cineclube, eu... tem-se preocupado um bocadinho em apresentar* cinema de qualidade... *sem concessões... tem-se apostado sempre nisso..."* (*Anexo XIV*). O carácter linear das *intenções* parece ter-se mantido, neste último caso, ao longo da actividade cineclubística. Confrontando os dados dos *Quadros VIII* e *IX*, poder-se-á verificar a permanência das concepções de *cinema* - forma de arte e forma de intervenção cultural e social - e de *cineclubes* - associações que promovem a difusão/exibição de um *cinema*

alternativo ao do circuito comercial, apontando, mais uma vez, para a necessidade de um desenvolvimento cultural local, se bem que protagonizado por agentes culturais isolados e voluntaristas.

QUADRO VIII
OBJECTIVOS E ESTRATÉGIAS DE ACTUAÇÃO DO CINECLUBE OCTOPUS (1984)

OBJECTIVOS	ESTRATÉGIAS DE ACTUAÇÃO
• Divulgar o cinema de qualidade.	• Promover sessões abertas à população, animando-as com debates.
• Apoiar e divulgar o cinema português.	• Colaborar com associações com actividades cineclubísticas e incentivar a solidariedade entre elas.
• Cultivar o cinema como arte e forma de intervenção social, sensibilizando para a leitura da linguagem cinematográfica os seus associados e população em geral.	• Promover colóquios, cursos e outras actividades culturais.
	• Criar um núcleo de produção cinematográfica.

Fonte: Cineclube Octopus, *Adenda ao Regulamento Interno*, 1984

Se ao nível da relação com os (potenciais) públicos a escolha da programação parece constituir um processo relativamente autónomo de cada uma das associações, ao nível das relações com outros agentes culturais e políticos a situação adquire contornos mais específicos. Segundo as declarações dos dirigentes associativos, os acordos estabelecidos com tais agentes não interferem nos critérios de escolha da programação do cineclube: no caso do Octopus, a Empresa Póvoa-Cine cumpre os seus interesses comerciais ao longo de todos os dias da semana, excepto à quinta-feira, dia das sessões do cineclube; no caso de Vila do Conde, o cineclube compromete-se, face à Câmara local, a dinamizar regularmente o espaço do Auditório Municipal em termos de exibição de cinema.

Um desses aspectos particulares é o que diz respeito às relações mantidas com o poder político, especificamente o poder local. Desde logo, são assinaláveis intenções, atitudes e percursos ligeiramente opostos na definição de redes de *interfaces* com o poder político.

QUADRO IX
CONCEPÇÃO DE CINEMA E DE CINECLUBE E PAPEL DO OCTOPUS SEGUNDO A DIRECÇÃO (1996)

CONCEPÇÃO DE CINEMA	CONCEPÇÃO DE CINECLUBE	PAPEL DO OCTOPUS
• É tido como uma arte, tal como outras formas de expressão artística e de comunicação.	• Deve exibir filmes nada comerciais.	• É uma associação que *já muito semeou na nossa terra*.
• Tem um papel muito importante na formação cultural das pessoas.	• *É uma tábua de salvação para o cinema de qualidade, sobretudo para a produção nacional*.	• *Desempenha um serviço público de satisfação das necessidades culturais da comunidade poveira*.
• É uma arte que pode colmatar o analfabetismo pelo seu carácter pluridisciplinar e pela facilidade de comunicação.		• É um *oásis no marasmo cultural do país*.
		• É uma associação que tem cada vez mais responsabilidades como agente cultural do concelho.

Nota: dados obtidos a partir da consulta do *Plano de Actividades do Octopus previsto para 1996*

O Octopus teve, desde a sua fundação, nos finais dos anos 70, uma relação ora de conflito (aberto), ora de distância/fechamento com o poder político local. Se, por um lado, nunca houve uma política de atribuição de subsídios definida e equitativa, e se se reflectiu a falta de coincidência entre políticas culturais (numa altura em que o poder local não tinha delimitado uma verdadeira política cultural concelhia)[7], por outro lado, tem sido visível, em alguns dos seus momentos, a procura de autonomização e, noutros, o

[7] Veja-se a este propósito Natália Azevedo, *O Poder Local e a Animação Sociocultural - uma Realidade de Fronteira?*, Tese de licenciatura em Sociologia orientada pelo Professor Doutor António Teixeira Fernandes, Porto, Instituto de Sociologia, 1992. Texto policopiado.

desprendimento institucional face ao poder político. Vejam-se, a título de exemplo, as afirmações do seu ex-presidente:

> *"o Octopus durante muitos anos conseguiu subsistir praticamente sem apoio da Câmara; a Câmara nunca se preocupou com a existência do Octopus e daí que nos apoiasse pouco, comparando com o que apoia... as colectividades, as outras associações; logo nas primeiras sessões do cineclube nós fomos acusados pelo... Vereador da Cultura que andávamos a perverter a juventude, com filmes pornográficos, nós fomos acusados disso no jornal, e tivemos que discutir isso;"* (*Anexo XV*).

Por outro lado, o seu estatuto como associação cultural foi posto em causa pelo poder local, em virtude da visibilidade crescente dos conflitos internos e da falta de correspondência com as solicitações da própria Câmara. A fragilidade institucional da associação relativizou a legitimidade do projecto cultural do Octopus: *"se for preciso ia... ali à Câmara muita gente... a certa altura a nível da Câmara eles acabaram por... enfim, por ter... existirem ali dois grupos...; quando se falava no... o Octopus tinha uma morte anunciada..."*. Actualmente, e com a mudança dos elementos que compõem a equipa directiva, não só se verbaliza a intenção de alterar alguns dos percursos culturais até agora desenvolvidos, como também proceder a tentativas de aproximação face ao poder local - *"eu até cheguei a colaborar na redacção do protocolo com... protocolo de apoio com a Câmara Municipal"* -, neste momento indispensável à resolução da crise financeira interna - *"criaram-se... fortes laços de dependência económica... em relação à Câmara..."* -, e de projecção do cineclube para o meio exterior.[8]

Em contrapartida, o Cineclube de Vila do Conde tem desenvolvido, desde o início da sua actividade, uma relação "*constante e positiva*" com o poder político local,

[8] De acordo com registos de observação ocasional feitos nos últimos meses de 1996, e com contactos estabelecidos junto da edilidade e da nova equipa directiva do Octopus, não só se alteraram ligeiramente os modos de relacionamento entre a associação e o Pelouro da Cultura, como também se formalizaram estratégias conjuntas de actuação cultural com a assinatura de um protocolo entre a Câmara Municipal, a Empresa Póvoa-Cine e o Octopus pelo período de um ano, consubstanciando um apoio financeiro e logístico da Câmara à actividade regular do cineclube e a abertura a novos horizontes de intervenção cultural como a realização de outras sessões de cinema num dos equipamentos culturais locais - o Auditório Municipal.

salientando-se a atitude de procura, por parte da associação, do apoio logístico (uma sede e uma sala de cinema) e do apoio financeiro (para a organização do Festival) - *"nem a Câmara fez nenhum convite, foi sempre o contrário, nós é que tentámos ir à Câmara... para um apoio para aquilo que fizemos até agora, nunca houve, nunca houve o inverso, por parte da Câmara..."*. Pode dizer-se que a organização do Festival constitui o evento privilegiado de tal relação. O subsídio anual que a associação obtém da Câmara é direccionado, na sua totalidade, para a organização do Festival que, segundo os seus dirigentes, reflecte o interesse político da Câmara na projecção nacional e internacional da edilidade - *"o Festival era um projecto com outras ambições, isso também de certa maneira conseguiu interessar à Câmara"*. Simultaneamente, é o próprio cineclube que assegura a manutenção das sessões regulares de cinema, gerindo internamente as receitas e as quotizações dos associados. De qualquer modo, a viabilidade da sua actividade cultural é possível, em grande parte, devido ao apoio explícito da Câmara Municipal - *"começou por ser a cedência do espaço; e desde o início que nos apoiou... e isso permitiu-nos, ao nosso projecto engrandecer e que nós tivéssemos outro tipo de ideias"*. Contudo, é legítimo questionar até que ponto o apoio concedido pela Câmara local reflecte, de facto, uma política cultural coincidente com a do cineclube ou, meramente, uma atribuição de subsídios em prol de dividendos políticos futuros: *"apoiam desde o início mas não há aquela... um interesse que depois se complete com... nunca houve assim um grande interesse;"* (*Anexo XV*).

Ponderando todos estes factores, os cineclubes delimitam anualmente planos de actividades que contemplam os projectos culturais a serem concretizados. De acordo com a situação actual do Octopus, os seus principais projectos culturais dizem respeito à manutenção das sessões regulares de cinema à quinta-feira, colocando a hipótese de explorar outras actividades próximas do cinema, e a um trabalho de divulgação/projecção de filmes nas escolas do concelho - *"há um trabalho que... que tem que se estudar, que é necessário contornar... um trabalho... por exemplo, mais nas escolas..."* (*Anexo IX*). Do

mesmo modo, o Cineclube de Vila do Conde pretende continuar o trabalho de exibição de filmes para os grupos infantis e juvenis (sessões juvenis do cineclube) e iniciar um processo de formação de públicos, prévio à realização do Festival, nomeadamente dos públicos estudantis do concelho (breve iniciação teórica ao cinema e ao vídeo, *ateliers* de cinema de animação e vídeo, sessões de curtas metragens na escola). Os seus representantes salientam ainda o desejo de concretizar, a longo prazo, um projecto de formação cultural mais vasto: fazer um trabalho de formação/divulgação/projecção do cinema junto de várias escolas da RN e/ou da AMP com o apoio e a colaboração das respectivas câmaras municipais.

Os públicos-alvo dos projectos culturais são, maioritariamente, os grupos etários mais jovens (públicos estudantis e públicos juvenis), reflectindo a tentativa de estabelecer uma relação mais próxima com algumas franjas específicas da comunidade local - *"tentar chegar a... a outros... estratos da população"*. Se se observar o conjunto de objectivos declarados pelos dirigentes associativos, é indiscutível a intenção de estenderem a sua actividade ao maior número possível de grupos etários e sociais e de conseguirem *"uma adesão ainda maior"* da população. No caso específico do Octopus, *"nós reconhecemos que temos que... ser mais abrangentes, temos que colaborar numa relação com o meio mas... estender... à população real"*.

Os recursos disponíveis, quer financeiros, quer humanos e materiais, são elementos condicionantes da actividade cultural: há uma nítida dependência financeira e logística face a certos organismos locais, públicos e privados - Câmara Municipal e empresas locais -, nacionais - Instituto Português das Artes Cinematográfica e Audiovisual (IPACA) e Instituto da Juventude - e internacionais - Comunidade Europeia. No caso concreto do Cineclube de Vila do Conde, a realização do Festival exige financiamentos avultados - *"são verbas muito maiores, envolvidas e o Festival anda sempre... nos limites... nós não andamos aqui à vontade, arriscamos... mas temos que andar..."* - e uma mobilização assinalável de pessoas (particularmente, jovens estudantes

do ensino secundário), em regime de voluntariado - *"temos pessoal a mais para fazer... nesse tipo de voluntariado, eles gostam de trabalhar nisto"* (*Anexo IX*). Se bem que o grau de amplitude das actividades seja diferente entre os dois cineclubes, o Octopus tende a ressentir-se mais da falta de recursos financeiros e humanos para a manutenção e para o alargamento do seu leque de actividades do que o Cineclube de Vila do Conde: não só não beneficia, até ao momento, de apoios financeiros regulares que permitam, por exemplo, saldar determinadas dívidas, como também não consegue nem manter uma gestão equilibrada e actualizada das quotizações dos associados, nem usufruir de receitas regulares com as sessões de cinema.[9]

Ao nível das práticas culturais, ambos os cineclubes têm conseguido executar aquele que constitui o seu grande projecto cultural: a exibição regular de *cinema de qualidade* no concelho, salientando-se, no caso do Octopus, o património cultural anterior existente - *"o Octopus, apesar de tudo... já tinha uma determinada... actividade de anos, para, para uma associação..."* (*Anexo XII*) - e, no caso do Cineclube de Vila do Conde, a revitalização de *"um... campo de actividade que estava morto, a exibição de cinema, neste caso o* cinema de qualidade, de autor...". Assinale-se, também, a relativa regularidade de exibição das sessões de cinema, sobretudo as do Cineclube de Vila do Conde, já que, no caso do Octopus, o momento da crise interna levou à interrupção das sessões de cinema.

Se se atender às actividades paralelas que vão desenvolvendo em consonância com a exibição de cinema, é notório que o Cineclube Octopus, dadas as circunstâncias, não dispõe de condições suficientes para reiniciar actividades alternativas ao cinema e concordantes com alguns dos princípios de actuação anteriores ao momento presente da associação. Por sua vez, o Cineclube de Vila do Conde tem dinamizado actividades paralelas, associadas ao cinema e/ou ao Festival. São os casos dos *ateliers* de cinema

[9] Situação esta susceptível de assumir contornos diferentes ao longo da época de 1996/97 em virtude da assinatura do referido protocolo.

de animação, das sessões de vídeo, das conferências, dos ciclos temáticos e das sessões juvenis.

O nível das práticas culturais se, por um lado, implica a disponibilização de recursos, por outro, contempla sempre determinados obstáculos. As dificuldades sentidas pelos cineclubes na realização das suas actividades oscilam entre a rarefacção dos recursos financeiros e o montante sempre superior dos custos em relação às receitas (no caso do Octopus) e as exigências financeiras e humanas do Festival, o aluguer dos filmes (problemas com as cópias não disponibilizadas e com as Embaixadas) e o estatuto atribuído à designação de *cineclube* (grupo elitista), inicialmente dificultador do processo de afirmação da associação (no caso do Cineclube de Vila do Conde).

Apesar das dificuldades continuamente encontradas, a avaliação que os dirigentes associativos fazem das actividades realizadas é, de uma maneira geral, positiva. O Octopus, se bem que tenha perdido a sede e certas actividades-emblema (como o *InforJovem* e o *Centro de Apoio à Juventude*), perdas essas substancialmente pouco significativas em face dos custos envolvidos, ressalva que *"o povo da Póvoa consegue ver um outro tipo de cinema..."*. O Cineclube de Vila do Conde, por sua vez, salienta o êxito da iniciativa do *Festival Internacional de Curtas-Metragens*, numa área do cinema pouco divulgada e explorada em Portugal - *"é aquele que eles acham que tem mais possibilidades de... evoluir, e de crescer, ao nível das ideias"* -, a qualidade da programação apresentada (tanto do Festival como do cineclube) e a adesão conseguida às sessões de cinema de domingo à noite. O cineclube critica ainda a falta de uma actividade pedagógica no concelho que complemente o seu trabalho de divulgação/projecção de cinema.

Considere-se, agora, uma outra dimensão inerente às práticas culturais dos cineclubes: os seus públicos e os seus modos de participação. O Octopus salienta que, ao longo dos vários anos de actividade do cineclube, as pessoas foram aderindo, progressivamente, às sessões de cinema, constituindo um público *"bastante exigente"*,

"até... intelectual", um *"público de cineclube"*, fruto, no seu entender, da própria actividade cultural desenvolvida. Provavelmente, um público específico onde não estão presentes determinados grupos etários e sociais: *"noto que há franjas do nosso meio... digamos do meio popular que nos escapam e a nível dos jovens... penso que do ensino secundário também nos escapa;"*. Por outro lado, criou-se o hábito de ir ao cinema à quinta-feira à noite, obtendo-se médias de espectadores por sessão superiores às das sessões de cinema da empresa com a qual têm um protocolo: *"nós conseguimos ter uma sala óptima, comparando com... com os outros dias da semana, mesmo filmes, os tais chamados comerciais... que à partida teriam que ter mais público;"* (*Anexo XII*). Se bem que o cineclube não se considere um *ghetto*, pode questionar-se até que ponto tem havido, por parte da direcção, uma política de alargamento (ou de criação) de públicos. No caso do Cineclube de Vila do Conde, e segundo as declarações dos seus representantes, os públicos das sessões de cinema são públicos *"segmentados"*, uns mais receptivos a sessões de ciclos temáticos e de *cinema de autor* (as sessões com ciclos temáticos têm normalmente pouco público), outros com interesses mais abrangentes e não tão específicos:

> *"temos um pequeno público, prontos, que se interessa mesmo prontos... pelo cinema em geral, querer conhecer coisas que... não são conhecidas, algumas, algumas pessoas que vão ver ciclos, mas também temos uma, uma grande parte dos nossos associados que não têm aquela visão nem aquele espírito cineclubista especial;"* (*Anexo XII*).

Por seu turno, os públicos do Festival são públicos específicos e, de ano para ano, em maior número, o que levanta problemas logísticos e técnicos à organização - *"nós até criámos o* Prémio do Público*; as próprias características da curta metragem contribuiram para... uma adesão cada vez maior do público..."*. É interessante constatar ainda a descoincidência de afluência de públicos entre as sessões da tarde e as da noite, tanto num como noutro cineclube. No caso de Vila do Conde, criou-se o hábito de ir ao

cinema ao domingo à noite, a tal ponto que *"se organizarmos essa sessão ao sábado já não, já vem muita pouca gente...são hábitos..."*. Por outro lado, *"o público da tarde talvez tenha mais aquele público... cineclubista naquele sentido, no sentido de cineclube como era entendido há uns anos atrás... e à noite há um bocado de tudo"*. Provavelmente, a relação dos públicos com o cinema pauta-se mais por uma intenção estética, contemplativa, de diversão do que pela identificação imediata das questões políticas e sociais, outrora reciprocamente exploradas ao nível da criação e da recepção do cinema.

Deste modo, a afirmação de práticas cineclubísticas distintivas passaria, fundamentalmente, pelas estratégias accionadas pelos agentes culturais associativos no interior do campo cultural local e nacional, e não tanto pelas práticas de ida ao cineclube pelos públicos associados e não associados. A legitimação cultural do cineclubismo, como modalidade de associativismo cultural particular nos seus modos de oferta cultural, parece depender mais dos posicionamentos culturais e sociais de alguns dos agentes criadores/difusores - os dirigentes associativos, os críticos, os realizadores/actores - do que da amplitude sociográfica e da fisionomia cultural dos seus públicos, nomeadamente os públicos não associados. Porém, a pertença ou a ida ao cineclube como (potencial) associado tende a assumir-se como uma estratégia de distinção cultural, ao partilhar das *mais-valias* sociais e simbólicas - gostos, linguagens, conhecimentos, contactos, posturas corporais, sociabilidades, estatutos - específicas nos e dos espaços dos cineclubes.

VI. A OFERTA CULTURAL DOS CINECLUBES EM CONTEXTOS SEMIPERIFÉRICOS

> *"O único aspecto da cultura visível, quase 20 anos depois, que de algum modo cumpriu o que o 25 de Abril propunha é a diminuição da macrocefalia cultural. Há, nos princípios de 90, uma intensa rede de actividades culturais fora de Lisboa, ligadas ao desenvolvimento do poder local, assegurada sobretudo pelas autarquias (nomeadamente de esquerda), que movimentam, nalguns casos, um número significativo de pessoas e de grupos, herdeira da «animação cultural», e que entretanto vai adquirindo um carácter cada vez mais institucional."*
> (Eduarda Dionísio, "As práticas culturais" in António Reis (coord.), *Portugal, 20 Anos de Democracia*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1994, p.489.)

6.1. Das tendências sociodemográficas à dotação de redes locais de equipamentos culturais: a semiperiferia cultural dos concelhos de Póvoa de Varzim e de Vila do Conde

Caracterizar os concelhos de Póvoa de Varzim e de Vila do Conde sob o ponto de vista da oferta e da procura culturais, concretamente dos consumos e das práticas de ida ao cinema em espaços como os cineclubes, exige um esforço prévio de contextualização das suas dinâmicas culturais, no seio de contextos de actuação dotados de características sociodemográficas que reflectem uma maior ou menor proximidade face às tendências demográficas globais das sociedades actuais. O recurso a coordenadas de análise como as da RN e da AMP, níveis teóricos de configuração territorial e administrativa que situam e configuram os agentes e as práticas sociais, constitui uma das possíveis vias de análise.

Enquanto espaço supra-municipal, dotado de um núcleo central e de uma periferia, e susceptível, segundo alguns, de uma progressiva afirmação na estruturação do sistema urbano do Noroeste da Península Ibérica, a AMP tem apresentado, sob o ponto de vista sócio-demográfico, tendências evolutivas concordantes com o cenário demográfico nacional. Assiste-se, no contexto da sociedade portuguesa, e desde 1981, a

uma estagnação do crescimento populacional, tendo-se tornado mais claros os seus contornos ao longo dos anos 90 em virtude do declínio da fecundidade e da presença ainda determinante dos fluxos migratórios.

MAPA I
CONCELHOS DA ÁREA METROPOLITANA DO PORTO

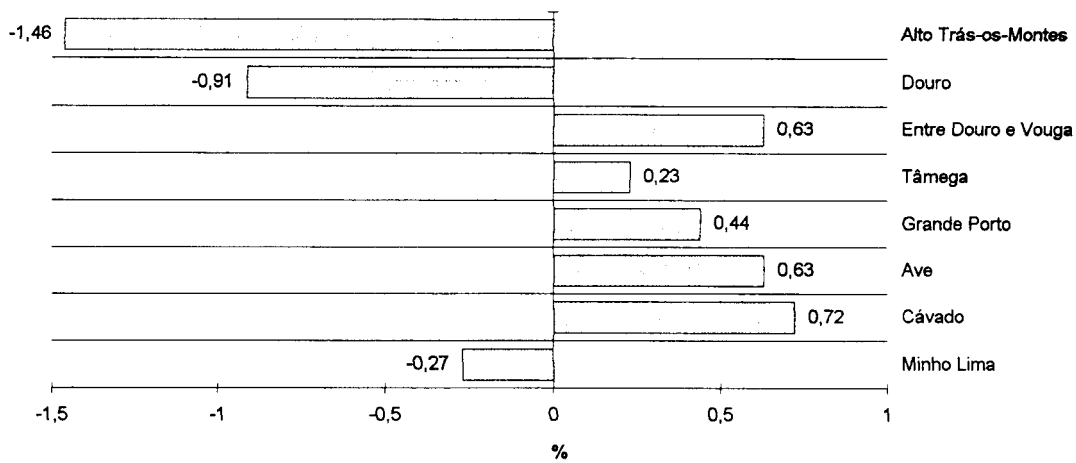


No contexto da evolução da RN, e segundo dados de 1991, a taxa de crescimento anual médio entre 1981 e 1991 registou algumas disparidades ao nível das unidades territoriais delimitadas (*Gráfico 1*). O fraco crescimento médio anual que a RN conheceu entre 1981 e 1991 (2%)[1] deveu-se, em parte, aos fluxos migratórios internos, concretamente às perdas populacionais constantes do interior transmontano.

[1] Veja-se a este propósito o artigo de Isabel Martins, "Tendências demográficas na Área Metropolitana do Porto" in *Estatísticas e Estudos Regionais*, nº10, 1996, pp.6-14.

Acentuando a tendência para a litoralização do território português, os valores mais baixos situaram-se em Alto Trás-os-Montes (-1,5%) e Douro (-0,9%), que registaram taxas de crescimento negativas. A AMP foi uma das unidades territoriais que assistiu a uma *taxa de crescimento anual positiva* (0,4%), o terceiro valor mais elevado verificado num total de oito unidades territoriais.

GRÁFICO 1
TAXA DE CRESCIMENTO ANUAL MÉDIO ENTRE 1981 E 1991



Fonte: Círculo de Leitores, *Portugal, 20 Anos de Democracia*, 1994

Ao longo dos anos 80, iniciou-se o processo de relativização crescente da polarização exercida pelos grandes centros urbanos de Lisboa e do Porto em virtude do crescimento dos concelhos mais periféricos, quer sob o ponto de vista demográfico, quer sob o ponto de vista económico e social. Durante este período, a AMP caracterizou-se por um menor dinamismo demográfico, tal como se verificara nas restantes regiões do país a partir de meados da década de 70. O seu crescimento foi, fundamentalmente, sustentado pelos concelhos envolventes que apresentaram uma dinâmica demográfica mais positiva do que a do concelho do Porto: o Porto registou a única taxa de crescimento negativa: -7,6%. Valongo e Matosinhos foram os concelhos com uma taxa de variação mais positiva: 15,5% e 11,1%, respectivamente (*Quadro X*). As dinâmicas

demográficas deste espaço metropolitano revelaram-se, assim, heterogéneas. Os concelhos de Póvoa de Varzim e de Vila do Conde foram aqueles com incrementos populacionais pouco significativos (1% e 0,7%, respectivamente), reflectindo *"o grau de relativa autonomia do seu modelo de desenvolvimento territorial, menos submetido a lógicas de suburbanização"* [2]. Simultaneamente, verificou-se uma relativa estabilidade quanto ao padrão de reprodução da população no território.

QUADRO X
EVOLUÇÃO DA POPULAÇÃO DA ÁREA METROPOLITANA DO PORTO NA DÉCADA DE 80

Concelhos	População Residente 1991	Variação População Residente 1981 - 1991	
		N	%
Espinho	34956	2547	7,9
Gondomar	143178	12427	9,5
Maia	93151	11472	14
Matosinhos	151682	15184	11,1
Porto	302472	-24896	-7,6
Póvoa de Varzim	54788	540	1
Valongo	74172	9938	15,5
Vila do Conde	64836	434	0,7
Vila Nova de Gaia	248565	22234	9,8
AMP	1167800	49880	4,5

Fonte: INE, *Estatísticas & Estudos Regionais*, n.º 10, 1996

A partir dos anos 90, assistiu-se na AMP à *"aderência de um modelo anelar de densidades decrescentes, centrado no concelho do Porto"* [3]: o número médio de habitantes por Km² foi de 6.922 no concelho do Porto, seguido dos concelhos de Matosinhos com 2.538 e de Espinho com 1.663 (*Quadro XI*). No entanto, e segundo dados estatísticos obtidos ao nível da freguesia[4], houve freguesias mais centrais de

[2] Isabel Martins, "Tendências demográficas na Área Metropolitana do Porto" in *Op. Cit.*, p.7.
[3] Idem, *Ibidem*, p.9.
[4] Idem, *Ibidem*, p.9.

alguns dos concelhos da AMP que revelaram uma maior densidade populacional. Se, por um lado, apareceram áreas de forte concentração populacional noutros pontos da AMP (os casos de Espinho e de Matosinhos), por outro lado, verificaram-se baixas densidades nas freguesias dos concelhos de Póvoa de Varzim, de Vila do Conde e de Gondomar, com localização geográfica mais limítrofe no perímetro metropolitano e reflectindo ainda os contornos de um território com características de ruralidade. A mancha central de concentração urbana ultrapassou os limites administrativos do Porto e conquistou outros

QUADRO XI
ÁREA, POPULAÇÃO, FREGUESIAS E DENSIDADE POPULACIONAL NA ÁREA METROPOLITANA DO PORTO (1994)

NUTS	População Residente em 1994			Área Total	Freguesias	Área Média das Freguesias	Densidade Populacional
Concelhos	HM	H	M	Km²	N.º	Km²	Hab/Km²
Portugal	**9912140**	**4773650**	**5138490**	**91906**	**4221**	**21,77**	**107,85**
Região Norte	**3518950**	**1701010**	**1817940**	**21278**	**2024**	**10,51**	**163,38**
Grande Porto	**1184260**	**566860**	**617400**	**817**	**130**	**6,29**	**1448,81**
Espinho	35620	17120	18500	21	5	4,28	1662,93
Gondomar	147550	72430	75120	133	12	11,11	1107,23
Maia	97480	47510	49970	84	17	4,92	1164,64
Matosinhos	158110	76580	81530	62	10	6,23	2537,88
Porto	288380	130910	157470	42	15	2,78	6922,23
Póvoa de Varzim	56410	27070	29340	82	12	6,83	688,43
Valongo	77500	37890	39610	73	5	14,6	1061,79
Vila do Conde	66010	32430	33580	149	30	4,98	442,1
Vila Nova de Gaia	257200	124920	132280	171	24	7,12	1505,68

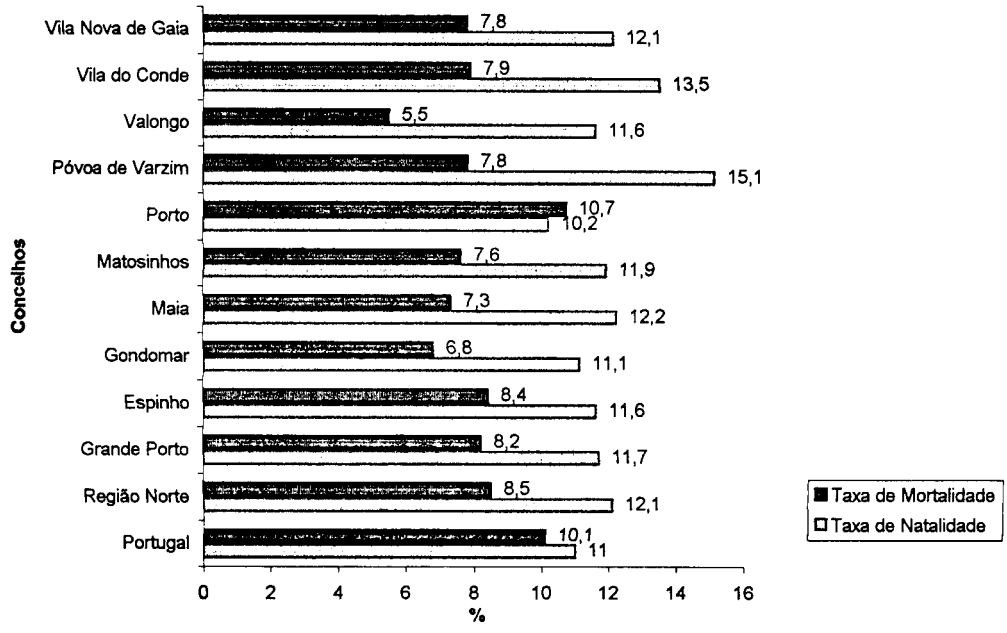
Fonte: INE, *Anuário Estatístico da Região do Norte*, 1995

espaços, assistindo-se àquilo que se convencionou apelidar *fenómeno das cidades aglomeração*. Os contrastes acentuados no tecido metropolitano quanto à pressão urbana, nomeadamente entre a área central, concretamente o Porto, e os concelhos

mais situados a norte, têm sido uma das particularidades da gestão sócio-económica e territorial dos espaços municipais.

A AMP apresentou, durante a década de 90, uma taxa de crescimento positiva.

GRÁFICO 2
TAXAS DE NATALIDADE E DE MORTALIDADE NOS CONCELHOS DA ÁREA METROPOLITANA DO PORTO (1994)



Fonte: INE, *Anuário Estatístico da Região do Norte*, 1995

De acordo com dados alusivos a 1994 (*Gráfico 2*), só o concelho do Porto registou uma taxa de mortalidade ligeiramente superior à média dos nascimentos: 10,7% e 10,2%, respectivamente. Os restantes concelhos da AMP conheceram valores médios mais baixos de óbitos e valores médios mais altos de nascimentos. À escala intra-metropolitana, Póvoa de Varzim tende a ser o concelho com maior visibilidade demográfica (apresentou uma taxa de natalidade da ordem dos 15,1%), enquanto que o Porto vem registando uma tendência regressiva no movimento natural da sua população. A dinâmica natural tende a apresentar-se pouco sustentada em face da estabilização relativa da taxa de mortalidade e do abatimento progressivo da taxa de natalidade, concordante com o cenário nacional e europeu da homogeneização das sociedades

contemporâneas. À escala nacional, as taxas de natalidade e de mortalidade situavam-se, em 1994, nos 11% e 10,1%, respectivamente. A RN, por seu turno, registou valores significativos, quer quanto ao montante de nascimentos - uma taxa de natalidade na ordem dos 12% -, quer quanto ao número de óbitos ocorrido - uma taxa de mortalidade de 8,5%.

Numa óptica de antevisão da evolução dos movimentos demográficos ao longo da década de 90, e segundo valores estimados pelo INE (*Quadro XII*), a tendência demográfica é para um aumento contínuo da população, mas com uma quebra acentuada do ritmo de progressão.

QUADRO XII
EVOLUÇÃO DA POPULAÇÃO DA ÁREA METROPOLITANA DO PORTO
(1991-1994)

Concelhos	População 1994*	Variação média anual	
		1991-1994	1981-1991
Espinho	35620	179	255
Gondomar	148550	1177	1243
Maia	97480	1165	1147
Matosinhos	158110	1730	1518
Porto	288380	-3793	-2490
Póvoa de Varzim	56410	437	54
Valongo	77500	896	994
Vila do Conde	66010	316	43
Vila Nova de Gaia	257200	2324	2223
AMP	1184260	4431	4988

* valores estimados
Fonte: INE, *Estatísticas & Estudos Regionais*, n.º 10, 1996

"Neste contexto não deverão deixar de ser ponderados os efeitos de determinadas políticas, designadamente no domínio da habitação e da gestão do solo, reconhecidamente influentes na organização espacial da população. (...) Desejável parece igualmente ser o esforço de reflexão e planeamento destas questões a um nível

supra-concelhio uma vez que, à escala do território metropolitano, a teia de relações e interdependências justifica a adopção de um referencial alargado." [5] Segundo os valores estimados pelo INE, o Porto continuou a registar, entre 1991 e 1994, um crescimento negativo, apresentando uma variação média anual de -3.793 habitantes. Neste período, o concelho do Porto registou menos 14.092 habitantes. Póvoa de Varzim e Vila do Conde mantiveram a sua posição de concelhos com um dinamismo demográfico peculiar.

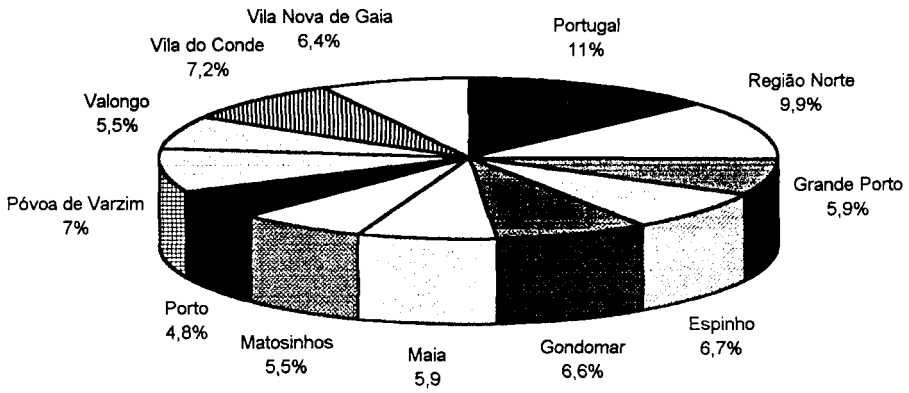
Para além do relativo dinamismo demográfico da AMP, assistiu-se, progressivamente, a um processo global de envelhecimento da sua população (*Anexos XVIII* e *XIX*). Não só aumentou o número de efectivos com mais de 65 anos - de 8,9% para 10,5% no total dos concelhos entre 1981 e 1991 -, como diminuiu a população juvenil com idades compreendidas entre os 0 e os 14 anos - de 26,2% para 20,2%. Assistiu-se a uma estabilização dos efectivos do grupo etário dos 15 aos 64 anos. Apesar de uma partilha de tendências, a evolução da estrutura etária da população da AMP tende a orientar-se no sentido do duplo envelhecimento. Os concelhos de Póvoa de Varzim e de Vila do Conde registaram, também, a mesma tendência: no primeiro caso, assistiu-se a uma evolução dos efectivos de jovens entre os 0 e os 14 anos de 31,6% para 24,1% e, no caso de Vila do Conde, de 29,9% para 22,6%. Quanto ao grupo etário dos 65 e + anos, verificou-se um ligeiro aumento dos efectivos populacionais em ambos os concelhos: de 7,6% para 9,3% no concelho de Póvoa de Varzim e de 8% para 9,4% no de Vila do Conde. O índice de envelhecimento dos dois concelhos registou, assim, um ligeiro acréscimo num período de 10 anos, sendo, porém, os concelhos que, conjuntamente com Valongo, Gondomar e Maia, apresentaram os valores mais baixos da AMP.

Quanto ao nível de escolaridade da população, assistiu-se a uma redução progressiva do analfabetismo na AMP em face, sobretudo, do contributo fisiológico

[5] Isabel Martins, "Tendências demográficas na Área Metropolitana do Porto" in *Op. Cit.*, p.13.

permitido pela mortalidade da população idosa. Se, por um lado, a RN teve uma queda da taxa de analfabetismo de 17,3% em 1981 para 9,9% em 1991[6], a AMP, por outro lado, registou uma quebra menos acentuada, no total dos concelhos, e mais heterogénea, no conjunto das freguesias - de 11,2% em 1981 passou para 5,9% em 1991. Se se atender ao total dos concelhos da AMP (*Gráfico 3*), há ligeiras discrepâncias entre os valores registados mas que só tendem a acentuar a centralidade do Porto e a insuficiência do grau de escolarização da população metropolitana.

GRÁFICO 3
TAXA DE ANALFABETISMO NOS CONCELHOS DA ÁREA METROPOLITANA DO PORTO EM 1991



Fonte: INE, *XIII Recenseamento Geral da População*, Região Norte, 1991

O concelho do Porto foi aquele que apresentou a taxa de analfabetismo mais baixa (4,8%), enquanto que Póvoa de Varzim e Vila do Conde foram os municípios onde as taxas atingiram os valores mais elevados - 7% e 7,2%, respectivamente. Já em 1981 estes dois concelhos haviam registado as taxas de analfabetismo mais elevadas da sub-região: 13,4% e 13,5%, respectivamente. Espinho, Gondomar e Vila Nova de Gaia foram concelhos com registos de analfabetismo muito próximos daqueles: 6,7%, 6,6% e 6,4%,

[6] António Joaquim Esteves, "A Área Metropolitana do Porto: aspectos do estado recente da escolarização da sua população" in *Estatísticas e Estudos Regionais*, nº10, 1996, pp.36-50, particularmente p.38.

respectivamente. Em 1981, a segunda ordem de grandeza dos valores de analfabetismo tinha sido assumida pelos concelhos de Vila Nova de Gaia (12,8%) e da Maia (12,4%). Em 1991, Maia, Matosinhos e Valongo, se bem que tenham sido os concelhos que mais se aproximaram do núcleo urbano central (5,9% e 5,5%), reflectiram ainda o cenário de uma população insuficientemente escolarizada, com implicações ao nível da construção do espaço metropolitano. Como considera António Joaquim Esteves, *"De todas as caracterizações do nível de uma sociedade, aquela que, nos nossos dias, enquadra por si mesma um constrangimento maior, bloqueador em múltiplos aspectos da vida social, é a que se encontra traduzida na imagem do analfabetismo"* [7].

A consideração dos valores extremos da taxa de analfabetismo ao nível da freguesia permite fazer uma aproximação ao modo desigual como o fenómeno atingiu os diferentes concelhos da AMP (*Quadro XIII*).

QUADRO XIII
TAXAS DE ANALFABETISMO POR FREGUESIA: VALORES EXTREMOS POR CONCELHO (1991)

Concelhos	Mais baixa	Mais alta	Média
Espinho	3,6 Espinho	10,9 Silvalde	6,7
Gondomar	4,9 Rio Tinto	14 Lomba	6,6
Maia	2,2 Vila Nova da Telha	9,6 Godim	5,9
Matosinhos	2,9 Senhora da Hora	9,8 Santa Cruz do Bispo	5,5
Porto	2,3 Nevogilde	8,8 Sé	4,8
Póvoa de Varzim	5,1 Terroso	11 Estela	7
Valongo	4,1 Ermesinde	7,7 Alfena	5,5
Vila do Conde	4,1 Vilar	10,5 Parada	7,2
Vila Nova de Gaia	3,4 Mafamude	12,6 São Pedro da Afurada	6,4

Fonte: INE, *Estatísticas & Estudos Regionais*, n.º 10, 1996

[7] António Joaquim Esteves, "A Área Metropolitana do Porto: aspectos do estado recente da escolarização da sua população" in *Op. Cit.*, p. 37.

São indicativos das assimetrias intra-concelho tanto os valores assumidos pelas freguesias que registaram as taxas de analfabetismo mais baixas no concelho (o caso de Terroso com 5,1%), como os que dizem respeito às freguesias com os valores mais altos (vejam-se os casos de Lomba e de São Pedro da Afurada com 14% e 12,6%, respectivamente).

Numa outra dimensão de análise, constata-se que o analfabetismo é um fenómeno predominantemente feminino no contexto da AMP (*Anexo XX*) - em 1991, 75,5% dos analfabetos eram efectivos do sexo feminino, o que correspondia a um peso de 3,9% no total da população residente na AMP. Nos concelhos de Póvoa de Varzim e de Vila do Conde, as mulheres analfabetas representavam, respectivamente, 4,4% e 4,3% da população total dos concelhos.

Também feminino parece continuar a ser o fenómeno do desemprego, apesar das lentas mudanças estruturais ocorridas no mercado de trabalho da sociedade portuguesa (*Anexos XXI* e *XII*). Na AMP, todos os concelhos apresentavam em 1991 taxas de desemprego mais elevadas entre as mulheres, salientando-se os concelhos de Espinho (9,7%), Valongo (9,2%) e Matosinhos (9,1%). A taxa de actividade, consequentemente, fora superior no grupo de efectivos masculinos de todos os concelhos, com valores a oscilarem entre os 55% e os 59%.

Sob o ponto de vista territorial, o concelho de Póvoa de Varzim dispõe de uma área total de 82 Km² e é composto por um total de 12 freguesias, com uma área média de 6,83 Km². Em 1994, apresentava uma densidade populacional de 688,43 hab/km², contrariamente a Vila do Conde que, para uma área total de 149 Km² e um total de 30 freguesias, com uma área média de 4,98 Km², detinha uma densidade populacional de 442,1 hab/km² (*Quadro XI*). Não só são dois concelhos que detêm duas das maiores áreas totais disponíveis, como reflectem ainda a duplicidade de um território simultaneamente rural e urbano. Vila do Conde é o concelho com maior número de freguesias da AMP. Apesar de constituir um concelho com grandes dimensões

geográficas e administrativas, e talvez por esse facto, Vila do Conde poderá apresentar maiores desequilíbrios quanto à distribuição média da sua população pelo território e pelo conjunto das freguesias. Em termos de população residente, Póvoa de Varzim dispunha, em 1994, de 56.410 habitantes e Vila do Conde de 66.010, com uma ligeira incidência da população feminina.

A distribuição da população residente ao nível da freguesia é esclarecedora sobre a centralidade da freguesia sede de concelho e a disparidade da distribuição do total da população por cada um dos municípios (*Quadro XIV*). A concentração de habitantes na freguesia principal do concelho é maior em Póvoa de Varzim do que em Vila do Conde. Póvoa de Varzim dispunha, em 1991, de 54.788 habitantes, dos quais 23.851 residiam na freguesia sede de concelho (43,5% do total do concelho). Todas as freguesias apresentavam valores superiores aos 1700 habitantes, tendo sido A-Ver-O-Mar e Aguçadoura as freguesias mais populosas. Por seu turno, Vila do Conde apresentava em 1991 uma população residente de 64.836 habitantes, 19.990 dos quais na sede de concelho (30,8% do total do concelho). Os valores registados entre as diferentes freguesias reflectiam uma maior variação, detectando-se freguesias pouco povoadas (Parada com 327 habitantes) e outras com uma elevada concentração de população (Vila do Conde e Árvore, esta última com 3.406).

Póvoa de Varzim e Vila do Conde, para além de apresentarem ainda comportamentos demográficos quantitativamente distantes das tendências mais globais - taxas de natalidade altas e taxas de mortalidade significativas, efectivos de população juvenil que tornam mais lento o processo de duplo envelhecimento da população e taxas de analfabetismo elevadas -, mas reflectindo o mesmo sentido da evolução daquelas, são concelhos que tendem a ocupar uma posição intermédia, por vezes periférica, no tecido económico-social da AMP e, consequentemente, no universo cultural dos concelhos territorialmente mais próximos.

QUADRO XIV

POPULAÇÃO RESIDENTE NOS CONCELHOS DE PÓVOA DE VARZIM E DE VILA DO CONDE SEGUNDO O SEXO E POR FREGUESIA (1981 E 1991)

NUTS	1981			1991		
Concelhos	HM	H	M	HM	H	M
Portugal	**9833014**	**4737715**	**5095299**	**9862540**	**4754632**	**5107908**
Região Norte	**3410099**	**1642374**	**1767725**	**3472715**	**1677310**	**1795405**
Grande Porto	**1117920**	**533636**	**584284**	**1167800**	**559166**	**608634**
Póvoa de Varzim	***54248***	***25958***	***28290***	***54788***	***26239***	***28549***
A-Ver-o-Mar	6142	2995	3147	5107	2498	2609
Aguçadora	4432	2178	2254	4489	2163	2326
Amorim	2546	1223	1323	2540	1245	1295
Argivai	1679	814	865	1777	863	914
Balazar	2210	1065	1145	2337	1142	1195
Beiriz	3182	1539	1643	3809	1813	1996
Estela	2332	1107	1225	2399	1140	1259
Laúndos	1906	885	1021	2119	1045	1074
Navais	1780	856	924	1771	839	932
Póvoa de Varzim	23729	11184	12545	23851	11271	12580
Rates	2249	1089	1160	2347	1125	1222
Terroso	2061	1023	1038	2242	1095	1147
Vila do Conde	**64402**	**31565**	**32837**	**64836**	**31742**	**33094**
Arcos	891	441	450	853	408	445
Árvore	3177	1567	1610	3406	1659	1747
Aveleda	1410	681	729	1446	709	737
Azurara	1536	739	797	1794	884	910
Bagunte	1613	804	809	1722	858	864
Canidelo	931	461	470	934	461	473
Fajozes	1434	707	727	1457	723	734
Ferreiró	550	274	276	651	327	324
Fornelo	1351	679	672	1526	744	782
Gião	1593	814	779	1457	725	732
Guilhabreu	2054	1025	1029	1885	918	967
Junqueira	2068	994	1074	1929	942	987
Labruge	2085	1007	1078	2159	1063	1096
Macieira da Maia	1684	825	859	1870	931	939
Malta	999	466	533	1061	509	552
Mindelo	2761	1373	1388	2859	1412	1447
Modivas	1817	853	964	1888	888	1000
Mosteiró	1099	516	583	897	414	483
Outeiro Maior	437	231	206	400	197	203
Parada	333	162	171	327	162	165
Retorta	906	444	462	929	457	472
Rio Mau	1893	926	967	1973	956	1017
Tougues	851	409	442	864	412	452
Touguinha	963	486	477	1122	559	563
Touguinhó	1229	578	651	1225	590	635
Vairão	1226	581	645	1289	623	666
Vila Chã	2886	1446	1440	3021	1498	1523
Vila do Conde	20613	10089	10524	19990	9814	10176
Vilar	1579	765	814	1633	797	836
Vilar do Pinheiro	2433	1222	1211	2269	1102	1167

Fontes: INE, *XII e XIII Recenseamentos Gerais da População*, 1981 e 1991

As dinâmicas culturais num território particular, para além de envolverem agentes e políticas, englobam *equipamentos* - se se quiser, *infraestruturas*[8] - que, independentemente da multiplicidade de configurações assumidas, canalizam investimentos públicos e privados e viabilizam políticas de criação e de fixação de uma oferta e de uma procura culturais locais. Num período conjuntural em que as preocupações políticas tendem a orientar-se por lógicas de reordenamento do território nacional, regional e local, contempladas e veiculadas por uma *panóplia de planos, de planeamentos e de planificações* urbanísticas, municipais, regionais e nacionais, a localização dos equipamentos culturais no universo de tais intenções e práticas assume uma importância, teórica e socialmente, irrecusável. Se se acrescentar que a actuação política dos últimos anos tem procurado colmatar, por via do protagonismo presidencialista municipal, mais a inexistência do que a suficiência das redes locais de equipamentos culturais e, como tal, redimensionar o posicionamento político da actividade cultural local, mais pertinente se torna avaliar de que modo os equipamentos culturais têm sido concebidos, situados e consagrados nas e pelas políticas culturais autárquicas. A raridade das aproximações científicas sobre a realidade portuguesa, mas, principalmente, a recente consolidação dos alicerces de actuação do poder político municipal, a aprendizagem governativa direccionada para a valorização do território como *espaço de ser* cultural e a legislação sobre os mecanismos de planificação e de ordenamento do território, no sentido da redistribuição de competências, de recursos e de responsabilidades, dificultam a apreensão das lógicas de investimentos feitas na construção de redes locais de equipamentos culturais. *"Parece difícil analisar e compreender com rigor qual o papel que ocupam, hoje, nas políticas culturais das autarquias, os equipamentos culturais. A dificuldade não está tanto em reconhecer que, por todo o país, avultados investimentos têm sido feitos pelas autarquias na construção e*

[8] Pode conceber-se um *equipamento cultural* como um espaço físico, institucional e organizacional, que (re) cria/oferece/difunde formas, modalidades, oportunidades e capacidades culturais particularizadas ao nível da produção/criação/formação, da distribuição/difusão e da utilização/consumo/recepção dos bens/serviços culturais.

recuperação de equipamentos culturais, mas sim em compreender as lógicas desses investimentos, a sua articulação com estratégias e objectivos, a sua confrontação com resultados." [9]

Um estudo pormenorizado dos equipamentos e das políticas culturais da AMP permitiria, assim, analisar o estado da cultura nos seus nove concelhos e, consequentemente, o quadro de vida da sua população numa óptica de desenvolvimento cultural articulado e equilibrado e de competitividade interna e externa. O esforço analítico de detectar as especificidades da AMP, enquanto espaço cultural metropolitano, exigiria o levantamento e a caracterização de algumas variáveis como *"a dotação e funcionalidade dos equipamentos, as dinâmicas culturais existentes, incluindo actividades, frequências e práticas culturais, o ensino de vocação artística, as práticas desportivas da população e finalmente as políticas culturais e desportivas, municipais e nacionais"* [10]. Não constituindo intenção primordial do presente trabalho a construção exaustiva e exclusiva de tais dados, procurou-se fazer tal abordagem a partir de fontes estatísticas e analíticas disponíveis e, algumas delas, orientadas por uma lógica de investigação-acção, no sentido de situar as práticas culturais dos cineclubes em contextos locais.

Partindo de um estudo sócio-económico sobre a AMP elaborado em 1993[11], poder-se-ão expor aqui algumas das tendências culturais globais registadas. Tendo sempre presente duas grandes vertentes de análise do espaço cultural da AMP, *"a avaliação do sector cultural"* e a *"identificação dos factores de bloqueio ou de reforço desta Área enquanto espaço cultural coerente"*, tal estudo permitiu alicerçar alguns pontos conclusivos sobre as redes de equipamentos culturais dos municípios, as dinâmicas culturais locais e as actuações políticas municipais.

---

[9] Luís Alves Guerreiro, Fernanda Pereira Rolo, "Equipamentos culturais e campos culturais locais" in *Dinâmicas, Cidadania e Desenvolvimento Local*, p.637.

[10] *Estudo Sócio-Económico da Área Metropolitana do Porto, Relatório Intermédio, 1ª Versão*, Planum, Assessorias e Projectos, Lda, Centro de Estudos Aplicados da Universidade Católica Portuguesa, Instituto Nacional de Engenharia de Sistemas e Computadores e Quartenaire-Portugal-Recursos Humanos, S.A., Porto, Janeiro de 1993, p.35.

[11] *Estudo Sócio-Económico da Área Metropolitana do Porto.*

Em primeiro lugar, apontou-se a diferenciação das redes de equipamentos culturais entre os concelhos da AMP quanto à diversidade, à funcionalidade, ao apetrechamento e ao tipo de promotores dos equipamentos. Deste esforço de diferenciação resultaram alguns dados significativos.

Destaque-se, desde já, a concentração notória dos equipamentos culturais no concelho do Porto que não só usufrui de uma significativa diversidade e qualidade dos serviços prestados, como também da existência, quase exclusiva, dos equipamentos de iniciativa dos orgãos da administração central e da extensão da rede de equipamentos públicos de iniciativa municipal à sua área concelhia.[12] A relevância da rede de equipamentos de iniciativa não pública deste concelho contrasta com a insuficiência e o desequilíbrio das redes municipais de equipamentos dos concelhos da AMP, cujas situações oscilam entre concelhos dotados de uma rede de equipamentos que abrange as principais áreas de intervenção (em cooperação com equipamentos privados e equipamentos de iniciativa colectiva apoiados pelo Estado ou pelo município) e concelhos que dispõem de uma rede insuficiente de equipamentos de iniciativa meramente municipal, constituindo tal contraste uma outra característica das assimetrias locais e regionais de distribuição e de localização dos equipamentos culturais concelhios. Acrescente-se ainda que há alguns concelhos da AMP que não dispõem de uma rede de equipamentos mínima e básica, o que implica, consequentemente, dificuldades acrescidas na planificação e na concretização de políticas culturais autárquicas equilibradas e consonantes com uma política de desenvolvimento endógeno e, para alguns concelhos, incapacidade em implementar uma irrigação ajustada e regular de

[12] Veja-se a este propósito o estudo levado a cabo pelo Instituto de Sociologia da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, no âmbito de um protocolo estabelecido com o Pelouro da Animação da Cidade da Câmara Municipal do Porto, no qual se procurou fazer uma abordagem sociológica do universo das aspirações e das práticas culturais dos jovens estudantes do 2º e 3º Ciclos do Ensino Básico e do Ensino Secundário do concelho do Porto. Foram descritas e interpretadas *regularidades* alusivas às vivências juvenis, quer quanto às modalidades de ocupação dos tempos livres e às práticas de lazer na escola e na cidade, quer quanto aos processos de oferta e de procura culturais juvenis, de maneira a delimitar estratégias de acção possíveis e adequadas às realidades diagnosticadas. Um dos esforços analíticos contemplou a caracterização da rede de equipamentos culturais do concelho do Porto por freguesia, a sua relação com a instituição escolar e a sua capacidade de resposta às aspirações culturais e recreativas dos públicos juvenis. António Teixeira Fernandes (coord.), *Práticas e Aspirações Culturais dos Públicos Estudantis do Concelho do Porto*, já citado.

serviços culturais no território concelhio. Por outro lado, a maioria dos concelhos da AMP confronta-se com limitações de espaço e de recursos humanos, técnicos/tecnológicos e financeiros dos equipamentos culturais de iniciativa municipal, que associadas à falta de um funcionamento em rede dos diferentes sectores dos equipamentos culturais, em virtude dos desequilíbrios estruturais existentes, da falta de conhecimento mútuo e da falta de recursos técnicos de nível superior, problematizam as capacidades de intervenção cultural das autarquias e dos agentes culturais locais como, por exemplo, os cineclubes.

Em segundo lugar, detectou-se um conjunto de disparidades nas *"actuais dinâmicas locais de produção e de criação artística e cultural, de frequência em manifestações de âmbito cultural, de práticas culturais mais ou menos generalizadas e sistemáticas"* [13]. Alguns desses dados são, de facto, relevantes, quer para a compreensão das dinâmicas culturais inter e intra-autarquias, quer para a contextualização das próprias práticas culturais associativas dos cineclubes.

Tem-se assistido, por um lado, à concentração do maior índice de actividades e de manifestações culturais da AMP no concelho do Porto, fruto de uma dinâmica local consolidada pelo binómio oferta/procura cultural e, por outro, à diversidade das situações culturais vivenciadas pelos nove concelhos, resultante do fenómeno de polarização do concelho do Porto, dos percursos históricos individuais e das estratégias assumidas nas políticas culturais concelhias. Se há concelhos que desenvolvem um trabalho de apoio e de consolidação dos recursos culturais e artísticos locais e que usufruem de uma dinâmica cultural mais visível, outros, contrariamente, fomentam uma animação cultural pontual, desenquadrada e descontínua. A melhoria da rede de bibliotecas e o interesse pela promoção da leitura, numa articulação estreita com as escolas, parecem constituir uma preocupação comum das autarquias da AMP, mas só alguns concelhos estão dotados de escolas de ensino de música e organizam manifestações musicais, como

[13] *Estudo Sócio-Económico da Área Metropolitana do Porto*, p.42.

alguns festivais de música. O teatro profissional, por sua vez, tende a implantar-se exclusivamente no concelho do Porto, enquanto que alguns concelhos da AMP são alvo da localização de companhias de teatro amador e de algumas escolas dramáticas. A centralidade do Porto mais uma vez se verifica quando o que está em causa é a oferta de cinema, centralidade esta acentuada pela tendência para o encerramento de salas de cinema e pela existência de cineclubes locais dotados de estruturas institucionais e de actuação frágeis em virtude das dificuldades financeiras vivenciadas. A AMP revela ainda a falta de um desenvolvimento generalizado de projectos inovadores de museus articulados com as especificidades locais. A reduzida presença de agentes culturais na área das artes plásticas que valorizem as capacidades artísticas locais, a reduzida capacidade financeira dos concelhos para a aquisição de um espólio de arte próprio e a centralização dos investimentos públicos sectoriais na Área Metropolitana de Lisboa (AML) são outros factores que dificultam a criação de modalidades culturais territorialmente implantadas.

Para além da precariedade da rede de equipamentos culturais e das assimetrias registadas quanto ao universo das possibilidades de manifestações culturais diversas, a caracterização das políticas culturais municipais revela alguns outros elementos de análise fulcrais no contexto da AMP, que vão desde a existência de diferentes estratégias de actuação das câmaras municipais, oscilando entre a valorização e o fomento da produção artística e cultural local, a dotação e a funcionalidade dos equipamentos culturais de carácter municipal e a animação cultural e o desenvolvimento dos serviços culturais, passando pela valorização de uma perspectiva horizontal de promoção, apoio e incentivo ao associativismo cultural, até à definição de estratégias para a melhoria das estruturas locais vocacionadas para o ensino artístico. A escassez de recursos humanos de nível superior, com formação específica no sector da cultura e integrados no quadro de pessoal camarário, e a falta de autonomia e de estatuto próprio do sector da cultura nos organigramas camarários, articulada com a concentração dos recursos financeiros e

humanos na AML e a inexistência de esforços de intervenção da administração central na AMP, são, ainda, outros dos vectores que espelham a insularidade da cultura e das políticas culturais no sistema político local e, inevitavelmente, nos processos de planificação do desenvolvimento endógeno e a precariedade política das fronteiras entre *Estado Central* e *Estado Local*.

Deste modo, e segundo o mesmo estudo, é necessário implementar o sector da cultura numa perspectiva metropolitana, o mesmo é dizer, um processo de cooperação inter-concelhia, no sentido de definir um espaço cultural articulado, coerente nos seus mais diversos elementos e com possibilidades de uma projecção para o exterior. Tal implica ultrapassar resistências advenientes, ora das disparidades estruturais culturais entre os concelhos e da centralidade cultural do Porto, ora da falta de articulação entre políticas culturais a um nível inter-concelhio e da adopção de novas atitudes políticas face ao sector da cultura no desenvolvimento integrado dos espaços concelhios e do espaço supra-municipal. Assim, *"O desenvolvimento cultural da AMP tem necessariamente que conjugar duas forças, que se potenciam mutuamente. Por um lado, um processo de democratização cultural que garanta o acesso de todos à cultura, como condição da melhoria do quadro de vida das populações. Por outro lado, a criação de condições propícias ao desenvolvimento das capacidades locais de criação e produção artística e cultural, da projecção da cultura local e da utilização generalizada das novas tecnologias de produção e transmissão cultural"* [14].

Se as dificuldades estruturais de constituição de um espaço cultural coerente e autónomo ao nível supra-municipal são um facto, dotar uma localidade do estatuto de verdadeiro espaço cultural também não se afigura um exercício político e institucional simples e imediato. Os concelhos de Póvoa de Varzim e de Vila do Conde têm demonstrado, ao longo da história do exercício do poder local em Portugal, algumas dessas dificuldades. São concelhos que sempre se caracterizaram pela inexistência ou

[14] *Estudo Sócio-Económico da Área Metropolitana do Porto*, p.50.

pela débil delimitação de uma política cultural autárquica, definida e planeada em função de um projecto de desenvolvimento endógeno equilibrado. As *políticas não políticas* ou as políticas culturais circunscritas à mera gestão dos subsídios sempre foram uma constante no poder político local. Num trabalho anterior, alusivo ao trabalho de animação sociocultural desenvolvido no concelho de Póvoa de Varzim[15], pôde constatar-se que a secundarização política da componente cultural no sistema político local passava muito mais pela falta de vontade política e pela ausência de um projecto político cultural articulado do que pelas carências orçamentais, materiais e/ou humanas existentes no próprio concelho e no seio de cada um dos agentes culturais locais.

No entanto, tem-se assistido, nomeadamente no concelho de Póvoa de Varzim, à inflexão da política cultural camarária, protagonizada pelo novo executivo político, e num sentido contrário ao dos executivos anteriores. É, de certo modo, visível que a mudança dos protagonistas políticos e, consequentemente, dos programas/prioridades políticas, e a canalização dos fundos financeiros disponíveis para outras áreas de investimento público e político, como a da cultura, têm levado a mudanças na planificação da animação cultural na cidade e nos modos de intervenção autárquica. Situação esta, de certa forma, paralela ao concelho de Vila do Conde, embora este último tenha manifestado estratégias de actuação mais equilibradas.

A crescente preocupação com os equipamentos culturais disponíveis na cidade, quer no sentido da rentabilização/reorganização dos espaços culturais já existentes, quer no da criação de novos equipamentos, tem sido um dos manifestos sinais. Se a carência de infraestruturas culturais inviabiliza qualquer intenção explícita de dinamização cultural local, uma das lacunas culturais dos concelhos é, precisamente, a não disponibilização de infraestruturas culturais adequadas a uma oferta cultural autónoma.

[15] Natália Azevedo, *O Poder Local e a Animação Sociocultural - uma Realidade de Fronteira.*

De acordo com um levantamento realizado pela Comissão de Coordenação da Região do Norte[16], verifica-se que em 1991 os concelhos de Póvoa de Varzim e de Vila do Conde não dispunham, à semelhança da maior parte dos municípios da AMP, de espaços culturais suficientes para uma oferta cultural regular e diversificada (*Quadro XV*).

QUADRO XV
EQUIPAMENTOS CULTURAIS E RECREATIVOS NA ÁREA METROPOLITANA DO PORTO (1991)

Concelhos	EQUIPAMENTOS															Total	
	Arquivos	Associações	Auditórios	Bibliotecas	Centros Culturais	Cinemas	Espaços Qualificados de Actividades Recreativas	Equipamentos de Juventude	Fundações	Galerias de Exposições	Imprensa Regional	Museus	Rádios Locais	Teatros	Outros Espaços deActividades Culturais	N	%
Grande Porto	**10**	**352**	**12**	**20**	**6**	**43**	**9**	**3**	**12**	**52**	**42**	**25**	**21**	**17**	**16**	**640**	**100**
Espinho	1	2	0	1	1	2	1	0	0	2	3	0	2	1	0	16	2,5
Gondomar	1	56	2	1	0	4	0	0	0	1	4	1	2	0	2	74	11,6
Maia	1	21	1	5	1	2	1	0	0	0	4	0	2	0	3	41	6,4
Matosinhos	1	28	1	2	0	6	1	0	0	2	8	1	2	0	1	53	8,3
Porto	2	122	5	1	0	19	3	3	12	40	7	17	5	14	8	258	40,3
Póvoa de Varzim	1	20	0	2	0	2	1	0	0	1	3	1	2	0	0	33	5,2
Valongo	1	13	3	3	2	2	0	0	0	2	3	1	1	0	0	31	4,8
Vila do Conde	1	17	0	1	1	1	0	0	0	1	4	3	2	0	1	32	5,0
Vila Nova de Gaia	1	73	0	4	1	5	2	0	0	3	6	1	3	2	1	102	15,9

Fonte: Comissão de Coordenação da Região do Norte, *Inventário dos Equipamentos Culturais e Recreativos da Região Norte*, 1991

Comparando o cenário cultural dos dois concelhos com o dos da AMP, as diferenças só são muito significativas quando o centro da análise é o concelho do Porto. Se a centralidade do Porto, no que diz respeito à possibilidade/diversidade da oferta cultural, não só no contexto da AMP, mas também no da própria RN, aponta para a

[16] Regina Valente (coord.), *Inventário dos Equipamentos Culturais e Recreativos da Região do Norte*, Porto, Ministério do Planeamento e da Administração do Território/Comissão de Coordenação da Região do Norte, 1991.

possível diminuição do impacto da macrocefalia cultural do centro urbano de Lisboa e para uma relativa descentralização cultural ao nível dos agentes e das práticas, poderá evidenciar também, e numa outra dimensão de análise, uma outra manifestação de macrocefalia cultural, comparativamente periférica e frágil, mas suficientemente polarizadora, relativamente à RN e, particularmente, aos restantes concelhos da AMP, com as implicações políticas e culturais daí advenientes para a construção de um espaço supra-municipal articulado e equilibrado na parte norte do país. Atente-se que, do total de 640 equipamentos recenseados em 1991, 258 situavam-se no concelho do Porto, representando um peso de 40,3% no conjunto da AMP. Comparativamente, Póvoa de Varzim e Vila do Conde apresentavam um total de 33 e 32 equipamentos, respectivamente, o que apontava para um peso relativo da ordem dos 5%. Só o concelho de Espinho detinha valores, de facto, residuais: apenas 16 equipamentos culturais (2,5%) no total das categorias consideradas. Deste modo, havia uma concentração clara dos equipamentos culturais e educativos no concelho do Porto tanto ao nível da sua quantidade, como ao nível da qualidade e diversidade dos bens/serviços prestados, o que tipificava a AMP como um espaço heterogéneo e desequilibrado quanto à oferta de uma rede de equipamentos culturais e educativos supra-municipal. Os concelhos mais próximos do do Porto eram Vila Nova de Gaia - 102 equipamentos (15,9%) e Gondomar - 74 (11,6%).

De acordo com o levantamento da rede de equipamentos culturais do concelho do Porto obtido a partir do estudo *Práticas e Aspirações Culturais dos Públicos Estudantis do Concelho do Porto*, foram registados, em 1995, 813 equipamentos culturais. Se, por um lado, tal valor poderá reflectir alguns dos resultados positivos da efectivação de políticas culturais locais mais coerentes e articuladas e da mobilização de agentes culturais periféricos situados nas freguesias do concelho - recorde-se o trabalho que tem vindo a ser desenvolvido, nos últimos dois mandatos políticos, pelo Pelouro da Animação da Cidade da Câmara Municipal do Porto -, por outro lado, reflectirá uma

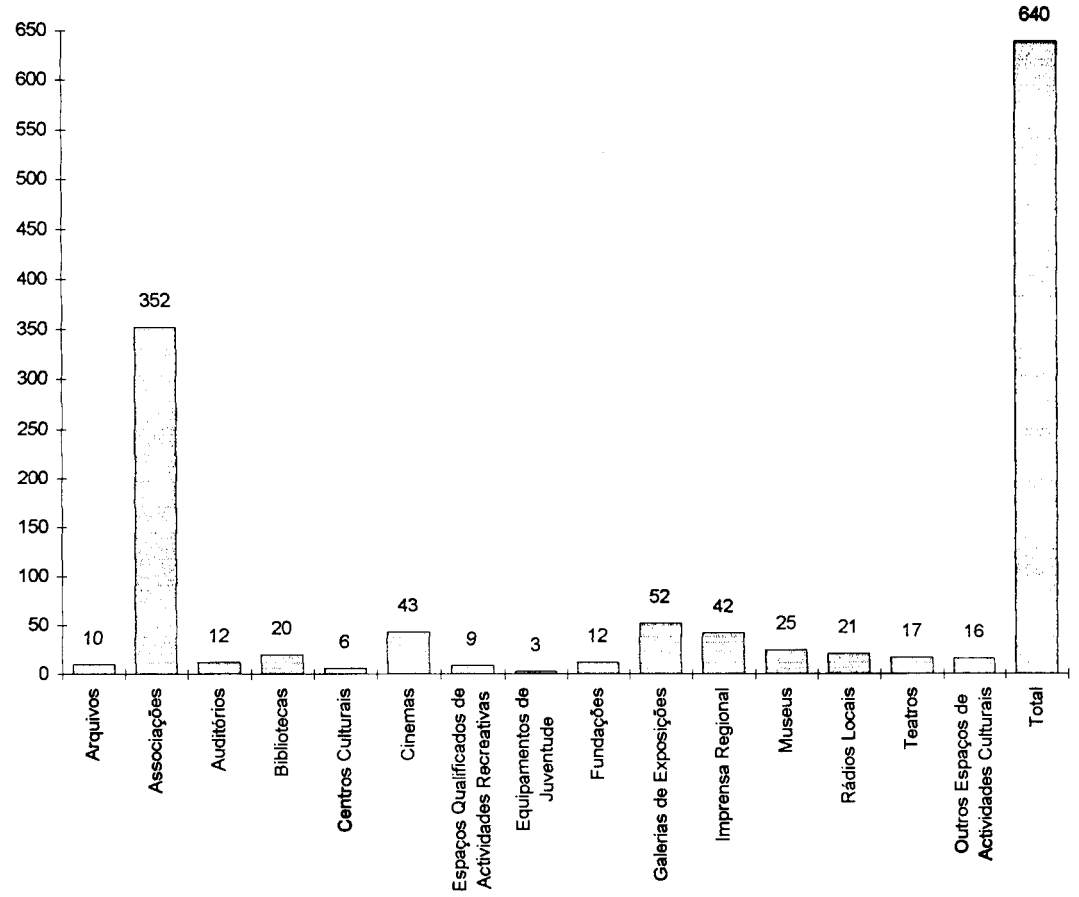
leitura particular da realidade, construída segundo pressupostos teórico-metodológicos situados e não coincidentes, necessariamente, com os de outras leituras, relativizando, assim, o alcance dos dados obtidos.[17] De qualquer modo, e perante a hegemonia cultural do concelho do Porto, é legítimo questionar-se até que ponto a centralidade deste município, quanto à dinâmica cultural e educativa e à sua rede de equipamentos, condicionará negativamente a criação de capacidades próprias de atracção, em termos culturais, dos restantes concelhos e de novas centralidades que permitam visualizar um modelo territorial integrado de desenvolvimento cultural.

Se se atender ao tipo de equipamentos disponível em 1991 pelos concelhos de Póvoa de Varzim e de Vila do Conde, detecta-se que o conjunto de associações recreativas, desportivas e culturais constitui mais de metade do total de equipamentos: num total de 33 e de 32 equipamentos, Póvoa de Varzim dispunha de 20 *Associações* (60,6%) e Vila do Conde de 17 (53,1%). Tal tendência reflectia-se também ao nível da AMP em quase todos os concelhos, com excepção de Espinho que registava apenas 2 associações. O *Gráfico 4* permite visualizar a discrepância entre os diferentes tipos de equipamentos culturais disponíveis em 1991 na AMP: as *Associações* eram os equipamentos mais presentes no total dos concelhos: 352 (55%). As *Galerias de Exposições*, os *Cinemas* e os orgãos de *Imprensa Regional* eram as infraestruturas/serviços mais próximos daquelas: 52 (8,1%), 43 (6,7%) e 42 (6,6%), respectivamente. Se, numa primeira leitura, os dados relativos às associações poderiam suscitar a ideia da consistência/vitalidade/activismo do movimento associativo local nas suas mais diversas modalidades, uma segunda leitura permite pensar mais numa realidade social construída em função de critérios específicos de categorização teórica

[17] O trabalho teórico de categorização das redes de equipamentos culturais confronta-se com duas ordens de grandeza: por um lado, a complexidade das realidades sociais - a instabilidade e/ou a ambiguidade de certas actividades e de certos espaços físicos e institucionais num contexto urbano e concelhio e a diversidade da oferta cultural projectada por um mesmo equipamento cultural - e, por outro, um universo de preocupações teórico-metodológicas específico que passa pelos objectivos particulares de uma auscultação científica da realidade social. Neste estudo concreto, procurou-se abarcar a maior diversidade possível de equipamentos culturais de modo a dimensionar a localização, as capacidades, os limites e as assimetrias da oferta cultural portuense. Congregaram-se, assim, os equipamentos de iniciativa pública, central e municipal, os equipamentos de iniciativa de pequenas organizações associativas e os equipamentos de iniciativa privada.

dos equipamentos culturais e recreativos e de modos empíricos de recolha/obtenção da informação e, como tal, constituindo uma das muitas leituras possíveis da realidade cultural concelhia.

GRÁFICO 4
TOTAL DE EQUIPAMENTOS CULTURAIS E RECREATIVOS NA ÁREA METROPOLITANA DO PORTO (1991)



Fonte: Comissão de Coordenação da Região do Norte, *Inventário dos Equipamentos Culturais e Recreativos da Região Norte*, 1991

Em 1991, e de acordo com os dados disponíveis, o concelho de Póvoa de Varzim não dispunha de *Auditórios*, de *Fundações*, de *Centros Culturais* e de *Teatros* nem de equipamentos vocacionados para o trabalho cultural com os grupos juvenis locais - *Equipamentos de Juventude* - e de *Outros Espaços de Actividade Cultural*. Tinha, fundamentalmente, *Associações* culturais, recreativas e desportivas (20), organismos

locais de comunicação social - 3 Jornais e 2 *Rádios Locais* -, salas de cinema (2) e *bibliotecas* (2).

Vila do Conde apresentava em 1991 uma situação infraestrutural e cultural muito similar à do concelho anterior. Não detinha *Auditórios*, *Fundações*, *Espaços Qualificados de Actividades Recreativas*, *Equipamentos de Juventude* e *Teatros*. Em contrapartida, os equipamentos principais existentes eram as *Associações* (17), orgãos de comunicação social - 4 Jornais e 2 *Rádios Locais* - e *Museus* (3).

Apesar de apresentarem um número considerável de associações recreativas, culturais e desportivas, o que não revela necessariamente uma implantação real do associativismo e uma adequação entre a oferta cultural associativa e as práticas culturais juvenis, a rarefacção dos espaços culturais e a falta das infraestruturas básicas de cariz cultural dificultaram a concretização de programas culturais mais dinâmicos, amplos e regulares. Neste contexto, as possibilidades de criação/dinamização cultural local sempre foram relativas e residuais. Veja-se que no seio da AMP só existiam em 1991 9 *Espaços Qualificados de Actividades Recreativas* (1,4%), 6 *Centros Culturais* (0,9%) e 3 *Equipamentos de Juventude* (0,5%) - *Gráfico 4* -, situados sempre em maior número no concelho do Porto, o que dá indicações da proximidade de alguns dos outros concelhos da AMP face a Póvoa de Varzim e a Vila do Conde.

Atendendo particularmente às salas de cinema disponíveis, é interessante constatar-se que em 1991 a AMP dispunha de um total de 43 espaços, 19 dos quais no concelho do Porto, o que correspondia a 6,7% dos equipamentos existentes. Dos 43 espaços de exibição de cinema, Póvoa de Varzim e Vila do Conde dispunham de 2 e 1 salas, respectivamente, representando 4,6% e 2,3% do total de salas e 6,1% e 3,1% do total de equipamentos de cada concelho. Porém, tal distribuição alterou-se, progressivamente, desde 1991 até hoje, principalmente devido ao aparecimento de novas salas de cinema nas grandes superfícies comerciais - os hipermercados. Estes espaços não só aumentaram o número de salas disponíveis na AMP e substituiram

algumas das salas de cinema entretanto desaparecidas, como também questionaram e redimensionaram os modos de oferta e de procura/consumo do cinema. Em Vila do Conde e Póvoa de Varzim, por exemplo, o aparecimento de um hipermercado nos últimos anos elevou para 10 o número de salas existente e diversificou, no sentido *quantitativo* do termo, a oferta de cinema nas duas cidades.

Tendo por base outras fontes estatísticas[18], pode avaliar-se o grau de dotação de equipamentos e de serviços culturais da população e das freguesias dos concelhos da AMP no ano de 1992.

Se se atender aos concelhos de Póvoa de Varzim e de Vila do Conde, é visível uma distribuição relativamente linear dos valores referentes à população equipada em função dos equipamentos/serviços disponíveis no concelho (*Quadro XVI*). As assimetrias verificam-se, principalmente, ao nível de alguns equipamentos como *Casa da Cultura/Centro Cultural*, *Galerias de Arte* e *Centro de Apoio à Juventude*, inexistentes, em 1992, no concelho de Vila do Conde. Em contrapartida, no concelho de Póvoa de Varzim 47,8%, 43,5% e 7,5% da sua população estava equipada com tais equipamentos, dando Vila do Conde mostras de carências infraestruturais e culturais, algumas delas ultrapassadas em virtude dos novos equipamentos entretanto surgidos. A título de exemplo, refira-se que Vila do Conde usufrui, desde há dois anos a esta parte, de um Centro da Juventude local e dinamiza espaços paralelos para a realização de exposições, entre eles o próprio Centro da Juventude e o Auditório Municipal, espaços públicos camarários.

No concelho de Póvoa de Varzim, são significativos os valores relativos à oferta de equipamentos e à maior ou menor dotação de recursos institucionais culturais pela população do tipo *Salão de Festas* (75,9%), *Sala de Espectáculos, Conferências e Congressos* (66,2%) e *Escola de Música, Dança e Outras Artes* (60,1%). Por outro lado, os serviços/actividades culturais possíveis em espaços como as salas de espectáculos

[18] *Inventário Municipal - Região Norte*, Vol. II, Porto, INE - Direcção Regional do Norte, 1996.

QUADRO XVI

EQUIPAMENTOS OU SERVIÇOS DE CULTURA E LAZER EXISTENTES NOS CONCELHOS DA ÁREA METROPOLITANA DO PORTO - POPULAÇÃO EQUIPADA EM %

NUTS Concelhos	População Residente	EQUIPAMENTOS OU SERVIÇOS																			
		Actividades que se podem realizar nessas salas																			
		Sala de Espectáculos, Conferências e Congressos	Conferências e Congressos	Cinema	Teatro	Ópera e Ballet	Outras Actividades	Salão de Festas	Grupo Musical	Grupo de Teatro	Grupo Folclórico	Outras Associações Culturais	Biblioteca Aberta ao Público	Serviço de Biblioteca Itinerante	Arquivo	Museu	Centro Cultural / Casa da Cultura	Galeria de Arte	Centro de Apoio à Juventude	Escola de Música, Dança e Outras Artes	Imprensa Local	Rádio Local
Região Norte	**3472715**	**45,6**	**80,6**	**79,5**	**86,4**	**42,4**	**83,2**	**60,4**	**56,2**	**41,1**	**55,2**	**69,2**	**26,1**	**40,1**	**11,7**	**18,4**	**18,9**	**14,5**	**21,5**	**42,4**	**33,2**	**18**
Grande Porto	**1167800**	**68,3**	**87,9**	**77**	**80,3**	**43,5**	**88,9**	**83,5**	**78,4**	**70,4**	**77,4**	**92,3**	**38,7**	**27,8**	**21,1**	**37**	**20,1**	**27,8**	**32,4**	**66,5**	**52,3**	**24,3**
Espinho	34956	95,6	75,5	64,1	28,5	64,1	75,5	95,6	95,6	61,3	95,6	100	89,1	57,4	72,2	34	61,3	61,3	61,3	95,6	61,3	34
Gondomar	143178	70	68	83,7	90,4	20,6	100	79,4	100	56,9	84,5	87,1	35,1	21,9	-	12,6	9,3	14,4	-	55,2	57,3	43
Maia	93151	21,7	81,3	65,2	81,3	34,5	68,8	88,8	50,6	40,6	47,1	80,7	16,8	11,7	7,5	7,5	7,5	10,2	9,9	46,8	15,9	7,5
Matosinhos	151682	100	92,5	90,6	100	54,3	90,6	86,8	84,4	73,6	100	100	46,5	9,4	-	39	-	43,4	17,8	77,2	66,1	19,6
Porto	302472	81,7	94,7	78,5	59,5	37,5	76,8	72,5	93,7	92,9	76,2	98,7	16,2	-	40,1	60,6	31,4	31,3	67,1	61,6	63	27,6
Póvoa de Varzim	54788	66,2	87,6	89,5	89,5	84,6	89,5	75,9	65,3	43,5	83	88,1	47,8	77,7	47,8	47,8	47,8	43,5	7,5	60,1	51,7	43,5
Valongo	74172	34	51,9	-	100	51,9	100	80,4	35,9	53,6	100	100	74,7	53,6	17,7	17,7	73	64,1	62,8	80,4	80,4	17,7
Vila do Conde	64836	39,5	100	100	100	83,7	100	73,5	60,8	45,6	64,1	65,1	37,7	100	30,8	35,3	-	-	-	57,4	36	30,8
Vila Nova de Gaia	248565	63,7	92,7	67,3	84,9	36,7	100	98,5	71,8	78,5	65,2	91,7	52,1	40,5	13,5	36,3	7,3	16,6	27,1	75,2	36,4	13,5

Fonte: INE, *Inventário Municipal da Região do Norte*, 1992

dizem respeito ao *Teatro* e ao *Cinema* (89,5%), às *Conferências e Congressos* (87,6%) e à *Ópera e Ballet* (84,6%). São ainda relevantes os serviços culturais relativos ao *Serviço de Biblioteca Itinerante* (77,7%) e às associações culturais existentes - *Outras Associações Culturais* (88,1%) *Grupo Folclórico* (83%), e *Grupo Musical* (65,3%). Em 1992, era manifesta ainda a reduzida dotação da população com arquivos, museus e bibliotecas abertas aos públicos (47,8%) e *Grupos de Teatro*, *Galeria de Arte* e *Rádio Local* (43,5%). Significativo era ainda o valor demasiado baixo do *Centro de Apoio à Juventude* que servia apenas 7,5% da população concelhia.

O concelho de Vila do Conde apresenta também algumas particularidades, nomeadamente um maior desequilíbrio quanto ao montante de população equipada com determinados equipamentos/serviços: registaram-se situações em que a população esteve dotada a 100% com certos serviços como *Serviço da Biblioteca Itinerante, Teatro, Cinema* e *Conferências e Congressos*; outras em que 65,1% da população esteve equipada com *Outras Associações Culturais*, 64,1% com *Grupo Folclórico*, 60,8% com *Grupo Musical* e 57,4% com *Escola de Música, Dança e Outras Artes*. Contudo, em 1992 era uma população que carecia de determinados equipamentos/serviços: museus (35,3%) e arquivos (30,8%), rádios locais (30,8%) e imprensa local (36%) e bibliotecas abertas ao(s) público(s) (37,7%).

Se se atender à dotação em equipamentos/serviços culturais das freguesias que compõem os respectivos concelhos (*Quadro XVII*), são notórias algumas especificidades, quer entre os dois concelhos, quer no seio de cada um deles. Em primeiro lugar, e tendo em conta as diferentes dimensões geográficas e administrativas dos concelhos (12 freguesias no concelho de Póvoa de Varzim e 30 no de Vila do Conde), atente-se que em 1992 as freguesias do concelho de Póvoa de Varzim pareciam estar melhor dotadas nas seguintes categorias: os serviços/actividades culturais possíveis em espaços como as *Sala de Espectáculos, Conferências e Congressos - Cinema*, *Teatro* e *Conferências e Congressos* (80%), *Outras Associações*

QUADRO XVII

EQUIPAMENTOS OU SERVIÇOS DE CULTURA E LAZER EXISTENTES NOS CONCELHOS DA ÁREA METROPOLITANA DO PORTO - FREGUESIAS EQUIPADAS EM %

NUTS Concelhos	N.º de Freguesias	EQUIPAMENTOS OU SERVIÇOS																			
		Actividades que se podem realizar nessas salas																			
		Sala de Espectáculos, Conferências e Congressos	Conferências e Congressos	Cinema	Teatro	Ópera e Ballet	Outras Actividades	Salão de Festas	Grupo Musical	Grupo de Teatro	Grupo Folclórico	Outras Associações Culturais	Biblioteca Aberta ao Público	Serviço de Biblioteca Itinerante	Arquivo	Museu	Centro Cultural / Casa da Cultura	Galeria de Arte	Centro de Apoio à Juventude	Escola de Música, Dança e Outras Artes	Imprensa Local	Rádio Local
Região Norte	**2023**	**19**	**67,5**	**74,8**	**88,8**	**30,1**	**79**	**36,7**	**25,8**	**14,3**	**25,9**	**40**	**9,6**	**44,9**	**2,7**	**4,8**	**11**	**2,6**	**7,3**	**15,6**	**9**	**4,1**
Grande Porto	**130**	**49,2**	**79,7**	**71,9**	**84,4**	**35,9**	**89,1**	**74,6**	**60,8**	**44,6**	**61,5**	**74,6**	**26,9**	**50,8**	**10**	**20**	**11,5**	**13,8**	**17,7**	**52,3**	**25,4**	**10**
Espinho	5	80	75	50	25	50	75	80	80	40	80	100	80	40	60	20	40	40	40	80	40	20
Gondomar	12	58,3	42,9	71,4	85,7	14,3	100	75	100	33,3	75	75	33,3	33,3	-	8,3	8,3	8,3	-	41,7	33,3	16,7
Maia	17	29,4	80	60	80	20	60	82,4	47,1	35,3	35,3	76,5	17,6	23,5	5,9	5,9	5,9	11,8	11,8	41,2	11,8	5,9
Matosinhos	10	100	90	90	100	50	90	90	80	70	100	100	40	10	-	30	-	30	20	70	60	10
Porto	15	73,3	72,7	81,8	81,8	45,5	72,7	73,3	80	73,3	60	93,3	13,3	-	26,7	60	26,7	33,3	53,3	60	40	26,7
Póvoa de Varzim	12	41,7	80	80	80	60	80	58,3	33,3	8,3	66,7	75	16,7	58,3	16,7	16,7	16,7	8,3	16,7	33,3	25	8,3
Valongo	5	40	50	-	100	50	100	60	60	80	100	100	60	80	20	20	60	40	40	60	60	20
Vila do Conde	30	16,7	100	100	100	40	120	56,7	43,3	20	40	46,7	10	100	3,3	10	-	-	-	33,3	10	3,3
Vila Nova de Gaia	24	62,5	93,3	60	80	20	100	95,8	62,5	70,8	70,8	75	41,7	58,3	4,2	20,8	8,3	8,3	20,8	79,2	16,7	4,2

Fonte: INE, *Inventário Municipal da Região do Norte*, 1992

Culturais (75%), *Grupo Folclórico* (66,7%) e *Salão de Festas* e *Serviço de Biblioteca Itinerante* (58,3%). As carências de equipamentos/serviços culturais nas freguesias diziam respeito a *Grupo de Teatro*, *Galeria de Arte* e *Rádio Local* (8,3%).

Vila do Conde, no total das 30 freguesias, apresentava em 1992 uma realidade local menos equilibrada. 100% das freguesias usufruiam de *Serviço de Biblioteca Itinerante* e de actividades culturais como o *Cinema*, o *Teatro* e as *Conferências e Congressos*, enquanto que só 16,7% das freguesias estavam equipadas com *Sala de Espectáculos, Conferências e Congressos*. Os espaços privilegiados continuavam a ser os *Salão de Festas* (56,7%), *Outras Associações Culturais* (46,7%), *Grupo Musical* (43,3%) e *Grupo Folclórico* (40%). 3,3% das freguesias usufruiam de *Arquivo* e de *Rádio Local*. Significativas eram, mais uma vez, as ausências de *Casa da Cultura/Centro Cultural*, *Galerias de Arte* e *Centro de Apoio à Juventude*.

De acordo com tais dados, parece legítimo afirmar-se que em 1992 o concelho de Póvoa de Varzim estava relativamente melhor dotado de equipamentos/serviços do que o de Vila do Conde tanto em termos de população, como de freguesias. Porém, não é possível negligenciar-se a descoincidência existente entre os dois concelhos quanto ao número de freguesias e ao volume total da população residente (54.788 em Póvoa de Varzim e 64.836 em Vila do Conde): o concelho de Vila do Conde é, pelo menos, duas vezes maior do que o de Póvoa de Varzim e, como tal, a centralidade da freguesia sede de concelho face às restantes e a insuficiência dos equipamentos/serviços culturais poderão ser mais acentuadas.

Entre 1991 e 1993, as mudanças foram pouco significativas quanto à criação/alargamento de equipamentos/serviços culturais, salientando-se, entre a categorização de equipamentos apresentada (*Anexos XXIII* e *XXIV*), o aumento do número total de *Publicações Periódicas*, 7 no concelho de Póvoa de Varzim e 5 no de Vila do Conde - que em 1994 seriam de 8 e 6, respectivamente -, de *Bibliotecas*, 6 e 4, respectivamente - Vila do Conde registaria, em 1994, 3 bibliotecas no seu concelho -, e

de *Galerias de Arte*, 3 e 2. Vila do Conde registou ainda o aumento do número total de *Museus* (de 3 para 4). Contudo, os referidos dados estatísticos não são suficientemente exaustivos e, como tal, questionáveis quanto às possibilidades de uma leitura fidedigna da realidade cultural local.

A criação e/ou alargamento da rede de equipamentos locais está directamente relacionada com o financiamento público local na área da cultura. Se se atentar ao total de despesas dos municípios da AMP registado em 1994 com a vertente da cultura (*Anexo XXV*), constata-se que houve não só uma contenção global do investimento em Vila do Conde face aos restantes concelhos (188.242 milhares de escudos), nomeadamente o de Póvoa de Varzim (306.842 milhares de escudos), como também uma valorização explícita, por parte deste último concelho, de áreas de animação cultural, como os jogos e os desportos, através da concessão de subsídios às associações locais desportivas e da organização de eventos desportivos locais - regista-se que *Jogos e Desportos* foi uma rubrica cultural que contemplou 58,91% do investimento cultural no concelho, seguida da de *Publicações* e *Literatura* com 21,26%. As áreas *Cinema e Fotografia* e *Actividades Sócio-Culturais* não registaram qualquer valor. Num total de 188.242 milhares de escudos, Vila do Conde registou um investimento de 28,07% na área *Jogos e Desportos*, seguida da de *Artes Plásticas* com 19,85% e da de *Património Cultural* com 18,69%. 6,42% foi o montante percentual do investimento na rubrica *Cinema e Fotografia*.

No âmbito da AMP, os concelhos de Póvoa de Varzim e de Vila do Conde são concelhos limítrofes, que construiram percursos próprios de desenvolvimento territorial e que só recentemente têm procurado orientar as suas estratégias políticas de actuação cultural no sentido de uma lógica de urbanidade e de desenvolvimento endógeno, tentando relativizar a centralidade cultural do concelho do Porto. Contudo, e apesar das manifestações culturais dos anos mais recentes revelarem uma maior diversidade quantitativa e qualitativa, reflectindo, provavelmente, uma nova atitude política face à

componente cultural e a intenção de alargamento dos públicos-alvo, mediante a delimitação de uma prática cultural simultaneamente massiva e selectiva, as estratégias culturais tendem a ser inconclusivas quanto à afirmação do seu papel político local e às possibilidades de constituirem uma *oferta cultural alternativa* a outros centros urbanos. Poder-se-á perguntar quais serão as possibilidades de criação de um espaço cultural supra-municipal articulado e coerente quando a maioria dos seus concelhos é ainda um *espaço cultural a ser construído*. Ou será que a construção de cada um destes espaços passa, antes de mais, pela delimitação de um espaço cultural metropolitano comum?

Fazer investimentos, públicos ou privados, na criação/alargamento/recuperação de equipamentos culturais exige definir e assumir lógicas de recriação autónoma de um *campo cultural local*, articulando-se objectivos e estratégias, incrementando-se práticas, avaliando-se resultados e reajustando-se estratégias. Dotar um espaço local de uma rede de equipamentos culturais o menos assimétrica e desequilibrada possível, na sua configuração espacial, passa pela assunção política de ultrapassar, num esforço político co-partilhado e co-sustentado com outros *pares políticos*, o *grau zero da animação cultural* da maior parte dos concelhos situados na semiperiferia política, económica, institucional e cultural. Os modos diferenciados de acesso aos equipamentos culturais pelos públicos e pelos agentes criadores/difusores são perceptíveis no âmbito de uma atitude política supra-municipal de conciliação/intercâmbio de espaços, de agentes, de recursos, de produtos culturais, de maneira a equilibrar os pólos da oferta e da procura culturais inter e intra-municipais. Se *"cada equipamento cultural no contexto de um campo cultural local"* pode ser concebido como um *"conjunto de posições e relações nos processos de produção, distribuição e consumo de bens culturais referente a um território dado"* [19], não é possível delinear-se uma política cultural municipal sem contemplar a criação/manutenção de infraestruturas básicas e especializadas sob o ponto de vista cultural. *"Um equipamento cultural sempre único. Um campo cultural local sempre único,*

[19] Luís Alves Guerreiro, Fernanda Pereira Rolo, "Equipamentos culturais e campos culturais locais" in *Op. Cit.*, p.641.

em que interagem equipamentos culturais, actores e redes de relações entre actores, práticas culturais e expectativas culturais das populações. Uma política cultural municipal sempre única (..)." [20] E, acima de tudo, interactuante e aberta aos contextos políticos e culturais próximos, quer sob o ponto de vista geográfico e físico, quer sob o ponto de vista das configurações administrativas e territoriais, como é o caso da AMP.

6.2. A oferta e a procura do cinema à escala nacional e local: dos contrastes e das (as)simetrias territoriais

A análise de algumas das estatísticas nacionais disponíveis quanto à oferta e à procura do cinema como actividade de lazer e de consumo cultural, bem como de certas modalidades de espectáculos públicos, permite tecer considerações que, em confronto directo com as linhas de concepção e de actuação dos cineclubes em causa, tendem a acentuar a dependência destes agentes culturais face aos circuitos de distribuição/exibição nacionais e a consonância com o quadro de tendências verificadas à escala nacional, quanto à disponibilização dos espaços e às idas ao cinema e a outros espectáculos públicos no total de sessões criadas e de lugares postos à venda.

Atente-se, primeiramente, às particularidades da oferta de cinema à escala do território nacional.

Se se observar a distribuição do cinema exibido em Portugal em 1994 segundo a metragem e os géneros cinematográficos por países de origem (*Quadro XVIII*), é possível pressupor-se que as tendências registadas à escala nacional encontram algum eco a um nível de actuação cultural mais localizado como aquele desenvolvido pelos cineclubes.

---

[20] Luís Alves Guerreiro, Fernanda Pereira Rolo, "Equipamentos culturais e campos culturais locais" in *Op. Cit*, p.642.

QUADRO XVIII

CINEMA POR PAÍSES DE ORIGEM SEGUNDO A METRAGEM E O GÉNERO DE FILMES (1994)

Países de Origem	Longa Metragem (mais de 1600m)			Curta Metragem (até 1600m)					
	Recreativos		Documentários	Recreativos		Documentários	Culturais	Actualidades	Publicitários
	N	%		N	%				
Total	**124106**	**100**	**371**	**637**	**100**	**137**	**126**	**-**	**245**
Portuguesa	**4040**	**3,3**	**27**	**90**	**14,1**	**34**	**36**	**-**	**245**
Estrangeira	**120066**	**96,7**	**344**	**547**	**85,9**	**103**	**90**	**-**	**-**
Alemanha	773	0,6	-	-	-	-	-	-	-
Brasil	32	0,0	-	-	-	-	-	-	-
Espanha	1403	1,1	-	-	-	-	-	-	-
E. U. América	95506	77,0	180	361	56,7	26	54	-	-
França	2503	2,0	1	9	1,4	28	10	-	-
Hong-Kong	106	0,1	2	1	0,2	-	-	-	-
India	197	0,2	-	-	-	-	-	-	-
Itália	1670	1,3	-	33	5,2	8	18	-	-
Reino Unido	15481	12,5	152	95	14,9	-	-	-	-
Suécia	120	0,1	-	-	-	-	-	-	-
Outros	2275	1,8	9	48	7,5	41	8	-	-

Fonte: INE, *Estatísticas da Cultura, Desporto e Recreio*, 1994
Nota: - resultado nulo

Em primeiro lugar, destacam-se a preponderância do *cinema de longa metragem* (124.477 filmes) face ao *cinema de curta metragem* (1.145 filmes) e a presença significativa da categoria dos *filmes recreativos* face aos restantes géneros cinematográficos - 124.743 -, dos quais 124.106 são filmes de longa metragem e 637 de curta metragem. Face a este cenário, e transpondo tais tendências para um nível de análise mais circunscrito, a realização de um festival de cinema como o *Festival Internacional de Curtas-Metragens de Vila do Conde* constitui, a curto prazo, uma inovação no âmbito da oferta de cinema quer localmente, quer a nível nacional. Como já fora referido, o Festival organizado pelo Cineclube de Vila do Conde esteve vocacionado,

desde a sua primeira edição, para a exibição de filmes de curta metragem, de produção nacional e internacional, recente e clássica, e nos géneros de ficção, documentário e animação, projectando e diversificando a oferta cultural num sector muito específico da produção cinematográfica e num contexto local arredado dos circuitos consagrados da exibição/difusão/distribuição de cinema. Tal como afirmam os seus responsáveis a propósito da primeira edição do *Festival Internacional de Curtas-Metragens de Vila do Conde*, *"Queríamos um Festival que não repetisse ideias pré-existentes e, sobretudo, que não reeditasse aquilo que consideramos de menos positivo em outros festivais de cinema, portugueses e estrangeiros, de modo a conseguir o interesse, respeito e projecção indispensáveis à efectiva valorização da curta-metragem e de quem a cultiva, objectivo essencial e subjacente a todo o nosso trabalho.(...) Não obstante a existência de certames em Portugal em que era e é feita a divulgação de curtas-metragens, nenhum deles tem a vocação específica, a qualidade e a ambição necessárias para prosseguir o objectivo que fizemos nosso: conceder a justiça do devido reconhecimento à curta-metragem, criando todas as condições possíveis à sua devida projecção"* [21].

Em segundo lugar, verifica-se uma presença notória da *produção cinematográfica estrangeira* nos circuitos de distribuição/exibição de cinema em Portugal em ambas as categorias de análise (filmes de longa e de curta metragem). Num total de 125.622 filmes exibidos em 1994, 121.150 foram filmes estrangeiros enquanto que 4.472 foram filmes de produção nacional, equivalendo a uma presença da ordem dos 96,4% da produção estrangeira em Portugal. Os valores registados ao nível dos filmes recreativos são esclarecedores: 96,7% e 85,9% dos filmes de longa e curta metragem provêm das indústrias estrangeiras de produção cinematográfica. A tendência verificada a nível nacional encontra alguma correspondência, como se verá mais adiante, na programação levada a cabo pelos cineclubes ao longo da sua experiência associativa e cultural. De acordo com as lógicas de dominação dos ramos da produção cinematográfica nos

[21] in *Dossier de Imprensa do I Festival Internacional de Curtas-Metragens de Vila do Conde*, Cineclube de Vila do Conde, 1993, s/pág.

mercados internacionais e nacionais, a presença do cinema estrangeiro tem sido sempre mais significativa do que a do cinema nacional, embora, e provavelmente por esse mesmo facto, a exibição e a valorização deste último tenha constituído sempre uma das intenções, de certa forma concretizadas, dos cineclubes locais.

Se se atender à proveniência dos filmes de produção estrangeira, afigura-se mais um dado relevante e muito próximo da configuração da programação cinematográfica dos cineclubes: a preponderância do *cinema da indústria americana*. Dos 121.150 filmes de produção estrangeira exibidos em Portugal em 1994, 96.127 provieram dos Estados Unidos da América (EUA) - 79,3% do total da produção estrangeira -, fundamentalmente nas categorias de filmes de longa metragem e recreativos - 95.506 -, correspondendo a 77% do conjunto de longas metragens exibidas no nosso país. A cinematografia mais próxima foi a do Reino Unido com 15.728 filmes - 13% do total da produção estrangeira -, sendo 15.481 filmes de longa metragem e recreativos - 12,5% da produção exibida em Portugal. Assinale-se ainda que a indústria francesa, a indústria italiana e a indústria espanhola tiveram uma presença pouco significativa, quase residual, no mercado português: 2.551, 1.729 e 1.403 filmes, respectivamente. Valores que demonstram inequivocamente a posição de controlo/dominação dos circuitos de produção, de comercialização e de distribuição/exibição cinematográficos e dos mercados nacionais e internacionais pela indústria americana. Repare-se que face aos 96.127 filmes provenientes dos Estados Unidos só 22.304 filmes eram oriundos do continente europeu, evidenciando as claras distâncias dos posicionamentos económicos do cinema americano e do cinema europeu. Por fim, é interessante registar-se o valor significativo da categoria *outros* países de origem - 2.381 filmes.

Se a análise descritiva dos dados estatísticos relativos às particularidades dos *conteúdos da oferta de cinema* revela contrastes dignos de registo, a análise das configurações assumidas pelos *meios logísticos da oferta e pela procura do cinema* acentua mais ainda as assimetrias previstas para o território nacional.

Atendendo ao conjunto da distribuição geográfica nacional e à caracterização dos espectáculos, quer quanto aos recintos utilizados, quer quanto ao número de sessões e ao número de espectadores ocorridos em espectáculos de cinema e outras modalidades, é possível contrapor-se a posição da RN à do principal centro da oferta cultural em serviços e equipamentos - a Região de Lisboa e Vale do Tejo (RLVT) -, pois é em tal contraposição que residem as assimetrias projectadas no território nacional (*Quadro XIX*).

QUADRO XIX
CARACTERIZAÇÃO DOS ESPECTÁCULOS PÚBLICOS QUANTO AOS RECINTOS UTILIZADOS, NÚMERO DE SESSÕES E DE ESPECTADORES POR DISTRIBUIÇÃO GEOGRÁFICA (1994)

Distribuição geográfica	Recintos Utilizados a)		Número de Sessões				Número de Espectadores (1000)			
			de Cinema		de Outras Modalidades		de Cinema		de Outras Modalidades	
	N	%	N	%	N	%	N	%	N	%
Portugal	**250**	**100**	**125622**	**100**	**4306**	**100**	**7133**	**100**	**979**	**100**
Continente	**237**	**94,8**	**121387**	**96,6**	**4191**	**97,3**	**6874**	**96,4**	**963**	**98,4**
Norte	48	19,2	26144	20,8	1142	26,5	1613	22,6	172	17,6
Centro	26	10,4	7797	6,2	36	0,8	626	8,8	2	0,2
Lisboa e Vale do Tejo	129	51,6	82615	65,8	2777	64,5	4275	59,9	758	77,4
Alentejo	24	9,6	2517	2,0	210	4,9	152	2,1	25	2,6
Algarve	10	4,0	2314	1,8	26	0,6	208	2,9	6	0,6
Açores	**9**	**3,6**	**1164**	**0,9**	**28**	**0,7**	**111**	**1,6**	**5**	**0,5**
Madeira	**4**	**1,6**	**3071**	**2,4**	**87**	**2,0**	**148**	**2,1**	**11**	**1,1**

Fonte: INE, *Estatísticas da Cultura, Desporto e Recreio*, 1994
a) os recintos foram contados, excepto no total, tantas vezes quantas as modalidades de espectáculos realizados.
Nota: os elementos estatísticos apresentados referem-se apenas aos recintos que responderam ao inquérito

Considerando, de momento, os *espaços físicos culturais*, dos 250 recintos utilizados em Portugal, em 1994, 129 foram-no pela RLVT enquanto que a RN dinamizou apenas 48, correspondendo a 19,2% do total do país, valor distante dos 51,6% da região que alberga a capital portuguesa. Por outro lado, detecta-se uma acentuada diferença quanto à dotação de equipamentos nas regiões consideradas e, inevitavelmente, se bem

que o quadro não o aponte mas legitimamente suposto, no interior dos próprios concelhos e freguesias de cada região. A região mais próxima da RN foi a do Centro com 26 recintos utilizados em 1994, o que significou um peso de 10,4% no total de recintos culturais utilizados.

Tais discrepâncias mantêm o mesmo grau de importância analítica quando confrontadas com o número de sessões e com o número de espectadores. Quanto ao *número de sessões* exibidas, a concentração da oferta situou-se, de facto, nas duas regiões acima referidas: 85.392 sessões na RLVT e 27.286 na RN que, no total das sessões programadas para o território nacional, corresponderam a 65,7% e a 21%, respectivamente. Uma vez mais, foi a Região do Centro aquela que apresentou os valores mais próximos: 7.833 sessões (6%). Lisboa e Vale do Tejo contemplou 65,8% das sessões de cinema e 64,5% das de outros espectáculos públicos exibidas em Portugal e a RN 20,8% e 26,5%, respectivamente, assumindo-se ambas como os grandes pólos centralizadores da oferta cultural nacional e local. Se se atender à diversidade dos espectáculos públicos exibidos[22], verifica-se que há uma discrepância significativa entre a oferta de cinema e a oferta de outras modalidades culturais, quer na RN quer na RLVT, provavelmente reflectindo o carácter de *arte massiva* do cinema, a sua periodicidade regular face a outras manifestações artísticas, mais pontuais e irregulares, a incidência de uma *cultura de saídas* nas idas ao cinema em determinados dias da semana ou a maior ou menor distância dos públicos face aos produtos culturais, quer em termos de espaços, quer em termos de disposições culturais e de gostos socialmente edificados em função de proveniências de classe e de capitais escolares e culturais adquiridos.

[22] A categorização subjacente à construção dos dados estatísticos aqui apresentados reflecte o cruzamento, provavelmente mais empírico do que teórico, entre diferentes modalidades/expressões culturais, comodamente situadas segundo um trinómio discutível: a *cultura de massas*, a *cultura popular* e a *alta cultura*. As modalidades culturais consideradas foram o *cinema*, o *teatro*, a *ópera*, a *opereta*, o *concerto*, o *bailado*, o *circo*, a *tauromaquia* e, de modo ainda mais genérico, as categorias *mista (variedades)* e *outras modalidades*.

O *número de espectadores* registou os seus valores mais elevados nessas duas primeiras regiões: 5.033.000 e 1.785.000 espectadores, respectivamente, salientando-se o maior peso dos espectadores de cinema na RN - 22,6% face às outras modalidades de espectáculos públicos (17,6%) - e destas últimas na RLVT - 77,4% - por oposição àquela - 59,9%.

Se se observar a distribuição dos mesmos indicadores no *contexto da AMP* (*Quadro XX*), constatam-se, por um lado, a insularidade e a homogeneidade da oferta cultural deste espaço supra-municipal face ao território nacional, refira-se Lisboa e Vale

QUADRO XX
TOTAL DE SESSÕES E DE ESPECTADORES DOS ESPECTÁCULOS PÚBLICOS E DE CINEMA NOS CONCELHOS DA ÁREA METROPOLITANA DO PORTO (1994)

NUTS	Espectáculos Públicos			
	Sessões		Espectadores	
Concelhos	Total	Cinema	Total	Cinema
Portugal	**129928**	**125622**	**8111013**	**7133075**
Região Norte	**27286**	**26144**	**1784937**	**1613463**
Grande Porto	**19409**	**18326**	**1153265**	**987601**
Espinho	452	452	14654	14654
Gondomar	-	-	-	-
Maia	-	-	-	-
Matosinhos	-	-	-	-
Porto	16936	16225	1033652	869867
Póvoa de Varzim	1681	1309	82999	81120
Valongo	-	-	-	-
Vila do Conde	-	-	-	-
Vila Nova de Gaia	340	340	21960	21960

Fonte: INE, *Anuário Estatístico da Região do Norte*, 1995

do Tejo - a oferta de cinema do Grande Porto corresponde a 14,6% do total da oferta nacional e a 94,4% do total de espectáculos públicos exibido na AMP -, e, por outro lado, a macrocefalia cultural do concelho do Porto no interior da AMP e da própria RN - 88,5%

do total da oferta de cinema no Grande Porto. O concelho de Póvoa de Varzim regista um peso de 7,1% no total de sessões de cinema apresentadas à escala supra-municipal, constituindo 77,9% da oferta cultural do concelho. Quanto ao número de espectadores, a relevância dos valores reside, consequentemente, nas idas ao cinema, se bem que a média de espectadores por sessão se situe, aproximadamente, entre os 54 - no caso do concelho do Porto - e os 62 espectadores - no caso de Póvoa de Varzim, não constituindo valores muito significativos quando comparados com os de décadas anteriores.

De acordo com um levantamento estatístico feito sobre a oferta e a procura de bens e serviços culturais em Portugal, entre 1974 e 1990, particularmente direccionado para a caracterização da evolução, da especificidade e da heterogeneidade social e etária dos públicos juvenis[23], constatou-se que no final da década de 80 se assistia, simultaneamente, ao *alastramento de um vazio cultural* no território nacional, quanto à oferta de actividades culturais, e à *diminuição progressiva* do número total de sessões de espectáculos públicos, de recintos/espaços de exibição e de espectadores em quase todos os distritos, com excepção do distrito de Lisboa. Acrescentava-se ainda que *"a quebra acentuada e progressiva sofrida pelas diversas actividades culturais (...) varia na razão inversa da expansão gradual da televisão, cujos índices de audiência não param de crescer em todos os sectores da população"* [24].

O decréscimo do número de *recintos fixos* utilizados para a realização de espectáculos públicos foi um facto: entre 1980 e 1987 encerraram 60 salas de cinema. Apesar disso, em 1989, as salas de cinema constituiam 74% do total de recintos culturais disponíveis, devendo-se à actividade de exibição cinematográfica em Portugal os aumentos conjunturais do número global de sessões e de espectáculos públicos. A concentração dos recintos utilizados para a exibição de espectáculos públicos localizou-

[23] Luisa Schmidt, *A Procura e Oferta Cultural e os Jovens*, Lisboa, Instituto de Ciências Sociais/Instituto da Juventude, 1993. Atente-se, particularmente, às pp.45-61, 78-83 e 101-107.
[24] Idem, *Ibidem*, p.61.

se nas cidades de Lisboa e do Porto, reunindo estas um número de salas superior ao do total do continente.

Ainda de acordo com estes dados, assistiu-se, desde 1974 até ao fim da década de 80, a uma evolução ascendente do *número de sessões de cinema* em quase todos os distritos, exceptuando-se Beja, Guarda e Santarém que apresentaram valores residuais, e a uma diminuição gradual do número de sessões de outros espectáculos públicos, sobretudo ao longo da década de 80. Constatou-se a tendência centralizadora da exibição do *cinema do circuito comercial* nas áreas metropolitanas de Lisboa e do Porto - com o enfraquecimento paralelo e generalizado no resto do território nacional -, justificando o pressuposto de que a oferta de (salas de) cinema variaria em função da localização das actividades económicas nos grandes centros urbanos e dos eixos principais de circulação nacionais e internacionais. Lisboa afirmou-se sempre como o *pólo macrocéfalo* da oferta cultural, concentrando recintos, espectáculos, sessões e taxas de frequência em todas as modalidades de espectáculos públicos.

Quanto à mobilização dos públicos, assistiu-se a partir de 1977 a uma diminuição progressiva do *número de espectadores* em todos os distritos e relativamente a todas as modalidades de espectáculos: não só Lisboa mobilizava quase metade dos públicos de cinema, como, em 1989, a procura cultural representava 1/3 daquela registada entre 1974 e 1977.

Se se quiser avaliar a dimensão de tais tendências, observe-se o *Quadro XXI que* permite fazer a leitura da *evolução da oferta e da procura de espectáculos públicos* [25] no território nacional entre 1960 e 1994. Num período de mais de trinta anos, houve uma acentuada inversão das tendências habituais no binómio oferta/procura cultural, algumas delas com projecção imediata na actividade dos cineclubes, e que vão de encontro às considerações anteriormente feitas com o auxílio de outras fontes.

[25] Conceberam-se como *Espectáculos Públicos* o *cinema*, o *teatro*, a *ópera*, a *opereta*, o *concerto*, o *bailado*, o *circo*, a *tauromaquia* e *outras modalidades*.

Em primeiro lugar, verificou-se um crescimento progressivo do *número total de sessões* até 1983, registando-se a partir daí oscilações de valores com uma tendência para uma acentuada diminuição nos últimos cinco anos: em 1994 registaram-se 129.928 sessões de espectáculos públicos no território nacional. Por outro lado, e acompanhando tal tendência, o *número de espectadores* foi ora aumentando, ora estabilizando até 1979. A partir de 1980, assistiu-se a um decréscimo progressivo do número total de espectadores: de 31.911.000 em 1980 passou-se para 8.112.000 em 1994, indicativo da alteração das práticas de consumo cultural dos diversos grupos etários e sociais e dos critérios de escolha dos espaços públicos/privados de fruição cultural e estética. Entre 1974 e 1976, *a frequência de espectáculos por habitante* atingiu os valores mais elevados - entre 4,2% e 4,7% -, em parte devido ao processo de inversão ideológica e cultural vivenciado pela sociedade portuguesa no período pós 25 de Abril de 1974. Em 1994, tal frequência situava-se nos 0,8% por habitante. O *número de espectadores por sessão* acompanhou, consequentemente, a evolução descrita: de valores médios situados na ordem dos 342 espectadores por sessão (1960) passou-se, progressivamente, e com algumas oscilações conjunturais, para uma média por sessão situada nos 63 espectadores (1988-1994).

O *Quadro XXII* fornece alguns outros dados que permitem tecer considerações adicionais sobre a *oferta de cinema e as práticas de ida ao cinema no território nacional.*

Em primeiro lugar, e na linha do que foi referido anteriormente para os espectáculos públicos, assinale-se a predominância do *número de recintos utilizados para a projecção de cinema* na RLVT - 41,7% -, sobretudo os mais utilizados: os recintos até 300 lugares (57). A RN dispôs de 40 recintos - 22,9% -, dos quais 21 salas com uma capacidade de 300 lugares e 11 com capacidade de 301 a 500 lugares. Se se observar a capacidade de lotação das salas utilizadas pelos cineclubes para a exibição das sessões de cinema, pode dizer-se que ambos os concelhos usufruem de espaços físicos cujas dimensões não são muito comuns no conjunto das regiões do território nacional: o

QUADRO XXI

NÚMERO DE SESSÕES E DE ESPECTADORES, FREQUÊNCIA DE ESPECTÁCULOS POR HABITANTE E NÚMERO DE ESPECTADORES POR SESSÃO DOS ESPECTÁCULOS PÚBLICOS ENTRE 1960 E 1994

Anos	Número de sessões	Número de espectadores (milhares)	Frequência de espectáculos por habitante	Número de espectadores por sessão
1960	82986	28419	3,2	342
1961	84395	28042	3,1	332
1962	85874	27395	3,0	319
1963	86339	26702	3,0	309
1964	86390	26436	2,9	306
1965	87977	27902	3,1	317
1966	90300	28341	3,2	314
1967	100683	29749	3,4	295
1968	101693	28859	3,3	284
1969	104601	28398	3,3	271
1970	106725	30312	3,5	284
1971	105695	29171	3,4	276
1972	111339	30203	3,5	271
1973	116003	30869	3,6	266
1974	125320	37730	4,2	301
1975	140631	43586	4,7	310
1976	152950	44577	4,7	291
1977	159254	41027	4,3	258
1978	157188	35556	3,7	226
1979	168351	34200	3,5	203
1980	174680	31911	3,2	183
1981	190236	31729	3,2	167
1982	194340	28609	2,9	147
1983	202158	25358	2,5	125
1984	193170	19753	2,0	102
1985	188842	19792	2,0	105
1986	192900	19086	1,9	99
1987	219815	17816	1,8	81
1988	217704	14516	1,5	67
1989	191027	12548	1,3	66
1990	171697	10273	1,0	60
1991	145592	8900	0,9	61
1992	142515	8687	0,9	61
1993	133957	8553	0,9	64
1994	129928	8112	0,8	62

Fonte: ICS, *A Situação Social em Portugal, 1960-1995*

cineclube de Póvoa de Varzim dispõe de uma sala de cinema com 374 lugares e o Cineclube de Vila do Conde de um espaço municipal com 306 lugares. Tal facto permite relativizar as habituais dificuldades de ordem logística apontadas pelas associações culturais para a concretização dos projectos culturais e para a regularidade/continuidade das suas práticas associativas, como também a inexistência de espaços privados ou públicos para uma actuação cultural mais localizada. Neste sentido, e a este nível de análise, pode dizer-se que as situações institucionais dos dois cineclubes são, de facto, positivas.

QUADRO XXII
CINEMA, POR DISTRIBUIÇÃO GEOGRÁFICA, SEGUNDO RECINTOS UTILIZADOS, SESSÕES, LUGARES POSTOS À VENDA E ESPECTADORES (1994)

Distribuição geográfica	Recintos Utilizados a)						Sessões				Lugares Postos à Venda		Espectadores (x1000)			
	Total		Até 300 Lugares	301 a 500	501 a 1000	Mais de 1000	Diurnas		Nocturnas		Em Sessões Diurnas	Em Sessões Nocturnas	Em Sessões Diurnas		Em Sessões Nocturnas	
	N	%					N	%	N	%			N	%	N	%
Portugal	**175**	**100**	**107**	**39**	**25**	**4**	**74532**	**100**	**51090**	**100**	**19727**	**14271**	**3195**	**100**	**3938**	**100**
Continente	**163**	**93,1**	**103**	**36**	**21**	**3**	**72765**	**97,6**	**48622**	**95,2**	**19108**	**13266**	**3118**	**97,6**	**3756**	**95,4**
Norte	40	22,9	21	11	6	2	16183	21,7	9961	19,5	6104	3794	790	24,7	823	20,9
Centro	24	13,7	12	8	4	-	3724	5,0	4073	8,0	1025	1437	175	5,5	451	11,5
Lisboa e Vale do Tejo	73	41,7	57	8	8	-	51244	68,8	31371	61,4	11477	6881	2080	65,1	2195	55,7
Alentejo	17	9,7	9	6	2	-	746	1,0	1771	3,5	154	524	30	0,9	122	3,1
Algarve	9	5,1	4	3	1	1	868	1,2	1446	2,8	348	630	43	1,3	165	4,2
Açores	**8**	**4,6**	**1**	**2**	**4**	**1**	**128**	**0,2**	**1036**	**2,0**	**78**	**600**	**9**	**0,3**	**102**	**2,6**
Madeira	**4**	**2,3**	**3**	**1**	**-**	**-**	**1639**	**2,2**	**1432**	**2,8**	**541**	**405**	**68**	**2,1**	**80**	**2,0**

Fonte: INE, *Estatísticas da Cultura, Desporto e Recreio*, 1994
a) os recintos foram contados, excepto no total, tantas vezes quantas as modalidades de espectáculos realizados.
Nota: - resultado nulo

Foi também na RLVT e na RN que o *número de sessões de cinema*, diurnas e nocturnas, atingiu os valores mais elevados: 82.615 na primeira e 26.144 na segunda,

com uma ligeira predominância do número de sessões diurnas - 68,8% em Lisboa e Vale do Tejo e 21,7% na RN - sobre o das nocturnas - 61,4% e 19,5%, respectivamente.

O *número de lugares postos à venda* por sessão em ambas as regiões seguiu uma linha de orientação semelhante, com um maior predomínio da região situada a sul. Confrontando o *número de espectadores* que frequentou em 1994 tais sessões, outros factos há a registar. Na RN, das 6.104.000 entradas possíveis em sessões diurnas ocorreram 790.000, enquanto que nas sessões nocturnas registaram-se 823.000 entradas das 3.794.000 possíveis. Tais valores indicam uma taxa de aquisição de entradas da ordem dos 12,9% e 21,7%, respectivamente. Comparativamente, a RLVT apresentou a mesma ordem de grandeza: 18,1% e 31,9%, respectivamente. Registe-se ainda o maior número de espectadores nas sessões nocturnas do que nas diurnas em ambas as regiões - 2.195.000 em Lisboa e Vale do Tejo e 823.000 na RN -, o que poderá indiciar que a ida ao cinema tende a ser uma prática de lazer/ocupação dos tempos livres preferencialmente nocturna. Se se atender às práticas de ida às sessões de cinema dos cineclubes em causa, verificar-se-á uma correspondência entre ambas as realidades. Os públicos de ambos os cineclubes têm revelado uma maior frequência de ida às sessões nocturnas, localizadas em determinados dias da semana, do que às sessões diurnas, independentemente, na maior parte dos casos, do tipo de filme e/ou do realizador apresentados.

A *evolução verificada entre 1960 e 1994 à escala nacional* tende a apontar para o mesmo conjunto de tendências (*Quadro XXIII*).

Se bem que os dados não estejam totalmente disponíveis e acusem algumas insuficiências metodológicas, pode dizer-se que, em simultaneidade com a diminuição progressiva do total de salas de cinema disponíveis no continente - das 400 existentes em 1960 contabilizaram-se 261 salas em 1994 -, assistiu-se ao aumento do número total de sessões de cinema até 1988, tal como fora referido para o conjunto dos espectáculos públicos: *"assistiu-se a uma redução muito significativa do número de salas (não*

QUADRO XXIII

SALAS DE CINEMA, NÚMERO DE SESSÕES, DE ESPECTADORES, DE ESPECTADORES POR SESSÃO E POR MIL HABITANTES E RECEITAS DE CINEMA ENTRE 1960 E 1995

Anos	Salas de cinema (écrans)	Número de sessões	Número de espectadores (milhares)	Número de espectadores por sessão	Número de espectadores por 1000 habitantes	Receitas (contos, preços correntes)
1960	400	73443	25067	341	2820	-
1961	399	74230	24658	332	2749	188317
1962	417	75864	24063	317	2668	185771
1963	408	75188	23176	308	2563	185530
1964	399	75432	23139	307	2563	189848
1965	407	76150	23190	305	2586	209663
1966	398	78398	24638	314	2770	231282
1967	418	84357	25554	303	2886	256038
1968	417	85031	24641	290	2794	256759
1969	414	87560	24165	276	2778	267459
1970	409	88708	25539	288	2948	289608
1971	402	88068	24940	283	2892	301626
1972	393	93482	25805	276	2988	354523
1973	382	98533	26467	269	3067	400954
1974	386	106981	32763	306	3690	525783
1975	410	122078	38683	317	4156	680287
1976	405	134700	40533	301	4311	819838
1977	402	141930	37219	262	3915	955340
1978	382	141871	32379	228	3370	1058372
1979	377	151840	31124	205	3204	1318409
1980	376	158802	29327	185	2987	1517165
1981	378	173178	28921	167	2926	1860268
1982	371	179231	26113	146	2627	2072330
1983	371	185768	23134	125	2320	2534483
1984	372	179688	18190	101	1817	2424173
1985	330	185092	18984	103	1896	3049411
1986	324	189655	18394	97	1838	3837092
1987	316	213626	16931	79	1696	3577091
1988	275	213540	13704	64	1377	3885424
1989	280	187485	11909	64	1201	3182645
1990	250	168657	9593	57	972	2856268
1991	277	142191	8234	58	835	2525521
1992	230	138414	-	-	-	2744272
1993	236	130595	-	-	-	3122182
1994	244	-	-	-	-	-
1995	261	-	-	-	-	-

Fonte: ICS, *A Situação Social em Portugal, 1960-1995*

na mesma proporção que o número de écrans, *dada a existência recente de cinemas com várias salas) e do número de espectadores, sendo certo que o número de sessões só começou a diminuir nos últimos cinco anos, o que fica a dever-se aos novos hábitos(sessões permanentes) e a dimensões mais pequenas das salas"* [26]. Por outro lado, o número médio de espectadores por sessão situou-se, na década de 90, entre os 57 e os 58 espectadores - *"Nos anos 60, cada indivíduo frequentava o cinema, em média, duas a três vezes por ano. Hoje, cada um vai menos de uma vez por ano"* [27] -, diminuindo, drasticamente, a partir de meados da década de 80. [28]

Avalie-se, por fim, *a posição do cinema face a outras modalidades culturais do circuito de espectáculos públicos* em termos de sessões, de lugares postos à venda e de total de espectadores (*Quadro XXIV*).

Comparativamente a outros espectáculos públicos, o cinema tende a ser uma actividade de lazer que apresenta os valores mais significativos em termos de oferta e de procura culturais. De acordo com os dados de 1994, o *número de sessões de cinema* foi substancialmente superior ao das restantes modalidades de espectáculos públicos: 74.532 sessões diurnas e 51.090 sessões nocturnas. O teatro foi a modalidade que apresentou os valores mais próximos - 1.123 sessões diurnas e 1.993 sessões nocturnas -, correspondendo a um peso de 1,5% e de 3,7% no total do país. Por outro lado, foi na modalidade do cinema que se registaram o maior *número de lugares postos à venda* e o maior *número de espectadores* em ambos os tipos de sessões. Veja-se que os espectadores de teatro constituiram 5,1% do total do território enquanto que os de cinema 88%. Simultaneamente, dos 34.000.000 lugares de cinema postos à venda, registaram-se 21% de entradas (16,2% nas sessões diurnas e 27,6% nas nocturnas)

---

[26] António Barreto (org.), *A Situação Social em Portugal, 1960-1995*, p. 51.
[27] Idem, *Ibidem*, p.51.
[28] Os dados relativos ao número de salas/*écrans* contemplam apenas o continente (IPACA); os dados relativos ao número de sessões e de espectadores e às receitas contemplam apenas o continente até 1984 (IPACA); a partir de 1985, são dados alusivos ao país (INE). A partir de 1986, e em virtude do facto da Direcção Regional dos Espectáculos ter deixado de informatizar as bilheteiras, os dados são considerados credíveis somente até 1986.

enquanto que dos 1.122.000 lugares de teatro disponíveis verificaram-se 36,6% de entradas (45,8% nas sessões diurnas e 33,1% nas nocturnas), o que poderá revelar quer

QUADRO XXIV

ESPECTÁCULOS PÚBLICOS, POR DISTRIBUIÇÃO GEOGRÁFICA E MODALIDADES, SEGUNDO RECINTOS UTILIZADOS, SESSÕES, LUGARES POSTOS À VENDA E ESPECTADORES (1994)

Distribuição geográfica e modalidades	Recintos Utilizados a)	Sessões		Lugares Postos à Venda		Espectadores	
		Diurnas	Nocturnas	Em Sessões Diurnas	Em Sessões Nocturnas	Em Sessões Diurnas	Em Sessões Nocturnas
				(x1000)			
Portugal	**250**	**75884**	**54044**	**20376**	**16116**	**3441**	**4671**
Continente	**237**	**74069**	**51509**	**19737**	**15078**	**3356**	**4481**
Cinema	175	74532	51090	19728	14272	3196	3939
Teatro	42	1123	1993	312	810	143	268
Ópera	9	11	56	9	61	5	31
Opereta	2	-	-	-	-	-	-
Concerto	32	84	167	112	323	32	232
Bailado	12	19	106	12	81	7	39
Mista (variedades)	14	51	540	28	308	8	87
Circo	1	-	-	-	-	-	-
Tauromaquia	17	48	29	139	182	46	57
Outras Modalidades	7	5	45	4	37	2	15
Açores	**9**	**128**	**1064**	**78**	**618**	**9**	**107**
Madeira	**4**	**1687**	**1471**	**561**	**420**	**76**	**83**

Fonte: INE, *Estatísticas da Cultura, Desporto e Recreio*, 1994

a) os recintos foram contados, excepto no total, tantas vezes quantas as modalidades de espectáculos realizados.

Notas: - resultado nulo; por questões de arredondamento, os totais podem não corresponder à soma das parcelas.

uma maior fixação/menor segmentação dos públicos de teatro e uma maior regularidade das idas de tais públicos ao teatro, quer um possível desequilíbrio entre a oferta (elevada) e a procura (reduzida) de cinema. Registe-se ainda que as posições dos espectáculos de música e de tauromaquia e das modalidades de espectáculos tidas como *mista (variedades)*, apesar dos valores mais reduzidos, revelam algum peso

significativo no total das sessões e dos lugares postos à venda e no número de espectadores.

Apesar da insuficiência/incerteza/deficiência da qualidade teórico-metodológica das estatísticas nacionais relativas à evolução cultural do país, concretamente a partir de níveis de análise mais circunscritos - o *concelho* e a *freguesia* -, é notório *"um acesso mais generalizado dos cidadãos aos veículos tradicionais de cultura: espectáculos, imprensa, bibliotecas, museus, jornais, televisão, etc. Há, todavia, múltiplos sinais contraditórios, fruto não só da evolução social, como também das alterações nas tecnologias de comunicação e nos meios de expressão"* [29].

6.3. Do cinema, dos filmes e das sessões: as especificidades da oferta cultural dos cineclubes

A análise da especificidade da oferta cultural dos cineclubes permite dimensionar, qualitativa e quantitativamente, a coincidência entre as realidades associativas cineclubísticas e as realidades culturais globais verificadas à escala nacional.

Assumindo uma herança de treze anos de actividade quase sempre contínua, a nova direcção do Cineclube Octopus considera que *"esta Instituição já muito semeou na nossa Terra em prol do Cinema como Arte, da sua verdadeira dimensão, ombro a ombro com a literatura, a música, a pintura e as outras formas de expressão artística e de comunicação"* [30]. Porém, reconhece que o percurso até agora desenvolvido é ainda insuficiente, já que não tem conseguido abranger determinadas franjas etárias e sócio-culturais da população concelhia como seria de desejar. A duplicidade de posições assumida pelo cineclube, desde logo, transparece: se, por um lado, reclama para si próprio o papel da formação cultural das gentes locais (*"missão cultural desta Colectividade"* [31]), por outro lado, reconhece a uniformidade da sua oferta cultural e a

[29] António Barreto (org.), *A Situação Social em Portugal, 1960-1995*, p.51.
[30] in *Plano de Actividades de 1996*, Cineclube Octopus, p.1.
[31] Idem, *Ibidem*, p.1.

especificidade dos seus públicos. O mesmo é dizer, uma certa incapacidade para concretizar tal propósito, o que permite questionar até que ponto haverá uma adequação entre a oferta cultural do cineclube e a procura e recepção culturais locais ou, até mesmo, uma descoincidência entre a grandiloquência dos propósitos e a dimensão dos projectos (nível dos *discursos* dos sujeitos) e a especificidade da sua oferta cultural (nível das *práticas* dos sujeitos).

Quando surgiu em 1983, o cineclube foi, de facto, uma actividade inovadora. Constituindo o culminar de um conjunto de iniciativas até aí realizadas na área da fotografia, o cineclube arrancou com as suas sessões ao reunir três condições essenciais: a cedência da sala do Estúdio Santa Clara pela Empresa Póvoa-Cine para a realização das sessões, o empréstimo dos primeiros filmes pelo FAOJ e o apoio financeiro da Câmara Municipal da Póvoa de Varzim.

Desde o dia 15 de Outubro de 1983, o Octopus programou e exibiu, pelo menos, 464 filmes em 660 sessões, 19 dos quais apresentados em 38 sessões conjuntas com a Empresa Póvoa-Cine (*Quadro XXV*). Com uma distribuição mais ou menos equilibrada dos filmes por época, saliente-se, porém, que em 1989/90 e 1994/95 o número total de filmes foi substancialmente inferior ao das restantes épocas (28 e 30, respectivamente), num caso, em face da programação conjunta com a Empresa Póvoa-Cine, no outro, devido à crise institucional que entretanto o cineclube viveu. Por outro lado, a partir de 1991/92, o número total de sessões duplicou com a organização de duas sessões semanais, uma à tarde e outra à noite. O período de exibição e os horários das sessões variaram substancialmente ao longo dos anos em função dos interesses comerciais e de programação da Empresa Póvoa-Cine e das oscilações sazonais da oferta e da procura de cinema no concelho. Em face disto, as épocas de exibição dos filmes têm-se situado, normalmente, entre os meses de Setembro/Outubro e de Junho (nove a dez meses), não dispondo o cineclube da sala durante os meses de Verão (Julho e Agosto). Inicialmente, e até ao fim do ano de 1983, o cineclube funcionou aos sábados de manhã,

com uma sessão às 10 horas, passando para os domingos de manhã, também às 10 horas, a partir de Janeiro de 1984. Até Março de 1991, o cineclube desenvolveu a sua actividade semanalmente aos domingos de manhã, registando sessões quinzenais a partir de Setembro de 1988. Só de Outubro de 1991 em diante é que as sessões passaram a ser às quintas-feiras (tarde e noite), situação que duplicou, como se referiu, o número total de sessões nas últimas cinco épocas.

QUADRO XXV
TOTAL DE SESSÕES, DE FILMES, DE SESSÕES INFANTIS/JUVENIS, DE SESSÕES HABITUAIS, DE SESSÕES CONJUNTAS COM A EMPRESA PÓVOA-CINE E DE CICLOS TEMÁTICOS EXIBIDOS PELO CINECLUBE OCTOPUS ENTRE 1983/84 E 1995/96

Épocas	Total de Sessões	Total de Filmes	Sessões Infantis/Juvenis	Sessões Habituais	Sessões Conjuntas com a Empresa Póvoa-Cine	Ciclos Temáticos
1983/84	35	34 *	2	33	-	5
1984/85	37	34 *	6	31	-	4
1985/86	40	38 *	5	35	-	5
1986/87	36	36	3	33	-	4
1987/88	39	39	4	35	-	5
1988/89	39	36 **	5	34	2	4
1989/90	35	28	-	35	14	3
1990/91	44	32	5	39	22	2
1991/92 ***	79	40	3	76	-	-
1992/93	72	36	2	70	-	1
1993/94	68	35	1	67	-	-
1994/95	56	30	-	56	-	4
1995/96	80	46	-	80	-	-
Total	660	464	36	624	38	37

Fontes: Cineclube Octopus, *Catálogo Comemorativo do 10.º Aniversário do Cineclube Octopus* e *Relatórios de Actividades*, 1983/84 - 1995/96
* não inclui o número de filmes exibido na Extensão CINANIMA
** não inclui o número de filmes exibido na Mostra de Cinema Galego, Anos 80
*** a partir de 1991/92, o *Cineclube Octopus* exibe duas sessões por semana (tarde e noite)

Apesar de possuir um percurso temporal e associativo recente, o Cineclube de Vila do Conde tem conseguido revelar um grau de dinamismo associativo e de actividade

cineclubística verdadeiramente elevado, que acabou por culminar com a organização de um festival de cinema inédito em Portugal, o *Festival Internacional de Curtas-Metragens de Vila do Conde*. Em seis anos de actividade regular, o cineclube programou e exibiu, pelo menos, 635 sessões de cinema (*Quadro XXVI*) e dinamizou actividades paralelas relacionadas com o cinema como exposições, debates, *ateliers* ou a edição de um *Boletim Informativo*.

QUADRO XXVI
TOTAL DE SESSÕES, DE FILMES, DE SESSÕES INFANTIS/JUVENIS, DE SESSÕES HABITUAIS E DE CICLOS TEMÁTICOS EXIBIDOS PELO CINECLUBE DE VILA DO CONDE ENTRE 1990 E JUNHO DE 1996

Épocas	Total de Sessões	Total de Filmes	Sessões Infantis/Juvenis	Sessões Habituais	Ciclos Temáticos
1990	10	5	-	10	-
1991	122	77	-	122	1
1992	156	117	17	139	4
1993	122	71	15	107	1
1994	103	60	8	95	1
1995	67	61	6	61	1
1996	55	32	4	51	-
Total	635	423	50	585	8

Fontes:Cineclube de Vila do Conde, *Relatórios de Actividades*, 1990 - 1995 e *Boletim Informativo do Cineclube*, 1990 - 1996
Nota: não inclui as sessões/filmes de vídeo realizadas e as sessões/filmes do *Festival Internacional de Curtas Metragens de Vila do Conde*

No entanto, tal valor numérico não reflecte a total dimensão da actividade do cineclube, já que, ora por insuficiência de dados e por falta de exaustividade de outros, ora por critérios distintivos entre o que constitui a actividade regular do cineclube e a actividade sazonal do Festival, não inclui o número de sessões de vídeo inicialmente exibidas, nem o número de sessões de cinema/vídeo próprias do Festival. Simultaneamente, e de acordo com os dados disponíveis, o cineclube exibiu, no mínimo, um total de 423 filmes, o que acaba por revelar uma oferta de cinema significativa no concelho. Tendo iniciado a sua actividade em Dezembro de 1990 com a projecção de 5

filmes, o Cineclube de Vila do Conde teve uma actividade intensa entre 1991 e 1993 ao exibir um total de 265 filmes em 400 sessões, com particular incidência no ano de 1992 com a apresentação de 117 filmes em 156 sessões de cinema. A partir de 1992, o total de filmes exibidos foi, progressivamente, diminuindo, situando-se em média nos 60 filmes por época. Acrescente-se, porém, que a dimensão quantitativa dos filmes exibidos em 1992 deveu-se, em grande parte, às sessões *Extensão* organizadas pelo cineclube, nomeadamente as relativas ao *Festival Internacional de Cinema da Figueira da Foz* que, entretanto, não vieram a ter reedições no âmbito da sua programação. Outras sessões *Extensão* vieram a ter lugar, posteriormente, com a organização do *Festival Internacional de Curtas-Metragens*, sessões estas apresentadas, quer no período de exibição semanal do cineclube, quer noutros espaços culturais de diversas cidades do país. O que é relevante aqui assinalar-se é que, em ambas as situações, o cineclube conseguiu diversificar a programação de cinema, alternando, numa mesma sessão, filmes de curta e de longa metragem nos mais diversos géneros cinematográficos (animação, documentário, ficção) e propondo uma oferta de cinema alternativa no concelho.

Em segundo lugar, é curiosa a relativa autonomia do cineclube no processo de escolha e de exibição das sessões habituais face às entidades/organismos que o apoiam enquanto organização cultural. Tal situação, associada ao período de actividade do cineclube e ao horário semanal de exibição das sessões, explica, em parte, o elevado número de sessões organizadas pelo cineclube desde os primeiros anos de actividade e a oferta regular de cinema em Vila do Conde.

A actividade do cineclube é constante ao longo do ano, ora com a apresentação das sessões habituais (onze meses do ano), ora com o período de exibição do Festival que, no total das edições, tem coincidido com os meses de Junho (1993 e 1994) e de Julho (1995 e 1996) e com uma duração de cinco a seis dias (*Quadro XXVII*). Consequentemente, a oferta sazonal de cinema no concelho é, também ela, assegurada pelo cineclube. Tal circunstância permite não só a sua projecção institucional e cultural,

como também a fixação dos públicos e a consolidação dos hábitos de ida às sessões de cinema.

QUADRO XXVII
NÚMERO DE FILMES EXIBIDOS PELO CINECLUBE DE VILA DO CONDE SEGUNDO O MÊS ENTRE 1990 E JUNHO DE 1996

Épocas	Janeiro	Fevereiro	Março	Abril	Maio	Junho	Julho	Agosto	Setembro	Outubro	Novembro	Dezembro	Total
1990	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	5	5
1991	4	4	5	4	5	7	4	4	14	4	5	17	77
1992	5	6	7	11	9	8	4	9	35	5	10	8	117
1993	7	6	9	5	7	3	5	10	4	5	5	5	71
1994	8	4	6	4	4	6	-	4	2	7	5	10	60
1995	10	9	5	4	5	1	5	2	2	2	2	14	61
1996	8	4	6	7	5	2	-	-	-	-	-	-	32

Fontes: Cineclube de Vila do Conde, *Relatórios de Actividades*, 1990 - 1995 e *Boletim Informativo do Cineclube*, 1990 - 1996
Nota: não inclui as sessões/filmes de vídeo realizadas e as sessões/filmes do *Festival Internacional de Curtas-Metragens de Vila do Conde*

Se, por um lado, a actividade do cineclube foi possível, em grande medida, porque a Câmara disponibilizou a sala de cinema do espaço do Auditório Municipal para a organização das sessões, por outro lado, a sua continuidade e a sua regularidade não têm sido postas em causa pela mesma entidade em virtude das consequências políticas e culturais que tais iniciativas acarretam para o concelho. Ao usufruir de um espaço físico cuja gestão municipal contempla uma actividade cineclubística semanal, o cineclube pode assegurar uma oferta anual contínua. Julho, Agosto e Setembro são meses nos quais a sua actividade se mantém, se bem que nos dois últimos anos tenha havido uma redução do número de sessões em face das exigências de organização e de realização do Festival.

Simultaneamente, o cineclube diversificou, ao longo dos seis anos de actividade, os dias da semana escolhidos para a apresentação da sua programação. Tendo presente a ocorrência de algumas variações relacionadas com a disponibilidade da sala

e das cópias e com as particularidades do calendário civil, o cineclube fez corresponder os filmes e as sessões de cinema a determinados dias da semana. O domingo à tarde e à noite e o sábado à noite foram os dias escolhidos para as sessões habituais, ao passo que as sessões infantis/juvenis eram apresentadas durante a tarde de sábado. Quartas e quintas-feiras também constituiram dias de actividade cineclubística com a exibição de sessões especiais, normalmente de ciclos temáticos, e de sessões integradas em comemorações locais ou em eventos culturais escolares, estas últimas, mais uma vez, em colaboração com a Câmara Municipal e com as escolas do concelho. A partir de 1995, as sessões situaram-se, preferencialmente, ao domingo à tarde e à noite, ocorrendo, pontualmente, sessões especiais noutros dias da semana, normalmente nocturnas.

Se se fizer a leitura da programação exibida pelos cineclubes ao longo do seu período de actividade, há elementos particulares que caracterizam a sua relação com os canais de distribuição/exibição dos filmes no mercado nacional e os modos de dependência/autonomia face a eles, bem como a especificidade da programação exibida.

Atendendo às particularidades da programação do Cineclube Octopus, note-se, em primeiro lugar, o progressivo decréscimo do número de ciclos temáticos apresentados desde 1983/84 (*Quadro XXV*), o que poderá evidenciar uma alteração dos critérios de escolha/organização da programação. Durante a década de 80, o total de ciclos temáticos oscilou entre os 3 e os 5 por época, reflectindo, provavelmente, a tentativa de conciliar a disponibilização dos filmes no mercado com os critérios próprios do cineclube quanto à especificidade de um *filme de qualidade/filme de autor* ou até mesmo a afirmação de um *cinema alternativo* e de uma prática cineclubística no concelho. Acrescente-se ainda que dos 37 ciclos exibidos até ao momento, 30 foram-no durante a referida época. Contudo, e se bem que se registem 4 e 1 ciclos temáticos nas temporadas de 1994/95 e de 1992/93, nas últimas épocas o cineclube tem orientado a

Actualmente, e de acordo com declarações feitas pelos representantes do cineclube, as sessões infantis/juvenis têm sido organizadas, na sua maioria, pela Câmara Municipal e pelas escolas locais, colaboração esta que já existia anteriormente, mas com um maior protagonismo/intervenção do próprio cineclube.

Por outro lado, e apesar do número de sessões infantis/juvenis ter sido reduzido, é visível a intenção em transpor tal tipo de oferta cultural para outros níveis de expressão cultural como os da (in)formação e da criação, potencialmente pedagógicos e bases da formação/fixação de novos públicos de cinema. Tais actividades são viáveis, segundo os seus responsáveis, no âmbito de um evento como o *Festival Internacional de Curtas-Metragens de Vila do Conde*. Foi precisamente nesse sentido que apontaram algumas das actividades paralelas ao Festival realizadas em Julho de 1996 (os *ateliers* de cinema de animação e de vídeo para as crianças/jovens estudantes do concelho ou as sessões prévias nas escolas sobre o Festival). Provavelmente, não é possível falar-se em afastamento dos públicos infantis/juvenis por parte do cineclube ou em estreitamento dos seus públicos-alvo nas sessões como consequências da redução do número de sessões infantis/juvenis, pois algumas das linhas de orientação cultural do cineclube foram transpostas para o âmbito mais específico do Festival.

Atente-se, agora, nas especificidades de programação de ambos os cineclubes.

O Cineclube Octopus parece ter perdido, ao longo dos treze anos de actividade, algumas delas. Inicialmente, o cineclube exibiu sessões de cinema de animação (épocas de 1983/84, 1984/85, 1985/86 e 1986/87) e de cinema fantástico (épocas de 1984/85, 1985/86 e 1986/87), intitulando-as de sessões *Extensão* porque nelas apresentava alguns dos filmes premiados em dois festivais portugueses alusivos a tais áreas do cinema: o *Festival de Cinema de Animação de Espinho* (CINANIMA) e o *Festival de Cinema Fantástico do Porto* (FANTASPORTO). Tal situação não voltou a verificar-se nas épocas seguintes, o que poderá indiciar a menor diversidade de programação e a perda gradual de algumas áreas específicas do cinema. Contudo, nas duas últimas épocas

assistiu-se à apresentação de um conjunto de curtas metragens de animação de autores portugueses, questionando-se até que ponto terá sido uma iniciativa pontual, pautada pelas oportunidades de distribuição/exibição do mercado (concretamente, das curtas metragens oriundas do Filmógrafo do Porto) ou pela proximidade temporal e geográfica do *Festival Internacional de Curtas-Metragens de Vila do Conde*, ou uma inversão, ainda embrionária, da política de programação do cineclube.

Entre Outubro de 1988 e Junho de 1991, o cineclube apresentou 38 sessões conjuntas com a Empresa Póvoa-Cine. Das 96 sessões exibidas nesse período de três anos, 38 foram em colaboração com a referida empresa, com vantagens particulares para os associados que beneficiaram do desconto de sócio. Tal experiência, proposta pelo próprio cineclube, mas reflectindo a negociação possível com os interesses comerciais da empresa (era esta quem escolhia os filmes, que o Octopus apoiava desde que fossem filmes de qualidade), constituiu uma estratégia de projecção do próprio cineclube e uma dinamização das sessões programadas pela empresa.

A dependência do cineclube face à referida empresa é um dado relevante na análise do seu percurso porque a viabilização das sessões só tem sido possível com a disponibilização da sala de cinema da Empresa Póvoa-Cine. Observe-se a distribuição dos filmes apresentados nas últimas seis épocas em função dos meses de exibição do cineclube (*Quadro XXVIII*). São visíveis:

- a quase inexistência de sessões durante o mês de Setembro (apresentou 1 filme em 1991/92 e 4 em 1995/96, situação esta dependente, quer da articulação conseguida com os interesses comerciais da Empresa Póvoa-Cine, quer com as dificuldades institucionais do próprio cineclube que atrasam ou antecipam o início da época.
- a quase inexistência de sessões durante o mês de Julho (apresentou 1 filme em 1990/91 e 1 em 1994/95), em virtude dos interesses comerciais sazonais da Empresa Póvoa-Cine, situação esta constante ao longo da actividade do cineclube e que resultou

dos termos do protocolo assinado entre este e a referida empresa aquando da cedência da sala de cinema.

QUADRO XXVIII
NÚMERO DE FILMES EXIBIDOS PELO CINECLUBE OCTOPUS SEGUNDO O MÊS ENTRE 1990/91 E 1995/96

Épocas	Setembro	Outubro	Novembro	Dezembro	Janeiro	Fevereiro	Março	Abril	Maio	Junho	Julho	Total
1990/91	-	3	2	5	3	3	5	3	3	4	1	32
1991/92	1	5	4	5	4	4	4	4	4	5	-	40
1992/93	-	3	4	4	4	4	4	4	4	5	-	36
1993/94	-	3	3	4	4	4	6	3	2	6	-	35
1994/95	-	4	4	6	6	4	5	-	-	-	1	30
1995/96	4	4	5	8	5	5	4	2	5	4	-	46

Fontes: Cineclube Octopus, *Catálogo Comemorativo do 10.º Aniversário do Cineclube Octopus* e *Relatórios de Actividades*, 1990/91 - 1995/96

• a interrupção das sessões do cineclube entre Abril e Junho de 1995, constituindo o único filme apresentado em Julho o sinal da eleição de uma nova equipa directiva e do retomar da relação com os sócios e com os públicos antes do final da época.

• as variações ligeiras do número total de filmes exibidos em cada um dos restantes meses do ano, variações estas mais relacionadas com as especificidades do calendário civil anual do que com possíveis falhas organizativas e técnicas do cineclube.

A escolha da programação do cineclube regista também algumas particularidades que permitem analisar a sua relação com os mercados de distribuição/exibição nacionais e as respectivas lógicas de programação cinematográfica. O *Quadro XXIX* integra elementos interessantes sobre a proveniência dos filmes exibidos.

Desde logo, a presença muito acentuada, desde o primeiro ano de actividade do cineclube, de filmes provenientes dos EUA: em 1983/84, apresentou 10 filmes, valor que subiu nas épocas seguintes, nomeadamente em 1988/89 (18 filmes), constituindo o cinema americano 32,1% da programação exibida. A indústria cinematográfica mais

próxima foi a francesa com apenas 11,9%. Acrescente-se ainda que, em 464 filmes, 149 foram filmes americanos enquanto que 65 foram co-produções e 55 filmes franceses, seguidos de Portugal e da Itália com 37 e 31 filmes, respectivamente.

Em segundo lugar, a forte presença do cinema europeu (46,6%): do continente europeu veio quase metade dos filmes exibidos no cineclube, o que denota a posição marcadamente assumida do cinema europeu como alternativa ao circuito da indústria americana. Comparativamente aos restantes continentes/países, nomeadamente a Ásia e a Oceânia, a Europa manteve um peso mais relevante no conjunto da programação: face a 10 filmes (2,1%) provenientes do continente asiático, a 8 (1,7%) da Oceânia e a 7 (1,5%) da América do Sul, só os filmes provenientes dos países do leste europeu (1,9%), de outros países europeus (2,6%) e de Espanha (2,8%) é que registaram valores próximos daqueles.

As co-produções (categoria na qual foram apresentados alguns dos filmes com realização/participação portuguesa) tiveram uma presença constante, com incidência relativamente crescente na programação global do cineclube: os valores mais significativos situaram-se entre 1992/93 (12) e em 1993/94 (10). Nas primeiras cinco épocas foram exibidas 20 co-produções enquanto que nas cinco últimas 35. Em 1995/96, exibiram-se 3 co-produções. Foram, sobretudo, co-produções com uma forte presença do cinema europeu (115 filmes) face a 19 dos restantes continentes/países. A França foi o país com mais representações (49).

Por último, a presença peculiar do cinema português na programação do cineclube. Até ao momento actual, foram exibidos 37 filmes produzidos exclusivamente por Portugal. 8 filmes foram exibidos em 1983/84, seguindo-se-lhe quatro épocas sem a exibição de qualquer filme totalmente produzido com fundos financeiros portugueses. O retomar da programação portuguesa ocorreu, a partir de 1990/91, num sentido relativamente crescente: de 1 filme em 1990/91 para 12 em 1995/96. Nas últimas cinco épocas, exibiram-se 27 filmes portugueses num total de 37, evidenciando um interesse

QUADRO XXIX

DISTRIBUIÇÃO DOS FILMES EXIBIDOS PELO CINECLUBE OCTOPUS SEGUNDO OS CONTINENTES/PAÍSES DE ORIGEM ENTRE 1983/84 E 1995/96

Épocas	Total de Fimes Exibidos	Filmes de Origem Desconhecida	Co-produções	Europa									América do Norte		América do Sul		Ásia			Oceânia	
				Alemanha	Espanha	França	Grã-Bretanha	Itália	Portugal	Rússia	Países de Leste	Outros Países Europeus	E.U.A.	Canadá	Brasil	Outros Países Sul-Americanos	China	Japão	Outros Países Asiáticos	Nova Zelândia	Austrália
1983/84	34	-	1	-	-	4	3	1	8	-	3	3	10	-	1	-	-	-	-	-	-
1984/85	34	-	2	-	-	8	1	4	-	2	-	3	13	-	-	-	-	-	1	-	-
1985/86	38	2	6	4	1	4	4	3	-	5	-	-	7	-	2	-	-	-	-	-	-
1986/87	36	1	4	1	2	6	3	2	-	-	1	-	11	1	-	-	-	1	1	-	2
1987/88	39	1	7	7	1	2	1	3	-	-	-	3	11	-	-	1	-	-	-	2	-
1988/89	36	-	4	2	1	2	-	2	1	-	3	-	18	1	1	-	1	-	-	-	-
1989/90	28	-	3	2	2	4	1	1	-	1	-	1	13	-	-	-	-	-	-	-	-
1990/91	32	-	3	1	3	4	2	-	1	-	1	-	16	-	1	-	-	-	-	-	-
1991/92	40	1	6	-	-	6	2	1	5	2	1	-	13	-	-	-	-	1	1	1	-
1992/93	36	-	12	-	-	6	4	-	2	-	-	1	8	-	-	-	1	1	-	1	-
1993/94	35	-	10	2	1	2	1	3	1	-	-	-	14	-	-	-	-	-	1	-	-
1994/95	30	1	4	-	1	2	2	4	7	3	-	-	4	-	-	-	-	-	1	1	-
1995/96	46	-	3	1	1	5	1	7	12	1	-	1	11	1	-	1	-	-	-	1	-
Total	464	6	65	20	13	55	25	31	37	14	9	12	149	3	5	2	2	3	5	6	2
%	100	1,3	14,0	4,3	2,8	11,9	5,4	6,7	8,0	3,0	1,9	2,6	32,1	0,6	1,1	0,4	0,4	0,6	1,1	1,3	0,4

Fontes: Cineclube Octopus, *Catálogo Comemorativo do 10.º Aniversário do Cineclube Octopus e Relatórios de Actividades*, 1983/84 - 1995/96

pelo cinema nacional e pelas produções portuguesas, também elas mais disponíveis no circuito comercial e mais projectadas pela crítica cinematográfica.

Se a escolha dos filmes tem sido feita de acordo com os critérios que caracterizam, segundo a óptica do cineclube, o *cinema de qualidade/cinema de autor*, não obedecendo a fins de ordem comercial (observe-se a diversidade das datas de produção dos filmes exibidos), por outro lado, é visível um paralelismo entre a programação do cineclube e as tendências gerais dos circuitos de distribuição/exibição nacionais.

A especificidade do Cineclube de Vila do Conde passa, inevitavelmente, e no caso particular do Festival, pela relação estabelecida com os circuitos de distribuição/exibição de cinema nacionais e internacionais e pelos contactos pessoais e institucionais com organismos congéneres e com instituições do meio cinematográfico. Se se atender à programação regular do cineclube, é notório que, apesar da relativa arbitrariedade de escolha dos filmes a serem apresentados, há uma relação estreita entre as tendências gerais dos circuitos de distribuição/exibição nacionais e a programação global do cineclube. O compromisso entre os critérios que definem o *cinema de qualidade/cinema de autor*, a disponibilidade dos filmes nos circuitos de distribuição/exibição nacionais e a diversidade da procura de cinema no concelho têm sido a estratégia de actuação do cineclube ao longo do ano.

Atente-se no continente/país de origem dos filmes apresentados na programação habitual do cineclube (*Quadro XXX*). Apesar da insuficiência dos dados disponibilizados, algumas tendências poderão ser assinaladas.

Em primeiro lugar, a presença marcada da cinematografia proveniente da indústria norte americana: entre 1990 e Junho de 1996 foram exibidos, pelo menos, 129 filmes, com particular destaque para as épocas de 1992 e de 1993 que registaram valores elevados - 34 e 44, respectivamente.

Em segundo lugar, a presença assinalável do cinema proveniente do continente europeu com um total de 94 filmes: destacaram-se, sobretudo, o cinema francês (25 filmes), o cinema português (17) e, em menor escala, o cinema italiano e britânico (12 e 11, respectivamente). Pelos dados disponíveis, é visível a tendência para uma certa permanência do cinema europeu ao longo dos seis anos de actividade do cineclube, tendo sido a França o país com uma presença regular na programação anual.

As co-produções também tiveram um peso significativo: foram exibidas, pelo menos, 17 co-produções, registando-se praticamente todos os anos a exibição de 1 filme co-produzido.

Finalmente, assinale-se o peso pouco relevante do cinema proveniente do continente asiático, australiano e sul americano: 4, 4 e 1 filmes, respectivamente.

Se se observar a data de produção dos filmes exibidos pelo cineclube, outros aspectos se revelam peculiares (*Quadro XXXI*):

- o interesse crescente pela exibição de filmes recentes, disponíveis nos mercados de distribuição/exibição nacionais. No total de filmes exibidos, 37,3% dos filmes foram produzidos nos anos 80, 26,9% nos anos 90 e 20,7% nos anos 70. Verifica-se, assim, a predominância da filmografia recente: 64,2% dos filmes foram produzidos nas duas últimas décadas. Em contrapartida, só 5,4% dos filmes têm datas de produção situadas nos anos 60, o que poderá evidenciar um afastamento face às filmografias/autores de tais anos. O mesmo se poderá dizer dos filmes situados nos anos mais recuados do cinema: os anos 10/20 e 30 representaram 3,9% e os anos 40 e 50 2,6% da programação global do cineclube.
- o decréscimo da exibição dos filmes clássicos nas últimas cinco épocas: de 18 filmes exibidos entre 1983/84 e 1987/88 passou-se para 11 entre 1991/92 e 1995/96.
- o aumento significativo dos filmes provenientes dos anos 90 e a descida acentuada daqueles produzidos nos anos 80: de 12 em 1990/91 para 36 em 1995/96, no primeiro caso, e de 18 para 3, no segundo caso.

QUADRO XXX

DISTRIBUIÇÃO DOS FILMES EXIBIDOS PELO CINECLUBE DE VILA DO CONDE SEGUNDO OS CONTINENTES/PAÍSES DE ORIGEM ENTRE 1990 E JUNHO DE 1996

Épocas	Total de Fimes Exibidos	Filmes de Origem Desconhecida	Co-produções	Europa									América do Norte		América do Sul		Ásia			Oceânia	
				Alemanha	Espanha	França	Grã-Bretanha	Itália	Portugal	Rússia	Países de Leste	Outros Países Europeus	E.U.A.	Canadá	Brasil	Outros Países Sul-Americanos	China	Japão	Outros Países Asiáticos	Nova Zelândia	Austrália
1990	5**	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	2	*	*	*	*	*	*	*	*
1991	77**	*	1	1	2	1	*	2	1	*	*	*	11	*	*	*	*	*	*	*	*
1992	117**	-	9	1	-	6	8	4	5	1	2	3	34	-	-	-	-	-	1	1	-
1993	71	3	3	1	1	5	-	2	6	-	2	-	44	-	1	-	1	1	-	-	1
1994	60**	-	2	5	-	1	1	-	-	2	-	-	10	-	-	-	-	-	-	-	1
1995	61**	1	1	-	1	3	2	2	4	-	1	1	19	-	-	-	-	-	-	-	-
1996	32	2	1	-	1	9	-	2	1	1	1	2	9	1	-	-	-	1	-	1	-
Total	423**	6	17	8	5	25	11	12	17	4	6	6	129	1	1	0	1	2	1	2	2

Fontes: Cineclube de Vila do Conde, *Relatórios de Actividades*, 1990 - 1995 e *Boletim Informativo do Cineclube*, 1990 - 1996

* sem informação disponível

** o total não corresponde à soma das partes: inclui filmes cuja informação relativa ao continente/país de origem não foi possível obter

QUADRO XXXI

DISTRIBUIÇÃO DOS FILMES EXIBIDOS PELO CINECLUBE OCTOPUS SEGUNDO A DATA DE PRODUÇÃO ENTRE 1983/84 E 1995/96

Épocas	Total de Fimes Exibidos	Filmes com Data Desconhecida	Anos 10/20	Anos 30	Anos 40	Anos 50	Anos 60	Anos 70	Anos 80	Anos 90
1983/84	34	1	3	2	1	-	3	18	6	-
1984/85	34	-	1	2	1	2	6	18	4	-
1985/86	38	2	1	1	1	-	2	15	16	-
1986/87	36	-	1	1	-	-	2	16	16	-
1987/88	39	1	-	1	-	-	2	13	22	-
1988/89	36	1	1	-	-	-	1	-	33	-
1989/90	28	-	-	-	-	-	-	4	24	-
1990/91	32	-	-	-	-	-	1	1	18	12
1991/92	40	1	-	1	-	-	2	1	15	20
1992/93	36	-	-	-	1	1	1	1	9	23
1993/94	35	2	-	2	1	3	1	2	5	19
1994/95	30	5	-	1	-	-	2	5	2	15
1995/96	46	2	-	-	-	1	2	2	3	36
Total	464	15	7	11	5	7	25	96	173	125
%	100	3,2	1,5	2,4	1,1	1,5	5,4	20,7	37,3	26,9

Fontes: Cineclube Octopus, *Catálogo Comemorativo do 10.º Aniversário do Cineclube Octopus e Relatórios de Actividades*, 1983/84 - 1995/96

Para além do reforço da tendência para a exibição do cinema recente, é visível a dependência do cineclube face aos circuitos de distribuição/exibição nacionais, pois recorre aos catálogos actualizados dos distribuidores e apresenta filmes, ora recentemente estreados, ora constituindo reposições comerciais de clássicos ou ainda estreias tardias em Portugal. Tal situação poderá questionar, *a priori*, a especificidade da oferta de cinema do cineclube. Contudo, parece ser legítimo pensar-se que tal especificidade estará presente nos critérios assumidos pelo cineclube para a escolha dos filmes do circuito comercial e, consequentemente, para a organização da sua programação mensal. Talvez resida aqui a sua proposta de *cinema alternativo* face ao

exibidor comercial: se nos primeiros anos de actividade o cineclube marcou presença pela recuperação dos clássicos, pela organização de ciclos alusivos a um realizador/autor/tema e pela extensão de determinados festivais de cinema nacionais, actualmente tem procurado assegurar, sobretudo, a exibição de um *cinema de qualidade*, seja ele de autor ou não, e constituindo, por vezes, estreia comercial no concelho.

Veja-se, comparativamente, a situação do Cineclube de Vila do Conde (*Quadro XXXII*). Destacam-se, particularmente, os seguintes elementos:

- o interesse pela exibição do cinema recente: dos 423 filmes exibidos, 134 foram produzidos nos anos 90 e 45 nos anos 80. De acordo com os dados disponíveis, verificou-se, comparativamente, uma presença pouco significativa do cinema produzido nos anos 70 (16) e nos anos 60 (9), evidenciando, assim, uma tendência para a exibição dos filmes situados nos últimos anos de produção cinematográfica.
- o decréscimo da apresentação do cinema produzido nos anos 80: de 26 em 1992 (valor mais alto registado) passou-se para 6 em 1993, evoluindo para 1 filme até Junho de 1996. Comparativamente, a filmografia dos anos 90 parece ter-se mantido mais ou menos constante entre 1992 e 1996, registando um aumento significativo entre 1992 e 1993 (de 23 para 46 filmes).
- a diminuição da apresentação de cinematografias mais recuadas à medida que se exibe mais cinema recente: de 7 filmes dos anos 10/20, 30 e 40, exibidos em 1992, passou-se para 8 entre 1993 e 1996. Os filmes dos anos 50, 60 e 70 acabaram por ter uma presença mais regular na programação do cineclube, tendo sido exibido quase sempre, pelo menos, 1 desses filmes.
- a presença relevante da filmografia cinematográfica mais clássica: foram exibidos, pelo menos, 19 filmes dos anos 10/20, 30 e 40 entre 1991 e 1996, destacando-se a filmografia dos anos 40 com um total de 12 filmes.

QUADRO XXXII
DISTRIBUIÇÃO DOS FILMES EXIBIDOS PELO CINECLUBE DE VILA DO CONDE SEGUNDO A DATA DE PRODUÇÃO ENTRE 1990 E JUNHO DE 1996

Épocas	Total de Fimes Exibidos	Filmes com Data Desconhecida	Anos 10/20	Anos 30	Anos 40	Anos 50	Anos 60	Anos 70	Anos 80	Anos 90
1990	5**	*	*	*	*	*	*	*	*	2
1991	77**	1	*	*	4	1	1	5	9	1
1992	117**	6	-	3	4	4	2	3	26	23
1993	71	11	-	1	3	-	2	2	6	46
1994	60**	-	1	1	-	1	1	4	1	12
1995	61**	-	-	-	-	1	2	2	2	28
1996	32	2	-	1	1	4	1	-	1	22
Total	423**	20	1	6	12	11	9	16	45	134

Fontes: Cineclube de Vila do Conde, *Relatórios de Actividades*, 1990 - 1995 e *Boletim Informativo do Cineclube*, 1990 - 1996
* sem informação disponível
** o total não corresponde à soma das partes: inclui filmes cuja informação relativa à data de produção não foi possível obter

O cineclube parece ter acompanhado, desde o seu início de actividade, as estreias do circuito comercial, usufruindo da situação de agente exibidor de cinema único no concelho, o que lhe poderá ter permitido a rápida afirmação como associação no concelho e a criação de hábitos de ida ao cinema em determinados dias da semana. À semelhança do Octopus, é notória a dependência do cineclube face aos circuitos de distribuição/exibição nacionais, pois recorre também aos catálogos actualizados dos distribuidores e apresenta filmes ora recentemente estreados em Portugal, ora reposições comerciais recentes de clássicos ou estreias tardias de filmes em Portugal. Tal situação poderá questionar, nos mesmos moldes, a especificidade da oferta de cinema do cineclube. Porém, a sua especificidade acaba por estar presente nos critérios assumidos para a escolha dos filmes do circuito comercial e para a organização da sua programação mensal, como também na proposta de *cinema alternativo* feita com a apresentação do *Festival Internacional de Curtas-Metragens de Vila do Conde* e com as

actividades de formação/animação propostas. Daí que a especificidade do *cinema de autor*, proveniente de circuitos alternativos cujas indústrias não são tão fortes quanto a indústria americana, se tenha revelado mais através das sessões *Extensão* de duas edições do *Festival Internacional de Cinema da Figueira da Foz* (1991 e 1992), dos ciclos temáticos realizados e das edições do *Festival Internacional de Curtas-Metragens de Vila do Conde*. Neste último caso, as diversas secções criadas, algumas delas extra-competição, têm permitido ver espólios cinematográficos, nacionais e internacionais (no caso deste ano inseridos nas *Comemorações dos 100 Anos do Cinema*), e ter acesso à filmografia mais recente, nacional e internacional, no âmbito da curta metragem. Exemplificando, o Festival foi criando as seguintes rubricas extra-competição: *Pequenos Filmes de Grandes Cineastas*, *Programa Especial Cinema de Abril*, *100 Anos de Curtas Metragens*, *100 Anos de Cinema em Portugal*, Retrospectivas de Autores e Ante-Estreias Nacionais.

A especificidade da oferta cultural dos cineclubes passa, assim, pelo equilíbrio, sistematicamente procurado e reajustado, entre os critérios segundo os quais delimitam a escolha do *cinema de qualidade/cinema de autor* e a disponibilização dos filmes pelas empresas distribuidoras e as aspirações culturais locais quanto à exibição de um *cinema do circuito comercial*. A dependência dos cineclubes face aos circuitos de exibição/distribuição é, paradoxalmente, uma das condições de actuação e de viabilização dos projectos culturais de formação de públicos de cinema e do gosto pelo cinema, de democratização no acesso a determinado tipo de produção cultural e de coincidência entre a oferta e a procura de cinema locais.

VII. PRÁTICAS CULTURAIS EM CONTEXTOS CINECLUBÍSTICOS

> *"(...) le fait de considérer le public comme un tout indifférencié n'est-il pas une manière de faire l'impasse sur les mécanismes matériels et symboliques qui règlent l'accès aux oeuvres et déterminent les conditions de leur réception, de se dérober devant la question de la médiation entre les hommes et les oeuvres?"*
> (Olivier Donnat, *Les Français Face à la Culture: de l'Exclusion à l'Écletisme*, Paris, Ed. La Découverte, 1994, p.167.)

7.1. A relação cineclube/públicos associados e o perfil sociográfico dos públicos associados: algumas regularidades sociológicas

De acordo com as intenções do cineclube, e de modo a promover a discussão livre dos filmes exibidos, o contacto mais próximo e real com o cinema e a (in)formação dos públicos, o Octopus dinamizou algumas actividades que, em última instância, manifestaram a tentativa de estreitar os contactos entre o próprio cineclube e os seus públicos (associados e não associados). Porém, tais actividades revelaram-se esporádicas, irregulares e com baixos níveis de participação, evidenciando menos a inércia organizativa do cineclube do que a receptividade/interesse manifestado por esses mesmos públicos.

A organização de debates foi uma delas. Assumindo sempre um carácter informal, e com uma maior frequência nos primeiros anos de actividade, os debates foram feitos após as sessões, e à noite (quando o cineclube passou a ter duas sessões semanais), com realizadores e críticos de cinema, tendo ocorrido o primeiro debate em 13 de Outubro de 1984 com o crítico de cinema Daniel Guerra. Para além dos debates, aplicaram-se pequenos questionários junto dos públicos, mas cujos resultados foram pouco ou nada significativos em virtude da ocorrência de várias não respostas. Em Fevereiro/Março de 1995, o cineclube organizou o *Concurso Criando*, alusivo ao Ciclo de Cinema Fantástico, na altura em exibição, solicitando a participação do público através do desenho e/ou do texto.

Uma outra forma de relação com os públicos levada a cabo pelo cineclube, desde Outubro de 1994, tem sido a elaboração de um *Boletim Informativo*, entregue na própria sessão e aberto à colaboração/participação de qualquer sócio/espectador. Tal publicação evoluiu, progressivamente, de um conteúdo alusivo ao universo cultural e associativo do Octopus para sínteses críticas sobre os filmes em exibição e sumários de apresentação da programação semanal e mensal do cineclube, transformando-se em folhetos críticos da sessão. Nas duas últimas épocas, e em face da crise institucional do Octopus e do trabalho de reconstrução da dinâmica associativa, os folhetos críticos foram utilizados para a promoção de campanhas de angariação de novos sócios e/ou para informações alusivas ao pagamento/actualização das quotas da associação. Relembre-se a este propósito que o Octopus só muito recentemente conseguiu localizar a sua rede de associados, quer em termos quantitativos, quer em termos sociográficos.

Por seu turno, uma das intenções manifestas do Cineclube de Vila do Conde foi sempre a de estabelecer uma relação de proximidade com os seus públicos, associados e não associados, através das diversas sessões de cinema organizadas e dos eventos paralelos com elas relacionadas. Assumindo que os seus públicos são públicos segmentados e diversos quanto à sua composição sociográfica, o cineclube não deixa de reconhecer algumas dificuldades tidas, inicialmente, na relação filmes apresentados/espectadores e no equilíbrio qualitativo entre a oferta e a procura de cinema. Só assim se percebe, em grande parte, a intenção de escolher uma programação o mais plural e abrangente possível, sem perder, contudo, a qualidade cinematográfica necessária.

Uma das formas de relacionamento com os públicos levada a cabo pelo cineclube tem sido também a elaboração de um *Boletim Informativo*, de periodicidade mensal e/ou bimensal, disponível nas sessões. Tal publicação evoluiu, progressivamente, quer em termos de conteúdo, quer em termos gráficos, denotando um menor investimento (pessoal) da equipa directiva na sua concepção e elaboração. Num total de 1000

exemplares e com uma distribuição gratuita, o *Boletim Informativo* conteve sempre informações alusivas à actividade regular do cineclube, a actividades paralelas (exposições, videoteca e biblioteca), a eventos cinematográficos nacionais e internacionais (festivais), ao funcionamento interno do cineclube (convocação dos sócios para as Assembleias Gerais) e a comemorações locais que contemplassem a actividade do cinema (cinema ao ar livre). Para além destas informações, eram sempre incluídas, e de modo suficientemente exaustivo, as fichas técnicas dos filmes apresentados. Progressivamente, o *Boletim* foi evoluindo para uma publicação com um conteúdo alusivo quase exclusivamente à programação mensal do cineclube e às edições do *Festival Internacional de Curtas-Metragens*. Actualmente, e a partir de Agosto de 1996, o *Boletim* deixou de ser distribuído, tendo sido transpostas as informações sobre a programação do cineclube e as respectivas fichas técnicas dos filmes para a publicação municipal *Viver em Vila do Conde*, uma agenda cultural local apoiada pela Câmara Municipal. Perante tal situação, parece ter-se perdido um dos elementos privilegiados do cineclube na relação com os públicos, sobretudo com os públicos associados (actualmente sem informações sobre a dinâmica associativa interna), e na relação dos públicos com as próprias sessões (a disponibilização do *Boletim Informativo* e a leitura das fichas técnicas dos filmes).[1]

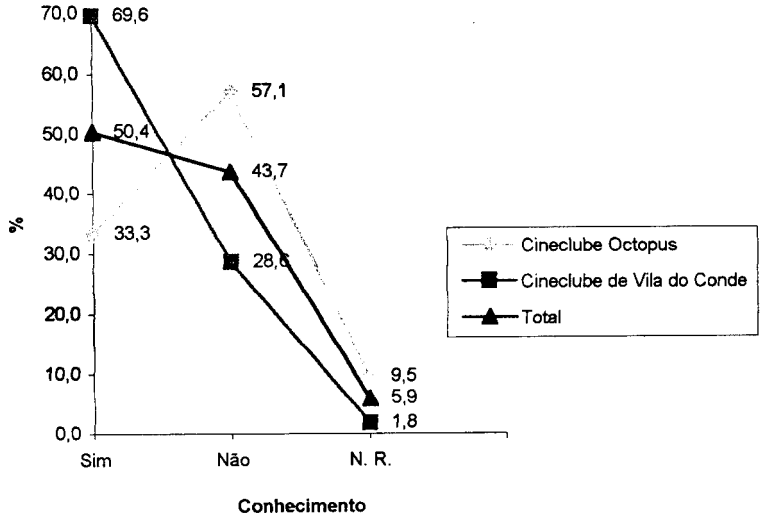
As exposições organizadas/promovidas pelo cineclube, quer no âmbito do Festival, quer como actividades paralelas, têm sido outras formas de relação com os públicos locais e de dinamização de espaços alternativos (como a Santa Casa da Misericórdia e o Convento do Carmo, por exemplo), se bem que tenham assumido, quase sempre, um carácter mais pontual do que regular no percurso do próprio cineclube. Por outro lado, os debates/conversas sobre cinema e com individualidades

[1] Em Janeiro deste ano, o cineclube retomou a distribuição de um *Boletim Informativo* que, apesar do diferente arranjo gráfico, apresenta conteúdos coincidentes e paralelos com aqueles manifestados em experiências editoriais anteriores, colmatando assim a dispersão, vivenciada no último semestre de 1996, pelos públicos associados.

ligadas ao meio do cinema têm sido uma das particularidades do Festival e não propriamente uma actividade presente no percurso regular do cineclube.

A participação dos públicos associados nos cineclubes pode ser perspectivada a partir do conhecimento/desconhecimento manifestado pelos sócios relativamente a um possível conjunto de actividades paralelas que as associações promovam para além, e em consonância, com a exibição regular das sessões de cinema. Se se observar o *Gráfico 5*, pode constatar-se que 69,6% dos sócios do Cineclube de Vila do Conde declararam conhecer outras actividades culturais, enquanto que apenas 33,3% dos sócios do Octopus partilharam da mesma posição.

GRÁFICO 5
CONHECIMENTO/DESCONHECIMENTO DAS ACTIVIDADES PARALELAS PROMOVIDAS PELO CINECLUBE



O *Quadro XXXIII* explicita as actividades paralelas enunciadas pelos sócios inquiridos. Saliente-se, em primeiro lugar, o total de 32 respostas assinaladas pelo universo de associados do Cineclube de Vila do Conde para o evento *Festival Internacional de Curtas-Metragens de Vila do Conde* face aos totais, comparativamente residuais, de 5 respostas para *exposições*, de 4 para *videoteca*, de 3 para *biblioteca* e para *concertos*. Refira-se, em segundo lugar, a inexpressividade positiva de actividades

habitualmente do foro cineclubístico como as *conversas/encontros com realizadores/actores/críticos de cinema* - 2 respostas - e a projecção de sessões de vídeo - 1 resposta. Os associados do Octopus, por sua vez, indicaram como actividades paralelas suas conhecidas os cursos de informática, de fotografia e de expressões plásticas - 7 respostas -, os espectáculos teatrais - 7 - e as *conversas/encontros com realizadores/actores/críticos de cinema* - 5.

QUADRO XXXIII
ACTIVIDADES PARALELAS PROMOVIDAS PELO CINECLUBE QUE OS SÓCIOS DECLARARAM CONHECER

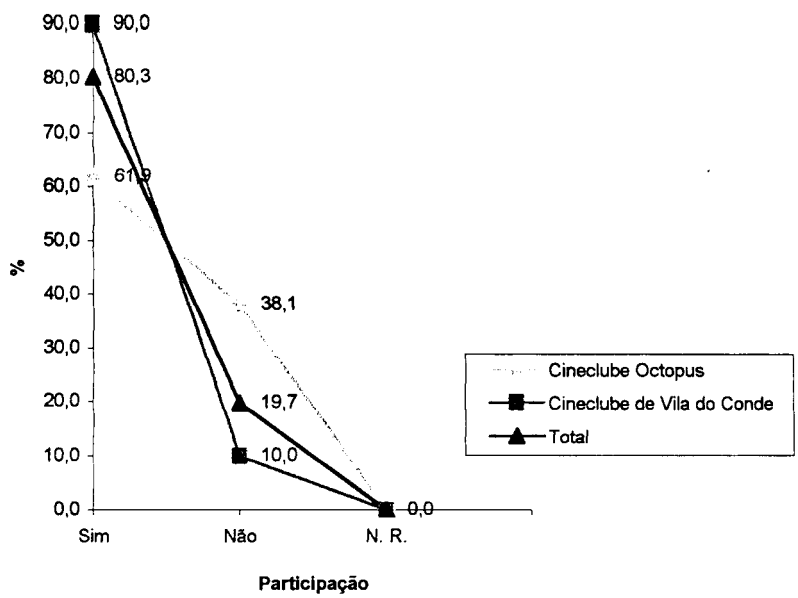
Actividades	Cineclube Octopus	Cineclube de Vila do Conde	Total de ocorrências
• conversas/encontros com realizadores/actores/críticos de cinema	5	2	7
• exposições	0	5	5
• biblioteca	0	3	3
• videoteca	0	4	4
• concertos	0	3	3
• congressos/conferências	0	2	2
• *Festival Internacional de Curtas-Metragens de Vila do Conde*	0	32	32
• cursos de formação (informática, fotografia, expressões)	7	0	7
• sessões de vídeo	2	1	3
• sessões de cinema infantis	1	0	1
• espectáculos teatrais	7	2	9
• concursos de banda desenhada	2	0	2
• encontros/feiras	3	1	4
• N. R.	5	3	8

N = 40

Por outro lado, registe-se que 90% dos associados do Cineclube de Vila do Conde afirmaram participar nas actividades paralelas da associação, o mesmo é dizer, no Festival, o que relativiza a dimensão das respostas obtidas face aos 61,9% de

respostas positivas dos sócios do cineclube poveiro (*Gráfico 6*). Destaque-se ainda que 38,1% dos sócios deste cineclube declararam não participar em tais actividades.

GRÁFICO 6
PARTICIPAÇÃO/NÃO PARTICIPAÇÃO DOS SÓCIOS NAS ACTIVIDADES PARALELAS PROMOVIDAS PELO CINECLUBE

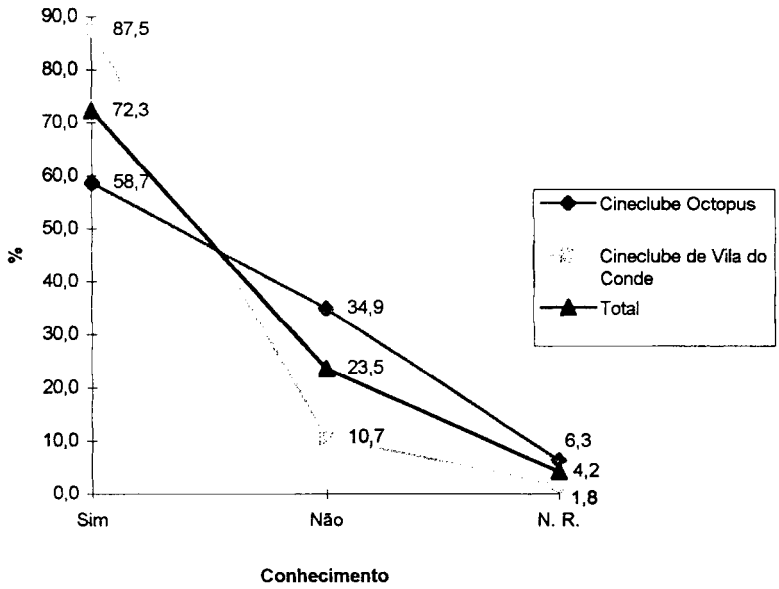


Uma outra dimensão importante da relação entre cineclube/sócios e dos modos de participação dos sócios na vida associativa é aquela que diz respeito, quer ao grau de conhecimento/desconhecimento do sistema de quotização praticado pela associação (*Gráfico 7*), quer ao grau de concordância/discordância com tal prática associativa (*Gráfico 8*).

Mais uma vez, verifica-se uma dicotomia no conjunto das respostas obtidas. Enquanto que 87,5% dos sócios do Cineclube de Vila do Conde declararam conhecer os requisitos institucionais à manutenção da condição de associado - o pagamento regular das quotas -, apenas 58,7% do universo de sócios do Octopus manifestou ter algum conhecimento do sistema actual de quotização praticado pela associação. Por outro lado, se é estatisticamente residual o grau de discordância dos associados do Cineclube de Vila do Conde quanto ao sistema de quotização - 4,1% -, 16,2% dos sócios do Octopus

assumiram a posição contrária. O grau de concordância manifestado pelos inquiridos foi mais relevante entre os sócios do Cineclube de Vila do Conde - 42,9% afirmaram *concordo totalmente* e 51% *concordo* - do que entre os do Octopus - 21,6% e 62,2%, respectivamente.

GRÁFICO 7
CONHECIMENTO/DESCONHECIMENTO DO SISTEMA DE QUOTAS DO CINECLUBE



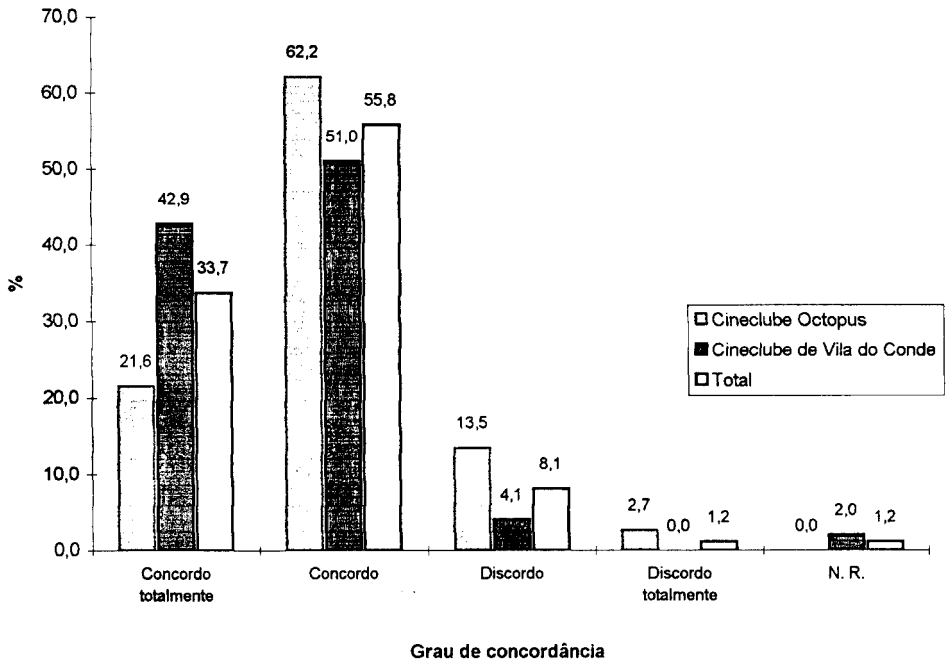
A vontade de participação associativa dos sócios pode ainda ser dimensionada a partir do conjunto de actividades culturais e de propostas de um funcionamento institucional mais adequado às necessidades dos públicos-alvo apontadas pelos sócios inquiridos.

Se se observar, em primeiro lugar, o conjunto de actividades que os sócios gostariam de ver concretizado nos cineclubes (*Quadro XXXIV*), e apesar do número elevado de não-respostas obtido em ambos os universos de associados - 39 -, tais actividades tendem a situar-se na *exibição de ciclos temáticos* (26 respostas), na organização de debates/conversas/encontros com agentes culturais ligados ao mundo do cinema e do cineclubismo (25) e, a uma escala mais reduzida, na realização de

cursos/*workshops*/*ateliers* de (in)formação nas áreas dos audiovisuais e dos *multimedia* (16) e na diversificação da programação de cinema (15). Numa óptica comparativa, os associados do Octopus indicaram mais a necessidade de dinamizar actividades ligadas ao cinema/vídeo/fotografia/*multimedia* (7 respostas), de criar uma biblioteca/videoteca sobre cinema (7) e, curiosamente, de redireccionar a sua actuação para as actividades previstas nos estatutos associativos (4) e de exibir sessões de cinema infantis (3). Os sócios do Cineclube de Vila do Conde valorizaram mais a necessidade de exibir ciclos temáticos (19), de aumentar o número de sessões de cinema e de diversificar os dias de exibição semanal (6) e de alargar o leque de actividades do cineclube (4) e das sessões de vídeo (3).

GRÁFICO 8

GRAU DE CONCORDÂNCIA/DISCORDÂNCIA DOS SÓCIOS COM O SISTEMA DE QUOTAS DO CINECLUBE



QUADRO XXXIV

INICIATIVAS/ACTIVIDADES QUE OS SÓCIOS GOSTARIAM DE VER CONCRETIZADAS NO CINECLUBE

Iniciativas/Actividades	Cineclube Octopus	Cineclube de Vila do Conde	Total de ocorrências
• a exibição de ciclos temáticos	7	19	26
• a realização de debates/conversas/encontros com realizadores, actores e outros ligados ao cinema	14	11	25
• a realização de cursos/*workshops*/*ateliers* nas áreas do cinema, do vídeo, das novas tecnologias e da fotografia	8	8	16
• a dinamização de actividades ligadas ao cinema, à imagem, à fotografia, ao vídeo e aos *multimedia*	7	1	8
• a edição de uma publicação periódica sobre cinema e sobre o cineclube	5	3	8
• a organização de exposições/feiras/centro de recursos de cinema	5	3	8
• a exibição de um maior número de sessões por semana e em dias alternativos	2	6	8
• a exibição regular e ininterrupta das sessões ao longo do ano	6	0	6
• a criação/alargamento/divulgação de uma biblioteca e de uma videoteca sobre cinema	7	4	11
• a edição de um jornal do cineclube	5	0	5
• a exibição de sessões de cinema infantis	3	0	3
• a organização de mostras de cinema e de festivais	8	2	10
• a realização/divulgação de projectos amadores em audiovisuais	3	0	3
• a diversificação da programação (cinema de animação, cinema português, cinema clássico, *cinema de autor*, cinema em estreia...)	7	8	15
• a dinamização de actividades contempladas nos estatutos da associação	4	0	4
• o alargamento das sessões de cinema às freguesias e às escolas do concelho	4	2	6
• a realização de cursos de informática	2	0	2
• a manutenção da orientação global da programação do cineclube	4	3	7
• a exibição de mais sessões de vídeo	0	3	3
• o alargamento das actividades do cineclube	0	4	4
• N. R.	21	18	39

N = 119

Quanto às modalidades de funcionamento interno das associações, as propostas dos sócios adquirem também uma importância digna de nota (*Quadro XXXV*).

QUADRO XXXV
PROPOSTAS/SUGESTÕES DOS SÓCIOS PARA UM FUNCIONAMENTO MAIS ADEQUADO DO CINECLUBE

Propostas/Sugestões	Cineclube Octopus	Cineclube de Vila do Conde	Total de ocorrências
• a realização de uma campanha de divulgação/promoção do cineclube	9	0	9
• a realização de uma campanha de angariação de novos sócios	5	1	6
• a maior divulgação da programação e das actividades do cineclube	8	2	10
• a elaboração/envio de informação regular sobre as actividades do cineclube junto dos sócios (relatórios de actividades, de contas, informações mensais)	5	2	7
• a alteração do sistema de quotização do cineclube	3	0	3
• a actualização da rede de associados e das quotas em atraso	3	1	4
• a diversificação/organização de novos horários de exibição das sessões	1	4	5
• a melhoria das condições de projecção dos filmes e da sala de exibição	1	4	5
• a melhoria gráfica e de conteúdo dos boletins informativos (mais informação sobre os filmes) e a sua maior regularidade de distribuição	6	1	7
• a procura de um maior número de apoios institucionais	4	0	4
• a melhoria da capacidade de organização interna e da eficiência do cineclube e da direcção	8	1	9
• a disponibilização de uma sede	3	0	3
• a ligação entre o cineclube e a comunidade local	5	0	5
• a ligação entre o cineclube e os sócios (funcionamento e escolha da programação)	6	8	14
• a colaboração com a Cinemateca	2	0	2
• o intercâmbio com outros cineclubes (programas, actividades)	1	3	4
• a maior organização da bilheteira	0	3	3
• a criação de uma *home page* na Internet	0	1	1
• N. R.	29	23	52

N = 119

Tais posições ora se situam - no caso do Octopus - na realização de campanhas de divulgação/promoção do cineclube e das suas actividades culturais (17 respostas), na melhoria da capacidade de gestão/organização interna da associação (8), na maior ligação entre o cineclube e os sócios (6) e na melhoria do grafismo, do conteúdo e da distribuição dos folhetos críticos (6), ora assentam - no caso do Cineclube de Vila do

Conde - na maior ligação entre o cineclube e o universo dos sócios (8), na melhoria das condições de projecção dos filmes (4) e na diversificação/organização de novos horários de exibição das sessões de cinema/vídeo (4).

É digno de nota, mais uma vez, o número significativo de não-respostas dos associados - 52 - quando confrontados com a tarefa de delimitarem estratégias de actuação institucional e cultural para os cineclubes e, como tal, de exercerem, de certa maneira, uma vontade de participação na vida associativa. Por outro lado, as propostas definidas pelos sócios do Cineclube Octopus revestem-se de uma diversidade qualitativa e quantitativa superior às dos outros inquiridos, que permite pensar menos nos efeitos de uma *imaginação associativa* ou de uma *participação associativa* distintivas do que na debilidade/fragilidade institucional e cultural do Octopus perante os sócios e os públicos, o poder local e a comunidade local, em virtude do longo período de crise interna, e na insuficiência da oferta cultural nos últimos anos.

Se bem que não tenha abrangido a totalidade da população associativa de ambos os cineclubes, como já fora oportunamente referido[2], o inquérito por questionário administrado permitiu definir uma configuração sociográfica dos públicos associados que, embora limitada, constitui um instrumento válido para a caracterização do *perfil do espectador associado* das sessões dos cineclubes.

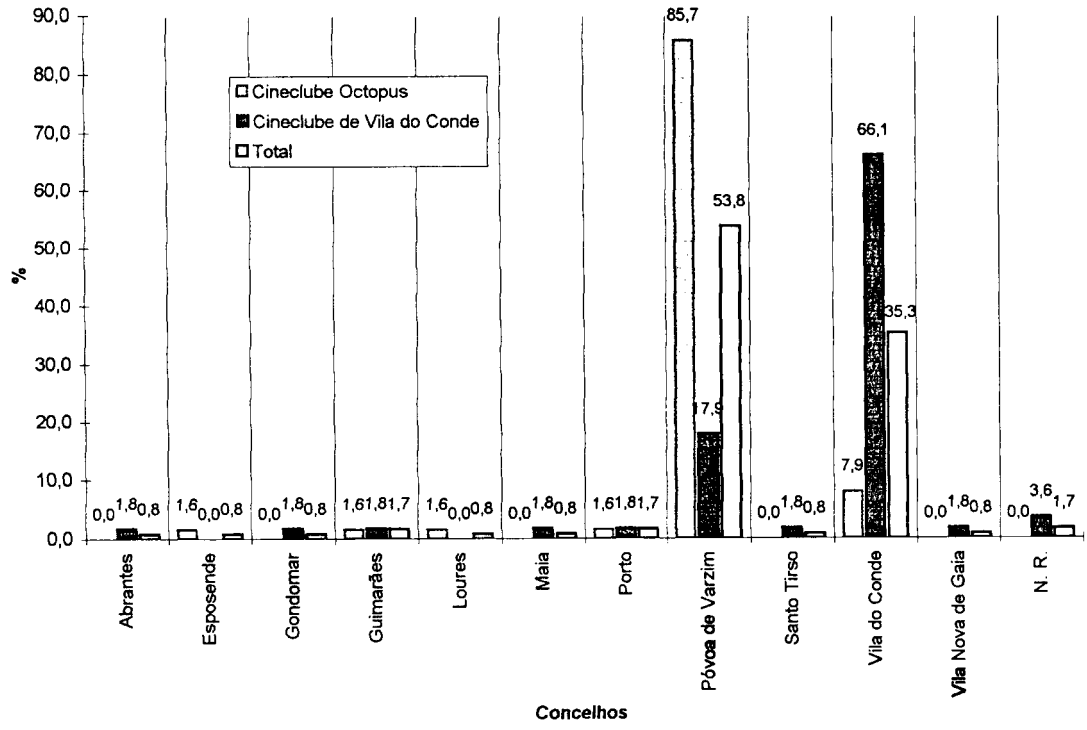
Observe-se, em primeiro lugar, a área da residência dos sócios dos cineclubes (*Gráfico 9*).

É notório, desde logo, que os cineclubes tendem a delimitar redes de associados implantadas nos próprios concelhos de localização das associações culturais. Senão repare-se: 85,7% dos sócios do Octopus residem no concelho de Póvoa de Varzim e 66,1% dos do Cineclube de Vila do Conde neste último concelho. Ambos irradiam a sua actividade associativa e cinéfila para públicos associados, principalmente, residentes nos

[2] Vejam-se novamente os quadros alusivos ao total de sócios dos dois cineclubes e ao total de inquéritos administrados junto dos universos de associados, definidos com base nas redes de sócios e nas informações estatísticas das associações em causa, reunidos no ponto *II. Sobre as Possibilidades de Apropriação Cognitiva de uma Realidade Social.*

concelhos de Póvoa de Varzim e de Vila do Conde. Os sócios residentes fora destes dois concelhos, a maior parte deles concelhos limítrofes, mantêm redes de relações culturais, familiares e afectivas com os dois cineclubes.

GRÁFICO 9
ÁREA DE RESIDÊNCIA DOS SÓCIOS DO CINECLUBE POR CONCELHO



Em segundo lugar, os públicos associados tendem a ser *públicos jovens* com *níveis médios e elevados de escolarização formal* (*Quadro XXXVI*). A população inquirida, maioritariamente do sexo masculino - 70,1% do total de sócios - situa-se, sobretudo, no escalão etário dos 25 aos 29 anos - 37,6% -, com um peso ligeiramente superior dos sócios do Cineclube Octopus - 40,3% de associados face a 34,5% dos do Cineclube de Vila do Conde. Saliente-se, também, que os grupos etários dos 20 aos 24 anos e dos 30 aos 34 anos constituem universos de públicos-alvo dos cineclubes - 19,7% e 10,3% do total de inquiridos, respectivamente -, com uma particular incidência

do primeiro no Cineclube de Vila do Conde - 27,3% face a 12,9% dos do Octopus - e do segundo no Cineclube Octopus - 12,9% por contraposição a 7,3%, respectivamente.

QUADRO XXXVI
CARACTERIZAÇÃO DOS SÓCIOS DO CINECLUBE OCTOPUS E DO CINECLUBE DE VILA DO CONDE POR SEXO E POR IDADE

Grupos etários	Cineclube Octopus			Cineclube de Vila do Conde			Total		
	M	F	Total	M	F	Total	M	F	Total
10 - 14	3,2	-	3,2	1,8	-	1,8	2,6	-	2,6
15 - 19	9,7	-	9,7	1,8	1,8	3,6	6,0	0,9	6,8
20 - 24	8,1	4,8	12,9	20,0	7,3	27,3	13,7	6,0	19,7
25 - 29	29,0	11,3	40,3	16,4	18,2	34,5	23,1	14,5	37,6
30 - 34	4,8	8,1	12,9	5,5	1,8	7,3	5,1	5,1	10,3
35 - 39	8,1	1,6	9,7	7,3	-	7,3	7,7	0,9	8,5
40 - 44	3,2	-	3,2	-	-	-	1,7	-	1,7
45 - 49	-	-	-	3,6	5,5	9,1	1,7	2,6	4,3
50 - 54	4,8	-	4,8	3,6	-	3,6	4,3	-	4,3
55 - 59	-	-	-	5,5	-	5,5	2,6	-	2,6
60 - 64	1,6	-	1,6	-	-	-	0,9	-	0,9
> 65	1,6	-	1,6	-	-	-	0,9	-	0,9
Total	74,2	25,8	100	65,5	34,5	100 *	70,1	29,9	100

* Registaram-se 1 N. R. no Cineclube Octopus e 1 N. R. no Cineclube de Vila do Conde do sexo masculino relativamente à questão idade

Para além de constituir uma população fundamentalmente juvenil, é uma população que apresenta níveis de escolarização elevados (*Quadro XXXVII*): 66,4% da população de associados declarou possuir/frequentar níveis diversos do Ensino Superior - 58,7% dos inquiridos do Octopus e 75% dos do Cineclube de Vila do Conde. 21% dos sócios situaram as suas habilitações literárias no nível do Ensino Secundário Complementar, com um peso de 23,8% entre os associados do Octopus e de 17,9% entre os do Cineclube de Vila do Conde. Aponta-se, assim, para públicos de associados dotados de níveis de *capital escolar* adquirido significativos, positivamente estruturadores

dos modos de consumo/recepção dos produtos culturais difundidos pelas práticas associativas e, *a priori*, de modalidades activas de participação associativa.

QUADRO XXXVII
NÍVEL DE ESCOLARIDADE DOS SÓCIOS DO CINECLUBE SEGUNDO O SEXO

Nível de escolaridade	Cineclube Octopus			Cineclube de Vila do Conde			Total		
	M	F	Total	M	F	Total	M	F	Total
Ensino preparatório	1,6	-	1,6	1,8	-	1,8	1,7	-	1,7
Ensino secundário unificado	12,7	1,6	14,3	3,6	-	3,6	8,4	0,8	9,2
Ensino secundário complementar	19,0	4,8	23,8	14,3	3,6	17,9	16,8	4,2	21,0
Ensino médio	-	1,6	1,6	-	-	-	-	0,8	0,8
Ensino supeior	39,7	19,0	58,7	46,4	28,6	75,0	42,9	23,5	66,4
N. R.	-	-	-	-	1,8	1,8	-	0,8	0,8
Total	73,0	27,0	100	66,1	33,9	100	69,7	30,3	100

Atendendo à condição perante o trabalho, os sócios inquiridos dividem-se em dois pólos: uns revelam uma *profissionalização* e uma *inserção no mercado de trabalho recentes* - 56,5% do Cineclube Octopus e 60% do Cineclube de Vila do Conde declararam exercer uma profissão -, outros frequentam níveis do Ensino Secundário Unificado e Complementar e do Ensino Superior - 24,2% e 23,6% -, acumulando, por vezes, a condição de trabalhador-estudante com situações de desempenho de tarefas/trabalho(s) a tempo inteiro e/ou parcial - 11,3% e 7,3% (*Quadro XXXVIII*). 29% dos sócios do Octopus e 47,3% dos do Cineclube de Vila do Conde, que declararam exercer uma profissão, possuem habilitações literárias superiores, sugerindo uma possível correspondência entre o diploma obtido no sistema de ensino formal e a inserção nas áreas económico-sociais privilegiadas do mercado de trabalho. As condições perante o trabalho, económica e socialmente mais precárias, como o desemprego, assumem valores comparativamente residuais no total da população inquirida - 3,2% e 3,6%. O peso relativo da população estudantil em ambos os

cineclubes, nomeadamente a frequentar o Ensino Superior, é significativa: 12,9% dos sócios do Octopus e 18,2% dos do Cineclube de Vila do Conde.

QUADRO XXXVIII
CONDIÇÃO PERANTE O TRABALHO DOS SÓCIOS SEGUNDO O NÍVEL DE ESCOLARIDADE (%)

Condição perante o trabalho	Cineclube Octopus					Cineclube de Vila do Conde					
	Ensino secundário unificado	Ensino secundário complementar	Ensino médio	Ensino superior	Total	Ensino preparatório	Ensino secundário unificado	Ensino secundário complementar	Ensino médio	Ensino superior	Total
Exerce uma profissão	8,1	17,7	1,6	29,0	56,5	-	1,8	10,9	-	47,3	60,0
Ocupa-se só das tarefas domésticas	-	-	-	1,6	1,6	-	-	-	-	-	-
Está desempregado(a) e procura novo emprego	-	-	-	3,2	3,2	-	-	-	-	3,6	3,6
Procura o primeiro emprego	-	-	-	1,6	1,6	-	-	1,8	-	-	1,8
É estudante	4,8	6,5	-	12,9	24,2	1,8	-	3,6	-	18,2	23,6
É trabalhador-estudante	1,6	-	-	9,7	11,3	-	-	-	-	7,3	7,3
Está incapacitado para o trabalho	-	-	-	-	-	-	1,8	-	-	-	1,8
É reformado	-	-	-	1,6	1,6	-	-	1,8	-	-	1,8
Total	14,5	24,2	1,6	59,7	100	1,8	3,6	18,2	-	76,4	100

Registaram-se 1 N. R. no Cineclube Octopus e 1 N. R. no Cineclube de Vila do Conde

Os associados que declararam desempenhar ou já terem desempenhado uma actividade profissional distribuem-se, principalmente, pelos grupos de profissões intelectuais e científicas: 24,1% no grupo de *docentes do ensino secundário, superior e profissões similares* - 15,2% dos sócios do Cineclube Octopus e 34,1% dos do Cineclube de Vila do Conde - e 23% no grupo *outros especialistas das profissões intelectuais e científicas* - 21,7% e 24,4%, respectivamente. Uma parcela da população inquirida do Cineclube Octopus parece usufruir de uma situação económico-social favorável, pois 13% dos inquiridos são *directores e gerentes de pequenas empresas* e 6,5% *directores de empresas*. 7,3% dos sócios do Cineclube de Vila do Conde desempenham profissões

situadas no grupo dos *especialistas das ciências da vida e profissionais da saúde*. Há uma presença significativa de técnicos e profissionais de nível intermédio: 12,2% dos sócios do Cineclube de Vila do Conde e 10,8% dos do Octopus. Ambos os cineclubes apresentam uma clara concentração dos efectivos associados nos grupos de profissões intelectuais e científicas - 47,7% dos sócios do Octopus e 65,8% dos do Cineclube de Vila do Conde, com um peso consideravelmente significativo deste último (*Anexo XXVI*).

Não considerando o *sexo* uma variável discricionária do perfil sociográfico dos públicos associados (*Anexo XXVII*), a variável *nível de escolaridade*, quando cruzada com o leque das actividades profissionais declaradas pelos inquiridos, adquire alguma relevância analítica (*Quadro XXXIX*). São os sócios que detêm um nível de habilitações superior os que tendem a ocupar os postos de trabalho mais qualificados - 30,4% dos sócios do Octopus e 58,5% dos do Cineclube de Vila do Conde desempenham profissões do foro intelectual e científico. Assiste-se a uma maior concentração de profissionais de nível intermédio com graus superiores de escolaridade entre os sócios do Cineclube de Vila do Conde - 7,2% face a 2,2% dos do Octopus - e de profissionais *directores e gerentes de pequenas empresas* e *directores de empresas* entre os do Octopus - 8,7% face a 2,4%.

O carácter de população económica e socialmente favorecida parece definir-se: os associados que não têm uma condição profissionalizada perante o trabalho provêm de agregados domésticos situados, no caso do Octopus, ora na Burguesia Empresarial e Proprietária (BEP) - 23,5% - e na Burguesia Profissional - 17,6%, ora na Pequena Burguesia de Execução (PBE) - 11,8% - e, no caso do Cineclube de Vila do Conde, nas fracções da Burguesia - BEP (13,3%) e BP (20%) - e da Pequena Burguesia - PBE (20%), Pequena Burguesia Intelectual e Científica (PBIC) e Pequena Burguesia Técnica e de Enquadramento Intermédio (PBTEI), estas últimas com 13,3% (*Quadro XL*). Os associados que declararam desempenhar ou já terem desempenhado uma profissão tendem a situar-se, no sistema de posições da estrutura de classes, na fracção da PBIC - 32,6% dos sócios do Octopus e 41,5% dos do Cineclube de Vila do Conde. Há

QUADRO XXXIX

PROFISSÃO DOS SÓCIOS QUE DECLARARAM DESEMPENHAR OU JÁ TEREM DESEMPENHADO UMA ACTIVIDADE PROFISSIONAL SEGUNDO O NÍVEL DE ESCOLARIDADE (%)

Profissões	Cineclube Octopus						Cineclube de Vila do Conde				
	Ensino preparatório	Ensino secundário unificado	Ensino secundário complementar	Ensino médio	Ensino superior	Total	Ensino secundário unificado	Ensino secundário complementar	Ensino médio	Ensino superior	Total
0	-	-	-	-	2,2	2,2	2,4	-	-	2,4	4,9
10	-	-	4,3	-	2,2	6,5	-	2,4	-	-	2,4
12	-	-	-	-	6,5	6,5	-	-	-	2,4	2,4
13	2,2	6,5	2,2	-	2,2	13,0	2,4	-	-	-	2,4
21	-	-	-	-	6,5	6,5	-	-	-	-	-
22	-	-	-	-	4,3	4,3	-	2,4	-	4,9	7,3
23	-	-	-	-	15,2	15,2	-	-	-	34,1	34,1
24	-	2,2	4,3	-	15,2	21,7	-	-	-	24,4	24,4
31	-	-	-	-	-	-	-	2,4	-	2,4	4,9
33	-	-	2,2	2,2	-	4,3	-	2,4	-	2,4	4,9
34	-	-	4,3	-	2,2	6,5	-	-	-	2,4	2,4
41	-	-	6,5	-	2,2	8,7	-	2,4	-	-	2,4
42	-	-	-	-	-	-	-	4,9	-	-	4,9
51	-	2,2	-	-	-	2,2	-	-	-	2,4	2,4
71	-	2,2	-	-	-	2,2	-	-	-	-	-
Total	2,2	13,0	23,9	2,2	58,7	100	4,9	17,1	0	78,0	100

Legenda

0 Não responde/sem informação suficiente

10 Funcionários públicos

12 Directores de empresa

13 Directores e gerentes de pequenas empresas

21 Especialistas das ciências físicas, matemáticas e engenharia

22 Especialistas das ciências da vida e profissionais da saúde

23 Docentes do ensino secundário, superior e profissões similares

24 Outros especialistas das profissões intelectuais e científicas

31 Técnicos e profissionais de nível intermédio das ciências físicas e químicas, da engenharia e trabalhadores similares

33 Profissionais de nível intermédio do ensino

34 Outros técnicos e profissionais de nível intermédio

41 Empregados de escritório

42 Empregados de recepção, caixas, bilheteiros e similares

51 Pessoal dos serviços directos e particulares, de protecção e segurança

71 Operários, artífices e trabalhadores similares das indústrias extractivas e da construção civil

QUADRO XL

LUGAR DE CLASSE DO AGREGADO DOMÉSTICO DE ORIGEM DOS SÓCIOS ESTUDANTES, À PROCURA DO PRIMEIRO EMPREGO E QUE SE OCUPAM DAS TAREFAS DOMÉSTICAS POR CINECLUBE

Lugar de classe	Cineclube Octopus		Cineclube de Vila do Conde		Total	
	N	%	N	%	N	%
0	3	17,6	1	6,7	4	12,5
BEP	4	23,5	2	13,3	6	18,8
BD	1	5,9	0	0,0	1	3,1
BP	3	17,6	3	20,0	6	18,8
PBIC	1	5,9	2	13,3	3	9,4
PBTEI	1	5,9	2	13,3	3	9,4
PBE	2	11,8	3	20,0	5	15,6
OIQ	1	5,9	1	6,7	2	6,3
OISNQ	1	5,9	0	0,0	1	3,1
OPL	0	0,0	1	6,7	1	3,1
Total	17	100	15	100	32	100

Legenda

0: Não responde/sem informação suficiente

BEP: Burguesia Empresarial e Proprietária

BD: Burguesia Dirigente

BP: Burguesia Profissional

PBIC: Pequena Burguesia Intelectual e Científica

PBTEI: Pequena Burguesia Técnica e de Enquadramento Intermédio

PBE: Pequena Burguesia de Execução

OIQ: Operariado Industrial Qualificado

OISNQ: Operariado Industrial Semi e Não Qualificado

OPL: Operariado Pluriactivo

uma presença significativa de efectivos de ambos os cineclubes na BP - 19,6% e 19,5%, respectivamente - e na PBTEI - 13% e 17,1% (*Quadro XLI*).

Face ao agregado doméstico de origem, estes associados revelam, de certa maneira, uma relativa mobilidade social intergeracional ascendente (*Quadro XLII*) ou, pelo menos, a aquisição de um capital escolar e de um capital cultural valorizados face aos dos seus pais: há um alargamento do universo dos efectivos situados nas fracções de classe mais escolarizadas da Pequena Burguesia, pertencentes à PBIC - há uma evolução de valores de 10,3% para 36,8% no total de inquiridos -, uma estabilização dos efectivos pertencentes à PBTEI - de 13,8% para 14,9% -, uma clara extensão da fracção da BP - de 8% para 19,5% - e uma diminuição dos efectivos pertencentes à BEP - de 17,2% para 6,9%.

QUADRO XLI

LUGAR DE CLASSE DOS SÓCIOS QUE DECLARARAM DESEMPENHAR OU JÁ TEREM DESEMPENHADO UMA ACTIVIDADE PROFISSIONAL POR CINECLUBE

Lugar de classe	Cineclube Octopus		Cineclube de Vila do Conde		Total	
	N	%	N	%	N	%
0	1	2,2	4	9,8	5	5,7
BEP	4	8,7	2	4,9	6	6,9
BD	4	8,7	0	0,0	4	4,6
BP	9	19,6	8	19,5	17	19,5
PBIC	15	32,6	17	41,5	32	36,8
PBTEI	6	13,0	7	17,1	13	14,9
PBIPR	1	2,2	0	0,0	1	1,1
PBE	6	13,0	3	7,3	9	10,3
Total	46	100	41	100	87	100

Legenda

0: Não responde/sem informação suficiente

BEP: Burguesia Empresarial e Proprietária

BD: Burguesia Dirigente

BP: Burguesia Profissional

PBIC: Pequena Burguesia Intelectual e Científica

PBTEI: Pequena Burguesia Técnica e de Enquadramento Intermédio

PBIPR: Pequena Burguesia Independente e Proprietária

PBE: Pequena Burguesia de Execução

Registaram-se 3 casos no Cineclube Octopus e 4 casos no Cineclube de Vila do Conde de acumulação de situações profissionais, nomeadamente as de *trabalhador(a) independente (recibo verde)* e *Patrão (com empregados)*

QUADRO XLII

LUGAR DE CLASSE DO AGREGADO DOMÉSTICO DE ORIGEM DOS SÓCIOS QUE DECLARARAM DESEMPENHAR OU JÁ TEREM DESEMPENHADO UMA ACTIVIDADE PROFISSIONAL POR CINECLUBE

Lugar de classe	Cineclube Octopus		Cineclube de Vila do Conde		Total	
	N	%	N	%	N	%
0	8	17,4	8	19,5	16	18,4
BEP	8	17,4	7	17,1	15	17,2
BD	0	0,0	2	4,9	2	2,3
BP	4	8,7	3	7,3	7	8,0
PBIC	4	8,7	5	12,2	9	10,3
PBTEI	9	19,6	3	7,3	12	13,8
PBIPR	1	2,2	3	7,3	4	4,6
PBA	2	4,3	0	0,0	2	2,3
PBE	6	13,0	7	17,1	13	14,9
PBEPL	1	2,2	1	2,4	2	2,3
OIQ	2	4,3	2	4,9	4	4,6
OPL	1	2,2	0	0,0	1	1,1
Total	46	100	41	100	87	100

Legenda

0: Não responde/sem informação suficiente

BEP: Burguesia Empresarial e Proprietária

BD: Burguesia Dirigente

BP: Burguesia Profissional

PBIC: Pequena Burguesia Intelectual e Científica

PBTEI: Pequena Burguesia Técnica e de Enquadramento Intermédio

PBIPR: Pequena Burguesia Independente e Proprietária

PBA: Pequena Burguesia Agrícola

PBE: Pequena Burguesia de Execução

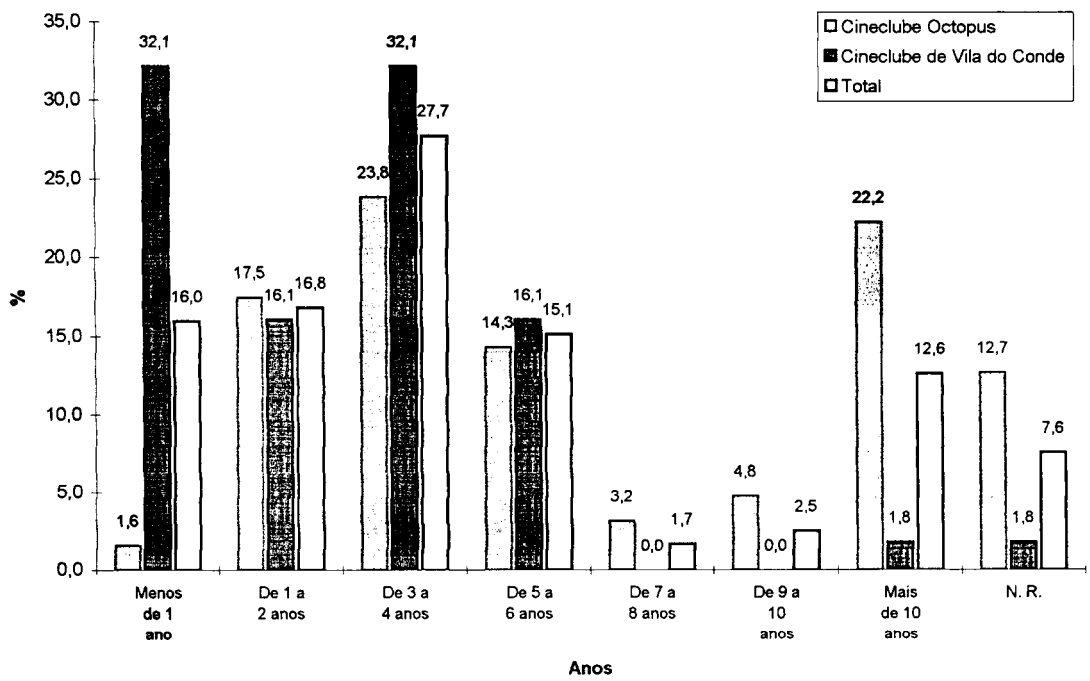
PBEPL: Pequena Burguesia de Execução Pluriactiva

OIQ: Operariado Industrial Qualificado

OPL: Operariado Pluriactivo

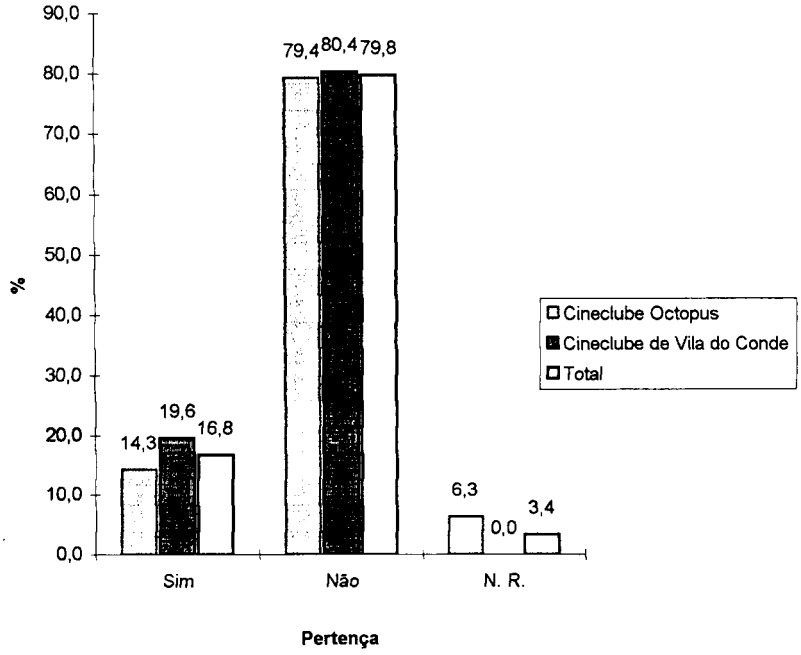
Se se atender ao *tempo de pertença* dos associados inquiridos relativamente às associações de que são sócios (*Gráfico 10*), constata-se que não só há um certo equilíbrio entre os efectivos do Cineclube de Vila do Conde - 32,1% afirmaram pertencer ao cineclube há menos de 1 ano, 32,1% entre 3 a 4 anos e 16,1% desde, praticamente, o início de actividade da associação -, como também uma permanência da condição de associado entre indivíduos que declararam pertencer ao Octopus há mais de 10 anos - 22,2% - e a aquisição relativamente recente de novos associados - 23,8% afirmaram pertencer ao Octopus num período entre 3 a 4 anos e 17,5% entre 1 a 2 anos. Regista-se ainda o valor residual - 1,6% - dos que pertencem há menos de 1 ano, o mesmo é dizer, sob a orientação da nova equipa directiva. Apesar de apresentarem percursos associativos e temporais diferentes, os valores mais elevados da pertença aos dois cineclubes situa-se no período dos 3 a 4 anos - 27,7%.

GRÁFICO 10
TEMPO DE PERTENÇA DOS SÓCIOS AO CINECLUBE



Por outro lado, apenas 19,6% e 14,3% dos sócios do Cineclube de Vila do Conde e do Octopus afirmaram pertencer a outro(s) cineclube(s) na condição de associado (*Gráfico 11*), o que reflecte a tendência para não manterem situações de duplicação da pertença/participação associativas em contextos cineclubísticos e, provavelmente, um determinado grau de satisfação dos associados com a oferta cultural do seu cineclube.

GRÁFICO 11
PERTENÇA/NÃO PERTENÇA A OUTRO CINECLUBE NA CONDIÇÃO DE ASSOCIADO



Confronte-se tais dados com as *principais razões que justificam a condição de associado* do cineclube (*Quadro XLIII*). Parece haver uma correspondência entre os objectivos estipulados pelos agentes culturais e as motivações apontadas pelos próprios associados. O *gosto pelo cinema* - 40,4% dos sócios do Octopus e 47,9% dos do Cineclube de Vila do Conde - e *o querer assistir a sessões de cinema de qualidade* - 29,8% e 31,9%, respectivamente - constituem as razões principais declaradas pelos públicos associados. Saliente-se, porém, que 6,4% dos sócios vilacondenses salientaram *a falta de sessões regulares de cinema na cidade*, valorizando a iniciativa cultural da

associação, enquanto que 9,6% dos sócios do Octopus realçaram as possibilidades de *poder participar noutras actividades do cineclube*, o que poderá constituir uma alusão ao percurso anterior do Octopus e, a dada altura, simultâneo com a exibição regular de cinema.

QUADRO XLIII
PRINCIPAIS RAZÕES QUE JUSTIFICAM A CONDIÇÃO DE ASSOCIADO DO CINECLUBE

Razões	Cineclube Octopus		Cineclube de Vila do Conde	
	N	%	N	%
O gosto pelo cinema	42	40,4	45	47,9
A falta de sessões regulares de cinema na cidade	0	0,0	6	6,4
O querer assistir a sessões de cinema de qualidade	31	29,8	30	31,9
O poder participar noutras actividades do cineclube	10	9,6	1	1,1
A possibilidade de ver mais cinema	10	9,6	9	9,6
O apoiar o trabalho da associação	3	2,9	0	0,0
O promover o desenvolvimento/cooperação cultural no concelho	2	1,9	0	0,0
O ter maior disponibilidade de tempo	0	0,0	1	1,1
O ver cinema fora do *mainstream* comercial	0	0,0	1	1,1
N. R.	6	5,8	1	1,1
Total	104	100	94	100

Resposta múltipla, N = 104 (Cineclube Octopus) e N = 94 (Cineclube de Vila do Conde)

Se se observa uma consensualidade em torno das intenções de manter a condição de associado - 94,6% dos sócios vilacondenses e 87,3% dos do Octopus (*Gráfico 12*) -, é interessante constatar que as motivações que levam alguns dos associados (20 indivíduos) a pertencerem a mais do que um cineclube (*Gráfico 13*) apontam para a possibilidade de usufruir de uma oferta de cinema mais diversificada, quantitativamente - 30,8% e 42,1% dos sócios do Octopus e dos sócios vilacondenses afirmaram poder *assistir a um maior número de filmes* (*Quadro XLIV*) - e qualitativamente, ou seja, ter acesso a informação cinematográfica diversificada - 30,8% e 31,6%, respectivamente.

GRÁFICO 12

MANUTENÇÃO/NÃO MANUTENÇÃO DA CONDIÇÃO DE ASSOCIADO DO CINECLUBE

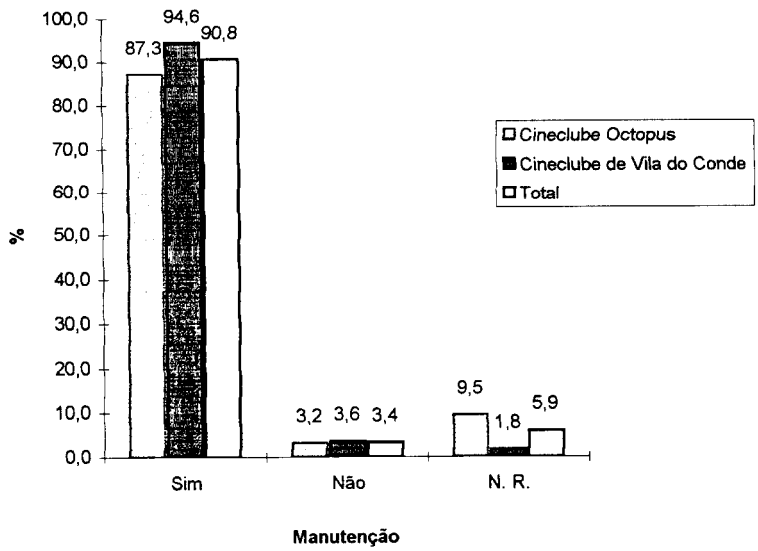
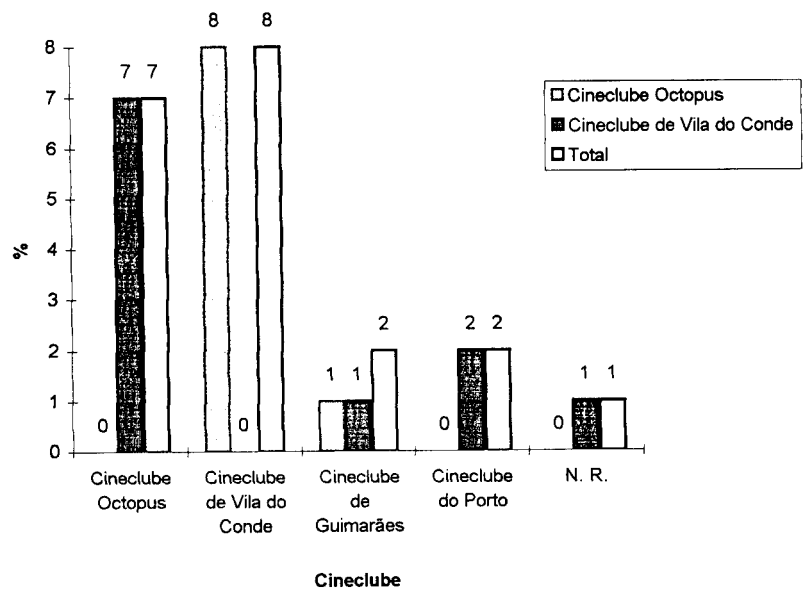


GRÁFICO 13

TOTAL DE SÓCIOS QUE AFIRMA PERTENCER A MAIS DO QUE UM CINECLUBE



QUADRO XLIV
PRINCIPAIS RAZÕES QUE JUSTIFICAM A CONDIÇÃO DE ASSOCIADO EM MAIS DO QUE UM CINECLUBE

Razões	Cineclube Octopus		Cineclube de Vila do Conde	
	N	%	N	%
É possível assistir a um maior número de filmes	4	30,8	8	42,1
É mais fácil ter acesso a informação cinematográfica diversificada	4	30,8	6	31,6
Os meus amigos também são sócios de mais do que um cineclube	1	7,7	0	0,0
Não me sinto totalmente satisfeito com o(s) outro(s) cineclube(s)	1	7,7	2	10,5
É possível diversificar o consumo de cinema de qualidade/de autor	1	7,7	1	5,3
É possível dispor de outros horários	1	7,7	1	5,3
Por proximidade com o local de residência	1	7,7	0	0,0
N. R.	0	0,0	1	5,3
Total	13	100	19	100

Resposta múltipla, N = 13 (Cineclube Octopus) e N = 19 (Cineclube de Vila do Conde)

7.2. As práticas de ida às sessões de cinema e os modos de estar nos cineclubes

A caracterização das idas dos públicos às sessões dos cineclubes permite avaliar a relação entre a oferta e a procura de cinema, bem como a relação cineclube/públicos associados/públicos não associados. A escassez dos dados e a falta de exaustividade das informações obtidas dificultam tal trabalho e evidenciam, mais uma vez, a falta de organização interna das associações juvenis quanto aos registos escritos do seu percurso e uma certa recusa em organizar, institucionalizar, quantificar e/ou registar os diferentes momentos dos seus percursos.

De acordo com outros registos, estes de observação ocasional, e com contactos feitos junto das equipas directivas anteriores, verificaram-se sempre diferenças substanciais quanto ao número de espectadores das sessões infantis/juvenis programadas pelo Cineclube Octopus e ao das sessões habituais: as primeiras

apresentavam, normalmente, lotações muito altas e as segundas, em contrapartida, valores muito inferiores.

Se se atentar nas próprias declarações do Cineclube, *"Baseando-nos no cálculo aproximado da média de espectadores por filme é possível estabelecer três períodos distintos nos 10 anos do Cineclube. O primeiro coincide com os cinco primeiros anos (até 1988) e regista uma média que ultrapassa os 70 espectadores/filme, tendo-se atingido os 100 no primeiro ano (1983/84); o segundo período vai de 1988 a 1991 e é caracterizado por uma quebra acentuada do número médio de espectadores, que se situa na casa dos 30; o terceiro período inicia-se em 1991 e apresenta uma recuperação do número de espectadores, agora superior a 60 por filme".*[3]

De acordo com os dados obtidos, relativos às sessões habituais do Cineclube, é visível uma redução do número de espectadores a partir de 1991/92 (*Quadro XLV*).

QUADRO XLV
TOTAL DE ESPECTADORES DAS SESSÕES HABITUAIS DO CINECLUBE OCTOPUS, MÉDIA DE ESPECTADORES POR FILME E POR SESSÃO E TAXA DE OCUPAÇÃO DA SALA ENTRE 1990/91 E 1995/96

Épocas	Total de Espectadores	Média de Espectadores por Filme	Média de Espectadores por Sessão	Taxa de Ocupação da Sala (N = 306 lugares)
1990/91	*	*	*	*
1991/921	2690	72,7	35,4	9,5
1992/93	1847	54,3	26,4	7,1
1993/94	1893	55,7	28,3	7,6
1994/95	*	*	*	*
1995/96**	1264	27,5	31,6	8,4

Fontes: Cineclube Octopus, *Relatórios de Actividades*, 1990/91- 1995/96
* sem informação disponível
** não inclui o total de espectadores verificado entre Setembro e Dezembro de 1995

De 2.690 passou-se para 1.847 na época seguinte, acompanhando a ligeira descida do número de sessões e de filmes exibidos. Na época de 1995/96, e de acordo

[3] in *Catálogo Comemorativo do 10º Aniversário do Cineclube Octopus*, pp.9-10.

com os dados disponíveis, o cineclube registou 1.264 entradas. Se se atender à média de espectadores por filme e por sessão, os valores mais uma vez mostram a descida do número de entradas entre 1991/92 e 1992/93. Apesar de ter aumentado o número de filmes, a média de espectadores por filme baixou de 72,7 para 54,3 naquele período. A média de espectadores por sessão registou também uma descida: de 35,4 passou para 26,4. Simultaneamente, a taxa de ocupação da sala foi reduzida: não só o número de espectadores por sessão (tarde e noite) foi baixo, como as dimensões físicas da sala foram, comparativamente, demasiado grandes (374 lugares).

Veja-se a situação do Cineclube de Vila do Conde. A participação dos públicos associados e não associados tende a restringir-se às sessões regulares de cinema do cineclube e, principalmente, às actividades criadas durante a realização do Festival, o que torna relevante a caracterização das idas dos públicos às sessões do cineclube como meio de avaliar a relação entre a oferta e a procura de cinema e a relação cineclube/públicos associados/públicos não associados.

De acordo com contactos feitos junto da equipa directiva, verificaram-se sempre diferenças quanto ao número de espectadores das sessões infantis/juvenis programadas pelo cineclube e ao das sessões habituais, com variações ligeiras em função dos públicos-alvo, dos horários e dos filmes exibidos. A regularidade das entradas nas sessões infantis/juvenis, normalmente elevadas, não tem, necessariamente, uma correspondência linear com a das sessões habituais.

Por outro lado, e tendo em conta os dados disponíveis, é possível estabelecer alguma comparação entre o número total de espectadores do Festival e o número total de espectadores nas sessões habituais do cineclube. É visível, desde logo, a dimensão assumida pelo Festival junto dos públicos (*Quadro XLVI*): em apenas quatro edições, o Festival viu aumentar o seu número de espectadores de 5.000 em 1993 para 10.276 em 1996 (9.801 nas sessões de cinema e 475 nas sessões de vídeo), o que significa um aumento de entradas superior a 50%. Se bem que o período de exibição do Festival

QUADRO XLVI

TOTAL DE FILMES INSCRITOS, EXIBIDOS E EM COMPETIÇÃO, DE SESSÕES, DE ESPECTADORES, TAXA MÉDIA DE OCUPAÇÃO DA SALA, TOTAL DE EXTENSÕES DO FESTIVAL E PRÉMIOS/MENÇÕES HONROSAS DO *FESTIVAL INTERNACIONAL DE CURTAS-METRAGENS DE VILA DO CONDE* (1993 - 1996)

Edições	Filmes Inscritos	Filmes Exibidos	Filmes em Competição				Sessões			Espectadores			Taxa Média de Ocupação da sala		Extensões do Festival		Prémios / Menções Honrosas
			Ficção	Animação	Documentário	Total	Cinema	Vídeo	Total	Cinema	Vídeo	Total	Auditório Municipal (N=306 lugares)	Centro da Juventude (N=80 lugares)	Total	Espectadores	
I Festival 16-20 Junho/1993	253	147	33	10	10	53	17	5	22	5000	*	5000	74,2%	*	-	-	8
II Festival 15-19 Junho/1994	500	130	30	10	8	48	24	4	28	7533	*	7533	87,9%	*	3	*	9
III Festival 13-18 Junho/1995	1200	145	39	14	10	63	26	-	26	7931	-	7931	99,7%	-	4	1494	9
IV Festival 2-7 Julho/1996	800	193	34	12	14	60	28	12	40	9801	475	10276	114,4%	49,5%	16	3988	7
Total	2753	615	136	46	42	224	95	21	116	30265	475	30740	-	-	23	5482	33

Fontes: *Dossiers de Imprensa*, Cineclube de Vila do Conde, 1993 - 1996

* sem informação disponível

tenha sido ligeiramente diferente entre as duas primeiras edições e as duas últimas (cinco dias no primeiro caso e seis dias no segundo), é notória a capacidade de mobilização de públicos que tal evento tem vindo a demonstrar. As taxas de ocupação do espaço do Auditório Municipal têm sido sintomaticamente elevadas, tendo sido ultrapassada, na última edição do Festival, a capacidade real de lotação da sala: 114,4%. As próprias *Extensões* do Festival, feitas pelo cineclube em diferentes cidades do país, mobilizaram consideravelmente públicos se bem que a uma escala relativamente distante daquela registada na cidade de Vila do Conde.

Comparativamente, as sessões regulares do cineclube têm apresentado também valores relevantes, se bem que a uma escala também ela diferente, já que são sessões que decorrem ao longo do ano num total mínimo de duas por semana (*Quadro XLVII*).

QUADRO XLVII

TOTAL DE ESPECTADORES DAS SESSÕES HABITUAIS DO CINECLUBE DE VILA DO CONDE, MÉDIA DE ESPECTADORES POR FILME E POR SESSÃO E TAXA DE OCUPAÇÃO DA SALA ENTRE 1990 E JUNHO DE 1996

Épocas	Total de Espectadores	Média de Espectadores por Filme	Média de Espectadores por Sessão	Taxa de Ocupação da Sala (N = 306 lugares)
1990	*	*	*	*
1991	*	*	*	*
1992	*	*	*	*
1993	*	*	*	*
1994**	2004	83,5	66,8	21,8
1995	7396	121,2	85,0	27,8
1996	2526	78,9	49,5	16,2

Fontes: Cineclube de Vila do Conde, *Relatórios de Actividades*, 1990- 1995

* sem informação disponível

** valores relativos aos meses de Setembro, Outubro, Novembro e Dezembro (24 filmes e 30 sessões habituais)

O valor relativo a 1995 é significativo, o que dá mostras da maior capacidade de mobilização/fixação de públicos do Cineclube de Vila do Conde face ao Cineclube Octopus. Ainda que se diferenciem quanto ao número de sessões anuais, superiores no

caso do cineclube vilacondense, e disponham de salas de cinema cuja lotação não é coincidente (374 lugares no caso do Estúdio Santa Clara e 306 no caso do Auditório Municipal), o Cineclube de Vila do Conde consegue ter mais público nas suas sessões do que o Cineclube Octopus: veja-se, por exemplo, que no ano de 1995 o cineclube de Vila do Conde teve uma média de 121,2 e de 85 espectadores por filme e por sessão, o que correspondeu a uma taxa de ocupação da respectiva sala de 27,8%. Em 1996, e tendo em consideração a actividade desenvolvida somente até Junho, o Cineclube teve 2.526 espectadores no total das sessões exibidas, o que aponta para uma média de 78,9 espectadores por filme e de 49,5 por sessão, com uma taxa de ocupação da sala de 16,2%, valores estes ainda superiores aos do Cineclube Octopus.

Observe-se, numa outra dimensão de análise, a afluência dos públicos em função do tipo de sessões/filmes apresentados.

No caso do Cineclube Octopus, existem diferenças entre as sessões diurnas e as sessões nocturnas quanto à frequência de ida ao cinema e ao número de espectadores.

Há uma nítida distância entre o número total de espectadores das sessões da tarde e o das sessões da noite entre Janeiro e Julho de 1996: somente 209 estiveram presentes nas sessões da tarde, correspondendo a 16,5% do total de espectadores, enquanto que 1.055 acorreram às sessões da noite - 83,5% do total de espectadores (*Quadro XLVIII*).

As sessões mais frequentadas pelos públicos parecem ter sido, de facto, as de quinta-feira à noite. De qualquer modo, assinale-se que as sessões da tarde tanto registaram valores muito baixos (uma sessão com apenas 2 espectadores), como valores médios para uma *matinée* semanal - 21 espectadores -, o que poderá ter tido alguma relação com os filmes exibidos, respectivamente *Wittgenstein* e *A Comédia de Deus*, *filmes de autor* cujo universo poderá implicar modos mediatos de recepção cultural e, como tal, serem restritos a determinados públicos. Para além deste último, os filmes mais vistos nas sessões da tarde foram *Balas Sobre a Broadway* (17), *L'America* (15),

Sinais de Fogo e *Underground* (14), *Antes do Amanhecer* e *Rostos* (13) e *Exotica* (11).

Os restantes filmes registaram audiências inferiores a 10 espectadores.

QUADRO XLVIII
NÚMERO DE ESPECTADORES DO CINECLUBE OCTOPUS SEGUNDO A SESSÃO E POR FILME ENTRE JANEIRO E JUNHO DE 1996

Mês	Filmes	Sessão da Tarde	Sessão da Noite			Total
			Sócios	Não Sócios	Total	
Janeiro	Balas sobre a Broadway	17	23	30	53	70
	Sol Enganador	8	14	41	55	63
	O Passo Suspenso da Cegonha	6	17	16	33	39
	A Flor do Meu Segredo	8	19	61	80	88
Fevereiro	O Convento	3	15	31	46	49
	A Alma dos Guerreiros	6	12	28	40	46
	A Rainha da Noite	4	15	12	27	31
	Antes do Amanhecer	13	13	29	42	55
	Sinais de Fogo	14	13	30	43	57
Março	A Comédia de Deus	21	9	28	37	58
	Ed Wood	5	15	41	56	61
	Passadores	9	10	37	47	56
	L' America	15	6	15	21	36
Abril	Pandora	8	16	16	32	40
	Wittgenstein	2	14	21	35	37
Maio	O Ódio	9	18	28	46	55
	Rostos	13	12	28	40	53
	Sombras	4	6	11	17	21
	Martha	4	7	16	23	27
	Blow Up	5	13	30	43	48
Junho	Underground	14	14	97	111	125
	Homem Morto	5	15	20	35	40
	A Rainha dos Bandidos	5	15	27	42	47
	Exótica	11	14	37	51	62
Total		209	325	730	1055	1264

Fonte: Cineclube Octopus, *Relatório de Actividades*, 1995/96

Por seu turno, se bem que tenham sido as sessões da noite as mais frequentadas, a única sessão que ultrapassou os 100 espectadores foi aquela relativa ao filme *Underground* (111), com uma assinalável presença de públicos não associados (97 por oposição a 14 sócios). A seguir, o filme mais visto foi *A Flor do Meu Segredo* com 80 espectadores, registando-se mais uma vez a disparidade entre o número de espectadores não associados (61) e o de associados (19).

Parece, pois, concebível propor-se a ideia que os públicos do Octopus são compostos mais por espectadores não associados do que por espectadores associados: 730 espectadores das sessões da noite são não sócios, enquanto que 325 usufruem da categoria de associado, o mesmo é dizer, 69,2% e 30,8% do total de entradas (1.055). Tal situação evidencia a necessidade de conhecer a composição sociográfica de tais públicos, a delimitação da rede real de sócios do cineclube, a relação entre o cineclube e os associados ou a fixação/mobilidade dos sócios/públicos. Por outro lado, o número de espectadores associados oscila entre os 6 e os 23 por sessão enquanto que as variações das entradas dos públicos não associados são mais notórias, o que permite pensar na existência de práticas regulares de ida ao cineclube à quinta-feira à noite, independentemente da programação estipulada, no primeiro caso, e em função do tipo de filme, no segundo.

Registe-se, em terceiro lugar, a presença pouco notória dos sócios em sessões como *A Comédia de Deus* (9), *Martha* (7), *Sombras* e *L'America* (6), filmes considerados *de autor* e alguns deles clássicos da cinematografia moderna. Terá tal situação a ver com factores de ordem circunstancial, como a escolha da sessão da tarde ou o visionamento prévio do filme (nomeadamente, no Cineclube de Vila do Conde ou em qualquer outro cineclube/sala de cinema da RN e/ou da AMP) ou com alguma recusa face ao tipo de filmes/realizadores apresentados e, consequentemente, ao *cinema de autor*? Atente-se que 12 sócios tinham visto o filme *Rostos*, do mesmo realizador do filme *Sombras*, uma semana antes, registando-se apenas 6 entradas neste último.

Assinale-se ainda que, ao constituirem o público privilegiado das sessões da noite, os espectadores não associados são-no mais em filmes recentes e mediaticamente projectados, quer ao nível dos circuitos da crítica, quer ao nível dos circuitos de distribuição/exibição. São os casos de *Underground* (97), *A Flor do Meu Segredo* (61), *Sol Enganador* e *Ed Wood* (41). Os filmes com menos espectadores não associados foram ou *de autor* ou menos projectados nos *mass media*: *A Rainha da Noite* (12) e *Sombras* (11). Se se atender à média de espectadores por mês, no primeiro semestre de 1996 (*Quadro XLIX*), são visíveis as discrepâncias entre o valor médio de espectadores das sessões da tarde e o das sessões da noite: naquelas, a média de espectadores mais elevada situou-se no mês de Março (12,5), enquanto que nas sessões nocturnas o mês de Junho foi aquele que registou o valor mais significativo - 59,7.

QUADRO XLIX
MÉDIA DE ESPECTADORES POR FILME E POR MÊS DO CINECLUBE OCTOPUS SEGUNDO A SESSÃO ENTRE JANEIRO E JUNHO DE 1996

Mês	Sessão da Tarde	Sessão da Noite
Janeiro	9,7	55,2
Fevereiro	8	39,6
Março	12,5	40,2
Abril	5	33,5
Maio	7	33,8
Junho	8,7	59,7
Média Total	8,5	43,7

Parece ser notório também um maior equilíbrio das médias de espectadores por mês relativas às sessões da noite do que às da tarde, o que poderá evidenciar não só a maior afluência de público à quinta-feira à noite, como também a fixação dos públicos habituais à noite. Tal fixação poderá ter a ver com uma maior disponibilidade de horários,

por parte dos públicos, para assistir às sessões nocturnas num dia de semana. Em média, as sessões nocturnas nunca foram além dos 60 espectadores por mês e dos 44 no total dos filmes exibidos.

Se se atender ao número de espectadores por mês e por filme entre Janeiro e Junho de 1996, no conjunto das sessões habituais promovidas pelo Cineclube de Vila do Conde (*Quadro L*), detectam-se algumas discrepâncias entre os valores, provavelmente relacionadas com o tipo de filme apresentado e/ou com a simultaneidade/sobreposição de programação em alguns dos concelhos da RN ou da AMP.

Não sendo possível comparar quantitativamente os hábitos de ida ao cinema segundo as sessões (diurnas e nocturnas), pode afirmar-se, contudo, e a partir de registos de observação realizados, que o número de espectadores é muito mais elevado nas sessões da noite do que nas da tarde: as sessões da tarde oscilam, normalmente, entre os 20 e os 50 espectadores enquanto que as sessões da noite têm valores muito acima dos 50 espectadores. Por outro lado, e não sendo também possível estabelecer a comparação entre as práticas de ida ao cinema dos sócios e dos não sócios com base em dados quantitativos, a presença dos públicos não associados tende a ser superior à da dos públicos associados. Situação que, em consonância com a do Octopus, revela um cineclube cuja acção parece atingir, fundamentalmente, públicos não associados.

Em segundo lugar, registe-se que das 2.526 entradas ocorridas no período referido, houve sessões que tiveram valores muito baixos de espectadores, 20 e 47, e outras valores muito elevados, como o caso do filme *Seven* com 280 espectadores, seguindo-se-lhe o filme *As Pontes de Madison County* com 250 espectadores. Acrescente-se ainda que os valores mais baixos referidos coincidiram com *filmes de autor*, recentemente estreados no circuito comercial: *Sentimento* (acompanhado de uma curta metragem) e *No Smoking*. Os filmes mais vistos, em contrapartida, foram filmes mediaticamente projectados, alguns deles sucessos de bilheteira aquando da sua estreia

QUADRO L

NÚMERO DE ESPECTADORES DO CINECLUBE DE VILA DO CONDE POR FILME ENTRE JANEIRO E JUNHO DE 1996

Mês	Filmes	Total
Janeiro	Um Ano pela Estrada Abandonada*	110
	Tempo dos Ciganos	
	Espelhos da Holanda*	20
	Sentimento	
	Chet's Romance*	110
	O Acossado	
	A Dívida*	120
	Cães Danados	
Fevereiro	A Flor do Meu Segredo	100
	Os Suspeitos do Costume	130
	O Monstro	90
	Disposta a Tudo	80
Março	A Comédia de Deus	200
	As Pontes de Madison County	250
	007 Goldeneye	60
	Contos da Lua Vaga	70
	Sol Enganador	110
	A Rainha Margot	92
Abril	Atenção à Esquerda*	60
	A Escola dos Carteiros*	
	Curso Nocturno*	
	A Alma dos Guerreiros	72
	O Ódio	88
	Os Passadores	70
Maio	Vidas Simples	80
	Seven	280
	O Inferno	65
	No Smoking	47
Junho	Exotica	82
	Casino	140
Total		2526

Fonte: *Boletim Informativo do Cineclube* , Cineclube de Vila do Conde, 1996

* curtas metragens

nas salas portuguesas e claramente aceites pela crítica: são os casos de *Seven* (280), *As Pontes de Madison County* (250), *A Comédia de Deus* (200), *Casino* (140), *Os Suspeitos do Costume* (130), *Cães Danados*, acompanhado de uma curta metragem (120), *Sol Enganador, Tempo dos Ciganos, O Acossado* (110), estes dois últimos antecipados pela apresentação de uma curta metragem, e *A Flor do Meu Segredo* (100).

Assinale-se ainda que durante este mesmo período o Cineclube de Vila do Conde e o Cineclube Octopus incluiram nas suas programações os mesmos filmes, o que, à partida, poderia ter implicações no total de espectadores previsto em cada uma das sessões, sobretudo se se pensar que alguns dos sócios do Cineclube de Vila do Conde são também sócios do Cineclube Octopus. No entanto, é curioso registar que, no total desses seis filmes, o Octopus teve sempre um número de espectadores inferior ao do de Vila do Conde, reflectindo não só a maior dimensão das plateias do Cineclube de Vila do Conde, mas também a possível fidelidade dos públicos ou os hábitos localizados de ida ao cineclube/cinema.

Observe-se a média de espectadores por filme e por mês (*Quadro LI*).

QUADRO LI
MÉDIA DE ESPECTADORES POR FILME E POR MÊS DO CINECLUBE DE VILA DO CONDE ENTRE JANEIRO E JUNHO DE 1996

Mês	Média de Espectadores
Janeiro	45
Fevereiro	100
Março	130,3
Abril	48,3
Maio	118
Junho	111
Média Total	92,1

É visível que os valores mais elevados variaram entre os 100 e os 130 espectadores, enquanto que os valores mais baixos oscilaram entre os 45 e os 48 espectadores, mesmo em sessões que incluiram mais do que um filme (são os casos dos meses de Janeiro e de Abril). A média total foi equivalente a 92,1 espectadores no total de seis meses de exibição regular de filmes, o que, comparativamente ao Octopus, é muito superior.

Quanto às fontes de informação sobre as sessões de cinema privilegiadas pelos associados dos cineclubes, detecta-se uma proximidade de posições (*Quadro LII*).

QUADRO LII

FONTES DE INFORMAÇÃO SOBRE AS SESSÕES DE CINEMA DECLARADAS PELOS SÓCIOS DO CINECLUBE

Fontes	Cineclube Octopus		Cineclube de Vila do Conde	
	N	%	N	%
Através dos *mass media*	15	15,3	11	12,4
Através dos folhetos/críticas cedidas nas sessões	27	27,6	20	22,5
Através dos amigos	13	13,3	8	9,0
Através das apresentações prévias dos filmes	6	6,1	0	0,0
Através dos cartazes de divulgação	29	29,6	23	25,8
Através do jornal do cineclube	0	0,0	24	27,0
Como membro da direcção	2	2,0	1	1,1
Como colaborador do cineclube	1	1,0	0	0,0
Através de contactos com a direcção	0	0,0	1	1,1
Porque é sempre no mesmo dia de semana	0	0,0	1	1,1
N. R.	5	5,1	0	0,0
Total	98	100	89	100

Resposta múltipla, N = 98 (Cineclube Octopus) e N = 89 (Cineclube de Vila do Conde)

A incidência de respostas reside nos cartazes de divulgação - 29,6% dos sócios do Octopus e 25,8% dos do Cineclube de Vila do Conde - e nos folhetos/críticas cedidas nas sessões - 27,6% e 22,5%, respectivamente. Registe-se, porém, que 27% dos sócios

deste último cineclube assinalaram a categoria *através do jornal do cineclube* que, associada a uma possível confusão entre o dito jornal do cineclube e os folhetos distribuídos nas sessões - o que explica a dispersão dos valores pela categoria *através dos folhetos/críticas cedidas nas sessões* (22,5%) -, demonstra que a proximidade entre os sócios e o cineclube faz-se, principalmente, com o recurso à edição de um *Boletim Informativo*.

Por outro lado, e no sentido de assinalar-se alguma distância entre ambos os cineclubes, o Octopus regularmente apresenta *trailers* dos filmes a serem exibidos, pelo menos, na semana seguinte, contrariamente ao Cineclube de Vila do Conde em que esta prática é irregular e esporádica. De qualquer modo, só 6,1% dos inquiridos do Octopus é que declararam tal fonte de informação. O impacto dos cineclubes junto dos *mass media* locais e nacionais é significativo, o que tende a demonstrar uma certa preocupação das associações em divulgarem as suas sessões regulares: 15,3% e 12,4% dos sócios do Octopus e do cineclube vilacondense declararam conhecer as sessões promovidas através dos *mass media*, nomeadamente os jornais e a rádio. Há ainda uma incidência particular dos contactos feitos em redes de amigos - 13,3% e 9%, respectivamente.

Quando confrontados com a questão alusiva ao grau de conhecimento/desconhecimento de todas as sessões promovidas pelo cineclube, 83,9% dos sócios vilacondenses e 57,1% dos do Octopus declararam uma posição afirmativa. O grau de desconhecimento adquire alguma relevância junto da população associada do Cineclube Octopus - 38,1% face aos 16,1% dos seus congéneres -, reflectindo alguma distância entre a associação e os públicos associados (*Gráfico 14*).

Se bem que o grau de conhecimento de todas as sessões de cinema promovidas pelo cineclube seja bastante significativo, a frequência de ida a essas sessões é, comparativamente, uma dimensão de análise que apresenta oscilações mais visíveis (*Gráfico 15*).

GRÁFICO 14

CONHECIMENTO/DESCONHECIMENTO DE TODAS AS SESSÕES DE CINEMA PROMOVIDAS PELO CINECLUBE

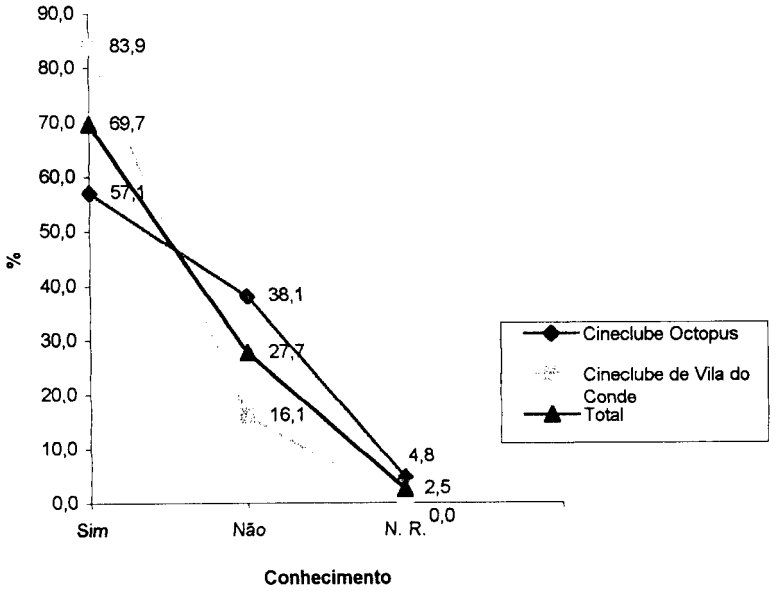
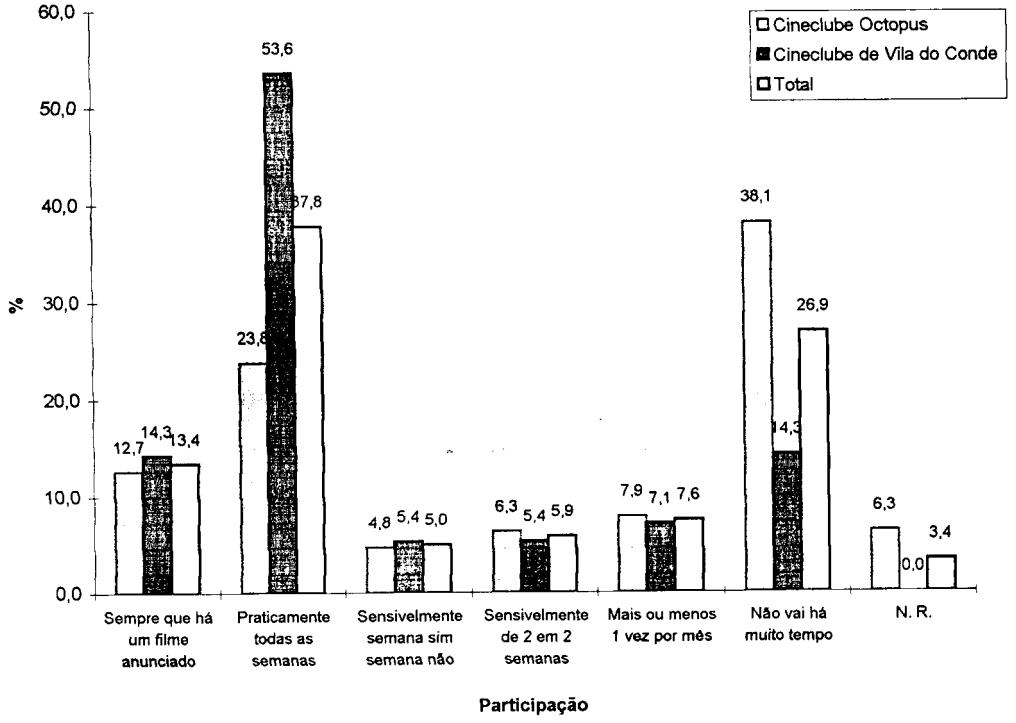


GRÁFICO 15

FREQUÊNCIA DE IDA ÀS SESSÕES DE CINEMA DO CINECLUBE



Dos 83,9% dos sócios vilacondenses que afirmaram conhecer a sua programação, 53,6% vai *praticamente todas as semanas* e 14,3% *sempre que há um filme anunciado*, o que revela que 67,9% dos seus sócios têm práticas de ida ao cineclube assíduas. Por seu turno, os sócios do Octopus têm uma frequência de ida menos regular : 23,8% dos sócios vão *praticamente todas as semanas* enquanto que 12,7% *sempre que há um filme anunciado*. Face aos 67,9% dos inquiridos de Vila do Conde, somente 36,5% dos sócios poveiros têm práticas de ida ao cinema regulares. Se bem que 37,8% da população inquirida tenha declarado ir ao cinema quase todas as semanas, 26,9% já não o faz há muito tempo, dos quais 38,1% são sócios do Octopus e apenas 14,3% do Cineclube de Vila do Conde, indicando provavelmente a situação daqueles cuja condição de associado remonta a períodos culturais anteriores da associação, mas que não tem necessariamente correspondência com uma participação real nas actividades cineclubísticas. Entre estes dois extremos - a participação regular e a não ida ao cineclube - situam-se posições intermédias similares que apontam para uma certa regularidade das práticas de ida ao cinema: *1 vez por mês* - 7,6% - e *2 a 3 vezes por mês* -10,9%.

O *Quadro LIII* permite observar a frequência de ida às sessões do cineclube tendo em conta o grau de conhecimento/desconhecimento manifestado pelos sócios quanto ao conjunto de sessões promovidas. São, de facto, os sócios do Octopus aqueles que não só demonstram mais o desconhecimento das sessões, como são mais aqueles que não as frequentam: 26,7% num total de 40% de inquiridos afirmaram não ir há muito tempo ao cineclube. 13,3% dos sócios que têm conhecimento das sessões afirmaram também não as frequentar há muito tempo. Num outro extremo da análise, a regularidade das práticas de ida ao Octopus provém daqueles que afirmaram ter conhecimento da sua ocorrência: num total de 38,3% associados, 36,7% vão regularmente ao cinema, o que não deixa de ser um valor ligeiramente inferior ao total daqueles que não frequentam as sessões do cineclube - 40%.

QUADRO LIII

FREQUÊNCIA DE IDA ÀS SESSÕES DE CINEMA DO CINECLUBE SEGUNDO O CONHECIMENTO/DESCONHECIMENTO DE TODAS AS SESSÕES PROMOVIDAS (%)

Frequência	Cineclube Octopus			Cineclube de Vila do Conde		
	Sim	Não	Total	Sim	Não	Total
Sempre que há um filme anunciado	11,7	1,7	13,3	14,3	0,0	14,3
Praticamente todas as semanas	25,0	0,0	25,0	51,8	1,8	53,6
Sensivelmente semana sim semana não	3,3	1,7	5,0	5,4	0,0	5,4
Sensivelmente de 2 em 2 semanas	1,7	5,0	6,7	1,8	3,6	5,4
Mais ou menos 1 vez por mês	5,0	3,3	8,3	5,4	1,8	7,1
Não vai há muito tempo	13,3	26,7	40,0	5,4	8,9	14,3
N. R.	0,0	1,7	1,7	0,0	0,0	0,0
Total	60	40	100 *	83,9	16,1	100

* Registaram-se 3 N. R.

Comparativamente, o Cineclube de Vila do Conde apresenta não só uma maior frequência de ida ao cinema por aqueles que declararam ter conhecimento das sessões - 83,9% dos quais 51,8% vão *praticamente todas as semanas* -, como também valores mais reduzidos de não frequência da sala do cineclube - 14,3% -, quer por aqueles que desconhecem as sessões - 8,9% -, quer por aqueles que as conhecem - 5,4%. As regularidades intermédias de ida às sessões do cineclube oscilam entre aqueles que, apesar de terem conhecimento da sua ocorrência, frequentam-nas *1 vez por mês* - 5,4% do total dos inquiridos -, e aqueles que desconhecem o total das sessões programadas e vão *2 vezes por mês* - 3,6% do total.

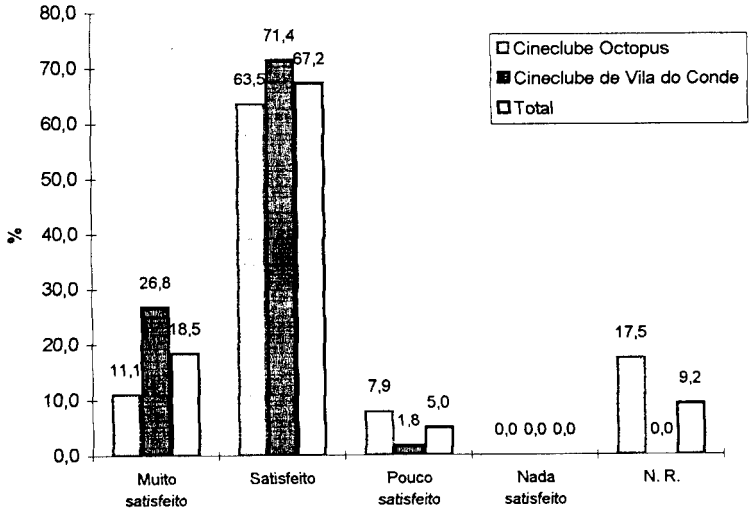
A uniformidade de posições dos sócios inquiridos também encontra algum eco no grau de satisfação com as sessões de cinema promovidas pelo cineclube (*Gráfico 16*).

67,2% do total de inquiridos afirmaram estar satisfeitos com as sessões de cinema, dos quais 71,4% do Cineclube de Vila do Conde e 63,5% do Octopus. Apesar do número significativo de não-respostas dos sócios do Octopus - 17,5% -, registe-se que

só 11,1% afirmaram estar muito satisfeitos, valor ligeiramente distante dos 26,8% dos associados vilacondenses.

GRÁFICO 16

GRAU DE SATISFAÇÃO DOS SÓCIOS COM AS SESSÕES DE CINEMA PROMOVIDAS PELO CINECLUBE



As razões declaradas pelos sócios são elucidativas (*Quadro LIV*).

Em primeiro lugar, *a diversidade, a qualidade e o equilíbrio da programação* exibida - 50 respostas, das quais 28 dos sócios vilacondenses e 22 dos do Octopus - e *a possibilidade de ver filmes de qualidade* - 23 respostas com uma distribuição, respectivamente, de 12 e de 11 pelos sócios dos cineclubes. Mais uma vez o número de não-respostas foi substancialmente superior entre os sócios do Octopus - 18 em 26 respostas. A satisfação dos sócios parece, também, residir, e de modo consensual, no interesse suscitado pelos filmes apresentados - 11 respostas. Outro conjunto de motivações apresenta uma distribuição peculiar. Há razões que apontam para a concretização dos projectos iniciais de formação cultural dos públicos e de criação de um gosto pelo cinema, de forma regular e estreitamente dependente do voluntarismo/protagonismo das equipas directivas - posição assumida pelos sócios do

Octopus com um total de 14 respostas; outras salientam o carácter recente da produção cinematográfica apresentada e a concretização do esforço de articular o *cinema do circuito comercial* com o *cinema de autor* - posição mais reflectida pelos sócios vilacondenses em 10 respostas.

QUADRO LIV

PRINCIPAIS RAZÕES DECLARADAS PELOS SÓCIOS QUE JUSTIFICAM O GRAU DE SATISFAÇÃO/INSATISFAÇÃO COM AS SESSÕES PROMOVIDAS PELO CINECLUBE

Razões	Cineclube Octopus	Cineclube de Vila do Conde	Total de ocorrências
Satisfação face ao cineclube			
• a possibilidade de ver filmes de qualidade que escapam ao *mainstream* comercial (*cinema de autor*, retrospectivas, cinema de animação, cinema europeu...)	11	12	23
• o cumprimento regular do projecto inicial	6	3	9
• a persistência, o trabalho e o esforço das equipas directivas	4	0	4
• a diversidade, a qualidade e o equilíbrio da programação	22	28	50
• o interesse suscitado pelos filmes/sessões	6	5	11
• o carácter recente dos filmes exibidos	0	6	6
• a conciliação entre o *cinema do circuito comercial* e o *cinema de autor*	0	4	4
• a criação do gosto pelo cinema e a formação cultural dos públicos	4	2	6
Insatisfação face ao cineclube			
• a falta de divulgação dos filmes/sessões	3	2	5
• a exibição de cinema de autor/cinema que escapa aos circuitos de *mainstream* comercial	3	2	5
• a proximidade do cineclube face ao circuito comercial de exibição/distribuição	3	10	13
• a existência de intervalos durante a projecção dos filmes	2	2	4
• o atraso na exibição dos filmes estreados recentemente em Portugal	2	2	4
• o desajustamento dos horários de exibição	1	1	2
• a falta de diversificação/quantidade/equilíbrio/ abrangência da programação	3	2	5
• a deficiência das condições de exibição/projecção dos filmes	0	5	5
• N. R.	18	8	26

N = 119

A insatisfação dos associados tende a assentar, no caso do Cineclube de Vila do Conde, e paradoxalmente, na (quase exclusiva?) proximidade do cineclube face ao *cinema do circuito comercial* - 10 respostas num total de 13 -, salientando a deficiência das condições de projecção dos filmes - 5 respostas - e, no caso do Octopus, a incapacidade de gerir o equilíbrio entre a (excessiva?) exibição de *cinema de autor* (3) e a proximidade face ao circuito comercial (3). A população inquirida tende ainda a acentuar a falta de divulgação dos filmes/sessões (5), a falta de diversificação da programação (5), o atraso na exibição dos filmes recentemente estreados (4) e a existência de intervalos durante as sessões (4).

Atente-se, agora, nalgumas das modalidades de ida às sessões do cineclube que, em diferentes momentos da sua realização, apontam para algumas particularidades nos *modos de estar* nos espaços dos cineclubes enquantos contextos de fruição e de animação culturais.

Considere-se o momento que antecede *o início da sessão* (*Quadro LV*). Para além das situações próprias de uma ida ao cinema - a passagem pelas bilheteiras para a aquisição dos bilhetes e/ou para a actualização das quotas mensais/semestrais/anuais -, ligeiramente diferentes em ambos os cineclubes em virtude dos modos particulares do funcionamento interno das associações - nomeadamente, o sistema de quotização -, uma primeira dimensão inerente às práticas cineclubísticas é a distribuição gratuita de suportes escritos alusivos ao(s) filme(s), às sessões e/ou aos próprios cineclubes. Enquanto que o Octopus distribui os seus folhetos críticos, normalmente, nas sessões da noite, o Cineclube de Vila do Conde distribui o seu *Boletim Informativo* - pelo menos, até Julho de 1996 - em ambas as sessões (tarde e noite). As pessoas tendem a formar grupos restritos de contactos/conversas no *hall* de entrada do cinema/auditório antes do toque de início da sessão e a fazer determinados consumos no bar, ou ocupam imediatamente os lugares da sala. Por outro lado, as sessões em espaços cineclubísticos não têm lugares formalmente marcados pela aquisição do bilhete, sendo

QUADRO LV

PRÁTICAS DE IDA ÀS SESSÕES DE CINEMA DO CINECLUBE EM DIFERENTES MOMENTOS DA SUA REALIZAÇÃO (Registos de observação em diário de campo, 1996)

Momentos da Sessão	CINECLUBE OCTOPUS	CINECLUBE DE VILA DO CONDE
ANTES DO INÍCIO DA SESSÃO	• Os bilhetes são adquiridos pelos sócios e não sócios minutos antes do início da sessão.	• Minutos antes do início da sessão, os bilhetes são adquiridos pelos não sócios, enquanto que os sócios apresentam o seu cartão de associado; há associados que actualizam, nesse momento, as suas quotas mensais.
	• São distribuídos à entrada do cinema os folhetos críticos alusivos à sessão; nem sempre são apresentados por falhas da organização; as sessões da tarde, normalmente, não têm folhetos críticos disponíveis.	• Está disponível, à entrada do cinema, o *Boletim Informativo do Cineclube*, publicação mensal gratuita que contém a programação mensal, críticas cinematográficas e notícias alusivas ao cineclube.
	• Formam-se pequenos grupos de pessoas no *hall* de entrada do cinema antes do toque de início da sessão; outras pessoas ocupam imediatamente os lugares da sala; outras ainda tomam café no bar do cinema.	• Formam-se pequenos grupos de pessoas no *hall* de entrada do cinema antes do toque de início da sessão; outras pessoas ocupam imediatamente os lugares da sala; outras ainda tomam café no bar do cinema.
	• Os folhetos críticos são lidos e/ou vistos antes do início da sessão, na sala e/ou no *hall* de entrada do cinema.	• O *Boletim Informativo do Cineclube* é lido e/ou visto antes do início da sessão, na sala e/ou no *hall* de entrada do cinema.
	• Não há lugares marcados e as pessoas distribuem-se aleatoriamente pela sala de cinema; verifica-se uma tendência para a ocupação dos mesmos lugares pelos públicos habituais das sessões.	• Não há lugares marcados e as pessoas distribuem-se aleatoriamente pela sala; verifica-se uma tendência para a ocupação dos mesmos lugares pelos públicos habituais das sessões.
	• Observam-se contactos/conversas entre os pequenos grupos de pessoas, normalmente, públicos habituais e/ou associados, quer no *hall* de entrada, quer na própria sala.	• Observam-se contactos/conversas entre os pequenos grupos de pessoas, quer no *hall* de entrada, quer na própria sala.
	• Ouve-se uma música ambiente diferente daquela apresentada pela empresa proprietária da sala de cinema nas suas sessões de cinema do circuito comercial.	• Não há música ambiente.
		• Há pessoas que permanecem no bar, a lerem e/ou a conversarem, sem usufruirem do filme; o Auditório Municipal é um espaço de lazer para grupos de pessoas que não têm uma relação de consumo cultural com o cineclube.
		• As pessoas, inclusive os públicos do cineclube, visitam as exposições existentes no espaço do Auditório (bar, salas do rés-do-chão e do 1º andar).

a distribuição das pessoas pela sala aleatória, no caso de públicos ocasionais, e pré-definida, no caso dos públicos associados/habituais. Quer no bar e no *hall*, quer no interior da sala, os folhetos/jornais são lidos/vistos/partilhados/comentados pelos públicos, mantendo-se os contactos/conversas entre os públicos habituais e/ou associados em qualquer um desses espaços. Há, assim, uma certa informalidade/proximidade/familiaridade de *relações* e de *modos de estar* intra e inter-grupos de espectadores. As relações de inter-conhecimento e de sociabilidade são *anteriores* e *exteriores* ao espaço do cineclube e do cinema, mas são tendencialmente reforçadas/exploradas/direccionadas nos *espaços-tempos* das sessões semanais dos cineclubes. O contacto com a música é mais regular no Cineclube Octopus do que no de Vila do Conde, tratando-se naquele caso de uma música ambiente diferente daquela normalmente apresentada pela empresa proprietária da sala nos dias de exibição das sessões do circuito comercial. O contacto com outras formas de expressão cultural - artes plásticas e fotografia, por exemplo - é possível no espaço do Auditório Municipal de Vila do Conde, já que este constitui um *espaço público de lazer* para potenciais públicos que não usufruem, necessariamente, de uma relação de consumo cultural com o cineclube. No entanto, e para os públicos do cineclube, a ida às sessões pode constituir uma forma de consumo plural e diversa.

As características espaciais do Estúdio Santa Clara não são as mais favoráveis ao desenvolvimento de actividades paralelas ou à fixação dos públicos antes e após as sessões de cinema. Para além de dispor de uma sala com 374 lugares, de um *écran* e de um palco, bem como de uma sala de projecção, de uma bilheteira e de lavabos, é um espaço que usufrui ainda de um bar de reduzidas dimensões, apenas dotado de um pequeno balcão, e de um *hall* de entrada amplo, com alguns sofás, com vitrinas que expõem roupa e calçado e com cartazes alusivos aos filmes. É um espaço que não proporciona, necessariamente, os contactos e/ou as relações entre os espectadores, nem tão pouco é valorizado para a realização de actividades paralelas (por exemplo,

exposições), associadas ou não ao cinema. É uma antiga sala de projecção de cinema na cidade que, em virtude de alguns investimentos feitos ao nível da melhoria da qualidade de som e de imagem, continua a ser, sobretudo, um espaço para *ver filmes*. A dimensão do *estar e do estar com* não constitui uma vertente privilegiada para a referida empresa, contrariamente ao próprio cineclube. O espaço do Auditório Municipal, para além de uma sala de exibição (306 lugares), de lavabos, de um *écran* e de um palco, dispõe de um bar amplo e de duas salas de exposições (rés-do-chão e primeiro andar), que permitem a dinamização de espaços alternativos, sob o ponto de vista cultural, promovendo-se a interacção e uma oferta cultural diversa aos públicos do cineclube. É um espaço que permite confluir o *ver* com o *estar*.

Após o início da sessão (*Quadro LVI*), são apresentados, no caso do Octopus, *trailers* de outros filmes ou das próximas sessões, quer da empresa, quer do cineclube, - prática quase rara no Cineclube de Vila do Conde -, constituindo mais uma forma de divulgação do cineclube, sobretudo junto dos espectadores ocasionais. Os atrasos verificam-se tal como numa sessão habitual de cinema, se bem que o Cineclube de Vila do Conde tenha começado a adoptar a posição de não permitir a entrada de pessoas após o início do filme, particularmente durante as sessões do *Festival Internacional de Curtas-Metragens*. As manifestações de ruído/barulho por parte dos espectadores, normalmente não associados e ocasionais, é pouco tolerada pelos públicos associados/habituais do cineclube. Os públicos do Cineclube de Vila do Conde tendem a ser mais numerosos, heterogéneos e segmentados do que os do Cineclube Octopus, variando a afluência às sessões consoante os filmes/realizadores apresentados e os dias/horários de exibição.

A visibilidade do Octopus, quer ao nível da equipa directiva e dos associados, quer ao nível dos públicos, concretiza-se particularmente nas sessões da noite. A visibilidade da oferta/procura de cinema em Vila do Conde concretiza-se,

especificamente, nas sessões do Cineclube de Vila do Conde promovidas ao domingo, preferencialmente à noite.

QUADRO LVI
PRÁTICAS DE IDA ÀS SESSÕES DE CINEMA DO CINECLUBE EM DIFERENTES MOMENTOS DA SU/
REALIZAÇÃO (Registos de observação em diário de campo, 1996)

Momentos da Sessão	CINECLUBE OCTOPUS	CINECLUBE DE VILA DO CONDE
APÓS O INÍCIO E DURANTE A SESSÃO	• Antes da projecção do filme, são apresentados *trailers* de outros filmes: filmes do circuito comercial da própria empresa e/ou os filmes das próximas sessões, anunciados por uma voz *off.*	• Normalmente, não são apresentados *trailers* de outros filmes; durante o Verão, apresentam vários *trailers.*
	• Há pessoas que chegam após o início da sessão; os atrasos são, a maior parte das vezes, de públicos habituais e/ou associados.	• Há pessoas que chegam após o início da sessão.
	• Durante a projecção do filme, há silêncio; mas é possível observarem-se chamadas de atenção para todos aqueles (normalmente, públicos não habituais) que fazem barulho ou que têm manifestações pouco aceites/toleradas *pela assistência (risos excessivos,* constantes e desnecessários, conversas e comentários verbais).	• Durante a projecção do filme, há silêncio; mas é possível observarem-se chamadas de atenção para todos aqueles (normalmente, públicos não habituais) que fazem barulho ou que têm manifestações pouco aceites/toleradas pela assistência (*risos* excessivos, constantes e desnecessários, conversas e comentários verbais).
	• Os públicos que compõem as plateias variam consoante os (tipos de) filmes apresentados: as variações de entradas estão mais relacionadas com o filme/realizador apresentado; as sessões da tarde têm afluências muito reduzidas de público, contrariamente às da noite; o cineclube adquire visibilidade, ao nível de públicos e de direcção/associados, nas sessões da noite.	• Os públicos que compõem as plateias variam consoante os (tipos de) filmes apresentados e o dia/horário de exibição: o domingo à noite é o dia habitualmente escolhido para a ida ao cinema (e ao cineclube); é visível a presença de vários grupos de adolescentes e de jovens nas sessões da noite de domingo; as sessões da tarde são menos procuradas pelos públicos não associados; as sessões paralelas programadas em dias alternativos têm menor afluência de público.

Observe-se o *Quadro LVII.*

QUADRO LVII

PRÁTICAS DE IDA ÀS SESSÕES DE CINEMA DO CINECLUBE EM DIFERENTES MOMENTOS DA SUA REALIZAÇÃO (Registos de observação em diário de campo, 1996)

Momentos da Sessão	CINECLUBE OCTOPUS	CINECLUBE DE VILA DO CONDE
DURANTE O INTERVALO	• Há sempre um intervalo de 10m nas sessões de duração normal; quando os filmes ultrapassam as 2 horas de duração há, no mínimo, dois intervalos.	• Há sempre um intervalo de 10m nas sessões de duração normal; quando os filmes ultrapassam as 2 horas de duração há, no mínimo, dois intervalos.
	• A maior parte das pessoas, sobretudo fumadores, dirige-se para o *hall* de entrada; observam-se conversas/ /contactos em pequenos grupos, idas aos lavabos, consumos no bar.	• A maior parte das pessoas, sobretudo fumadores, dirige-se para o *hall* de entrada, para o bar ou para a sala do 1º andar; observam-se conversas/ /contactos em pequenos grupos, idas aos lavabos, consumos no bar; o bar, devido às suas dimensões, é um espaço privilegiado de convivialidade e de sociabilidade.
	• Os folhetos críticos são lidos, sobretudo, por aqueles que se mantêm na sala de cinema.	• O jornal do cineclube é lido, sobretudo, por aqueles que se mantêm na sala de cinema.
	• A música ambiente mantém-se durante o intervalo.	• Continua a não haver música ambiente.
	• São projectados *slides* de publicidade durante o intervalo.	• Não há projecção de publicidade nas sessões de cinema.
	• As pessoas que permanecem na sala, e que se conhecem, contactam entre si; no entanto, há maior concentração dos públicos no *hall* de entrada do cinema.	• As pessoas dispersam-se por outros espaços alternativos do Auditório, como as salas de exposições; a maior concentração de públicos ocorre no bar.
	• Observa-se uma proximidade entre a direcção e os públicos (associados): há uma certa diluição do estatuto de dirigente associativo durante as sessões e uma não visibilidade da equipa directiva para os públicos não associados e ocasionais; a direcção está presente nas sessões da noite.	• Observa-se uma visibilidade acentuada da direcção do cineclube; há contactos restritos entre a direcção e os públicos; a direcção está, sobretudo, presente nas sessões da noite; nas sessões da tarde, estão presentes um a dois elementos da direcção.
	• Quando não são entregues no início da sessão, os folhetos críticos do cineclube são distribuídos no intervalo, bem como os folhetos de programação da própria empresa.	

As sessões têm intervalos de 10 minutos durante os quais a vertente inter-relacional que os espaços dos cineclubes facultam ganha dimensões qualitativamente

assinaláveis. Os grupos de espectadores que se mantêm na sala, em reduzido número, tanto associados como *habitués*, usufruem de práticas de leitura dos folhetos/jornais/livros ou, no caso do Octopus, confrontam-se com os *spots* publicitários projectados *durante o intervalo*. As pessoas que se dirigem ao bar e/ou ao *hall* para práticas de consumo e de conversação tendem a formar/manter os pequenos grupos habituais de sociabilidades e de cumplicidades e, no caso de Vila do Conde, a usufruir de outras práticas de lazer como a visita a exposições.

É durante o intervalo que a direcção dos cineclubes tende a beneficiar de uma maior visibilidade junto dos públicos. A notoriedade e o reconhecimento públicos tendem a ser mais visíveis por parte da equipa directiva vilacondense, mas mais restritos os contactos estabelecidos com os públicos. A equipa directiva do Octopus tende a diluir o estatuto de dirigente associativo e a assentar a informalidade dos contactos/trocas sociais no prévio conhecimento das pessoas, anterior e independente da prática cultural associativa.

O final da sessão é o momento da dispersão (*Quadro LVIII*).

QUADRO LVIII
PRÁTICAS DE IDA ÀS SESSÕES DE CINEMA DO CINECLUBE EM DIFERENTES MOMENTOS DA SUA REALIZAÇÃO (Registos de observação em diário de campo, 1996)

Momentos da Sessão	CINECLUBE OCTOPUS	CINECLUBE DE VILA DO CONDE
NO FIM DA SESSÃO	• A maior parte das pessoas tem uma saída imediata e apressada da sala, antes da conclusão do genérico final do filme. • Formam-se pequenos grupos à saída do cinema. • Elementos da direcção e alguns dos públicos habituais (associados) reúnem-se num café próximo do cinema após a conclusão do filme.	• A maior parte das pessoas tem uma saída imediata e apressada da sala, antes da conclusão do genérico final do filme. • Formam-se pequenos grupos à saída do cinema. • Após as sessões da tarde, o bar é ocupado por alguns dos públicos para contactos e consumos; nas sessões da noite, o bar está fechado após a conclusão do filme.

Tende a caracterizar-se, como qualquer outra sessão, pela saída imediata e apressada da sala dos espectadores antes da conclusão do genérico final do filme, sobretudo quando as sessões são nocturnas e em dias úteis da semana, ou em dias que antecedem o início da semana e/ou em sessões cuja duração se prolongou para além das duas horas habituais. Os pequenos grupos de públicos associados/habituais e de elementos da equipa directiva tendem a desfazer-se mais rapidamente no final da sessão, mantendo alguns deles as conversas em espaços alternativos como os cafés.

VIII. CONSIDERAÇÕES FINAIS

> *"Nós já sabíamos que a sala escura podia ser uma colectiva catarse revolucionária (...), mas ali tratava-se de outra coisa, a possível excitação libidinosa, o perfume quente do pecado. A nudez crua da verdade, sob o manto diáfano da fantasia do cinema (...)."*
> (Jorge Leitão Ramos, *Revista Expresso*, 09 de Novembro de 1996, p.27.)

1. Analisar práticas de recepção de públicos em contextos associativos locais implica conceptualizar a *cultura* como um recurso estruturador dos processos espacializados e temporalizados do desenvolvimento integrado. A viabilização da dimensão cultural do desenvolvimento local exige percursos políticos coerentes, articulados e atentos à valorização do município, enquanto espaço cultural passível de ser dotado de uma certa rede de equipamentos, de uma oferta cultural diversa e de uma procura cultural fixa, exigente e plural. A valorização de um *desenvolvimento cultural sustentado* passa pela integração da componente cultural no projecto político global da autarquia e na estrutura organizativa camarária - com as implicações daí resultantes em termos de redistribuição e de requalificação dos agentes políticos e culturais, dos recursos financeiros e materiais e das competências políticas e culturais -, e pela efectivação e pela participação políticas equilibradas num processo de descentralização cultural mais amplo. As possibilidades de accionar tal processo têm sentido desde que as autarquias, enquanto agentes políticos, usufruam de universos de possíveis políticos, técnicos, financeiros e humanos de actuação cultural. Só é concebível pensar-se numa lógica territorialista do desenvolvimento cultural local se os agentes dos níveis inferiores da administração pública - o *Estado Local* - estiverem dotados dos capitais necessários para tal. Uma política cultural autárquica tem princípios estratégicos que visam incentivar a criação e a inovação culturais e contribuir para o processo de democratização cultural local.

Uma das dimensões de tal processo passa pela criação de uma oferta cultural local ampla e diversa nas manifestações/expressões culturais criadas/difundidas/exibidas

no espaço local, mas só é sustentável se os concelhos detiverem, de facto, redes construídas e ajustadas de equipamentos/infraestruturas culturais especializadas e não especializadas, de agentes culturais semi-profissionalizados e profissionalizados, capazes de actuarem ao nível da produção, da planificação e da difusão culturais, e de recursos financeiros e técnicos avultados que suportem os investimentos públicos que tal sector exige. A situação de *semiperiferia cultural* não se coaduna, pois, com intenções políticas de construção/afirmação de um espaço cultural local no sistema de posições ocupadas pelas diferentes autarquias e pelas organizações públicas culturais - os campos legitimados da oferta cultural (criação/produção/difusão). A delimitação de um *campo cultural local* passa, inevitavelmente, pela afirmação de uma especificidade cultural territorializada - a produção e a reprodução selectivas de formas culturais locais e de identidades culturais particularizadas em grupos/agentes/meios sociais locais - e pela gestão da penetração, da infiltração e da imposição crescentes de formas culturais provenientes das indústrias culturais, situadas em campos culturais mais amplos e exteriores ao próprio espaço local.

Um dos aspectos relevantes da presente pesquisa aponta, exactamente, para a semiperiferia cultural dos concelhos de Póvoa de Varzim e de Vila do Conde no contexto da AMP e da RN e, como tal, para a relativização das capacidades políticas e culturais de afirmação de uma oferta cultural autónoma e equilibrada. Revelando ainda regularidades sociodemográficas próprias de sociedades estruturalmente em transição - taxas de natalidade elevadas no contexto da AMP e da RN, o que explica a presença acentuada de população juvenil, dotada de aspirações e de necessidades quanto à ocupação dos seus tempos livres e às formas particulares de lazer; taxas de analfabetismo elevadas, reflexo de uma população ainda dotada de capitais escolares e culturais baixos; efectivos populacionais que permitem uma dinâmica demográfica positiva - e a presença de traços económico-sociais, simultaneamente urbanos e rurais, Póvoa de Varzim e Vila do Conde são concelhos que têm desenvolvido esforços no sentido de ultrapassarem o *grau zero*

da animação cultural. Tendo o exercício do poder político local correspondido à satisfação das necessidades básicas das populações e à dotação de infraestruturas situadas ao nível do saneamento, da saúde e da habitação, só muito recentemente, e reflectindo, em parte, os processos, entretanto, accionados de elaboração e de aplicação dos PDM's e dos planos de ordenamento do território, é que tais concelhos principiaram a redimensionar o lugar e o papel da cultura nos seus projectos políticos e nos processos mais globais do desenvolvimento. Consequentemente, a dotação de redes locais de equipamentos culturais e a visibilidade de uma oferta cultural autónoma começaram a adquirir contornos mais vincados.

Nos concelhos em causa, a semiperiferia cultural é ainda uma constante do cenário político, com implicações imediatas nos projectos de animação cultural provindos de agentes semi-institucionalizados como as associações culturais - no caso concreto, os cineclubes. Se se pensar na rarefacção dos equipamentos culturais locais, nomeadamente na escassez de salas de espectáculos públicos, e na insuficiência dos recursos financeiros e dos investimentos públicos autárquicos disponibilizados para as áreas da cultura, as possibilidades de contornar os níveis elementares da dinamização cultural - de ultrapassar o *grau zero da animação cultural* - são, de certa forma, problemáticas. No caso particular dos cineclubes, situados em espaços concelhios semiperiféricos - económica, social e culturalmente - e num espaço supra-municipal ainda carenciado de uma homogeneidade e de uma coerência de princípios e de estratégias de actuação cultural - principalmente, quanto à delimitação de uma oferta cultural local e translocal equilibrada -, os horizontes da sua oferta cultural não só se restringem a eixos culturais particulares, como também são alvo de uma dependência acentuada face aos incentivos financeiros e logísticos das edilidades locais e das redes organizacionais públicas e privadas. Em ambas as situações associativas analisadas, as relações institucionais e informais com o poder político não se revestem de uma definição recíproca clara e regular, pautando-se mais por relações de conflito e/ou de

distanciamento, num momento inicial da sua actividade, e reflectindo mais os investimentos pessoais, institucionais e culturais feitos pelas próprias equipas directivas, do que a abertura, o conhecimento e a disponibilidade políticas das autarquias para o investimento contínuo e equilibrado no trabalho deste tipo de associações. Uma situação que poder-se-á dever tanto à imaturidade dos projectos políticos de *desenvolvimento cultural sustentado*, como a uma espécie de *militância cultural especializada* dos cineclubes, avessa aos mecanismos/lógicas/redes do poder político.

Em contrapartida, o lugar do associativismo cultural num processo de desenvolvimento local integrado adquire uma visibilidade crescente nos discursos e nas práticas políticas e associativas.

As actividades desenvolvidas pelos cineclubes, normalmente articuladas com o universo do cinema - em ambos os casos com uma historicidade cultural e associativa assinalável -, alargam os limites da oferta cultural em cada um dos concelhos - concretamente, de um certo tipo/género de cinema -, como criam dinâmicas culturais de ida a espaços semi-públicos em determinados dias da semana, favorecendo uma *cultura de saídas* regular no concelho por parte de públicos específicos.

As consequências da actividade cineclubística nas lógicas políticas de viabilização do desenvolvimento local não têm uma visibilidade imediata. Tal passaria, precisamente, por situar, diacronicamente, as lógicas de interesse e investimento políticos das autarquias nas associações, por analisar comparativamente os projectos políticos locais de desenvolvimento e as estratégias de proximidade/negociação/coincidência dos projectos e das práticas culturais associativas e autárquicas, por fazer o levantamento e a caracterização sistemáticas da oferta cultural e das práticas culturais globais em ambos os concelhos. No entanto, e particularmente no caso do Cineclube de Vila do Conde, a projecção cultural do *Festival Internacional de Curtas-Metragens* não só no espaço local, mas, principalmente, nos campos culturais exteriores - onde se situam as instâncias de consagração e de legitimação dos produtos culturais -, tem conferido mais-valias

culturais, simbólicas e políticas à associação e à autarquia, funcionando como uma modalidade cultural que, anualmente, injecta alguns dividendos económicos, culturais e turísticos no concelho de Vila do Conde.

2. Se a visibilidade dos projectos e das práticas associativas passa pelas lógicas de negociação/conflito, de convergência/divergência e de proximidade/distância com o poder político local e central e com redes organizacionais institucionalizadas, política e culturalmente, a visibilidade de uma política cultural associativa de formação de públicos culturais, de gestão dos tempos livres e do lazer de determinados grupos etários e sociais e de recriação de uma oferta cultural especializada, nos conteúdos e nas modalidades de participação/recepção, passa, por seu turno, por uma articulação política, temporal, espacial e cultural com os horizontes culturais dos projectos autárquicos.

Os cineclubes, particularmente, reflectem posicionamentos culturais que remontam ainda aos trajectos institucionais e culturais desencadeados pelas primeiras modalidades de cineclubismo em Portugal, transferindo para os espaços-tempos presentes formas e conteúdos de socialização cultural passados. Institucionalmente frágeis - ora por lógicas particulares de funcionamento e de organização internas, ora por uma insuficiência de recursos e de capitais de actuação cultural e cinematográfica - e culturalmente ambiciosos - quanto às modalidades de cultura que procuram dinamizar -, os cineclubes sustentam uma posição de agentes intermediários entre as instituições políticas e culturais mais formalizadas, quer centrais, quer locais, e os públicos locais, e ocupam posições relativamente públicas no campo cultural local e no campo cultural mais global. São *microcosmos culturais e sociais* visíveis entre, e no seio, de redes restritas de grupos e agentes sociais e, por isso, capazes de desenvolverem interacções específicas e sociabilidades particulares em contextos espaciais e temporais dotados de uma mais-valia simbólica legitimada. Este carácter distintivo é mais o resultado dos

percursos políticos e culturais atribuídos ao movimento cineclubista e da legitimidade dos produtos culturais neles apresentados do que da acção ou do reconhecimento dos aparelhos políticos e culturais locais, estes particularmente situados ao nível das manifestações da *cultura popular*. As virtualidades dos universos culturais dos cineclubes residem na capacidade de construirem uma oferta cultural relativamente regular e, progressivamente, passível de vir a ser integrada nos circuitos municipais e supra-municipais da oferta cultural.

3. Apesar da actividade dos cineclubes revelar descoincidências entre as lógicas de formalização dos processos de institucionalização associativa e as lógicas informais das práticas associativas e culturais, os cineclubes têm conseguido fazer uma gestão informal dos tempos, dos espaços e dos recursos humanos, materiais e financeiros, no sentido de assegurarem uma exibição de cinema alternativa ou em substituição da do circuito de exibição comercial. A produção de sociabilidades e de relações de interacção pessoal e grupal tem sido favorecida pela disponibilização de espaços públicos de exibição das sessões e de dinamização cultural e, consequentemente, pela criação de espaços-tempos comuns, culturalmente identitários, e de modalidades de participação dos públicos e dos associados.

Apesar dos diversos condicionalismos, a fragilidade associativa e institucional dos cineclubes não tem impedido uma visibilidade crescente do seu universo cultural - quanto mais não seja entre os seus pares culturais e as redes de associados e de públicos - e uma relativa coincidência entre o nível das representações e dos discursos culturais - a isenção de ambiguidade nos projectos de intervenção cultural - e o nível das práticas e das acções culturais - a relativa suficiência da oferta cultural associativa.

Como quadros associativos particulares, dotados de um percurso institucional, cultural e temporal próprio, definem algumas regularidades de actuação quando estão em causa uma *concepção particular de cinema* - uma forma de arte, uma expressão

artística; uma *concepção de cineclube* - um espaço físico, institucional e associativo de criação/difusão/promoção do *cinema de qualidade*, do *cinema alternativo*, do cinema quase sempre arredado dos circuitos de exibição comercial e dotado de uma qualidade temática e formal, reconhecida pelos cânones de legitimação cultural de tais obras; um conjunto de *objectivos de actuação cultural* - alargar o leque da oferta cultural local; e uma partilha de *dificuldades inerentes ao percurso associativo* - a insuficiência dos recursos e a falta de avaliação dos efeitos culturais produzidos pelas suas actividades culturais. Por seu turno, as descoincidências possíveis entre os cineclubes ganham sentido quando se confrontam a maior ou menor *diversidade* dos projectos culturais, a maior ou menor *capacidade* de viabilização de tais projectos, as *especificidades* dos modos de funcionamento e de organização internos, o *dinamismo* das equipas directivas, os *capitais culturais e associativos* adquiridos e rentabilizados e as *relações* de proximidade/distância com as redes locais do poder político, económico e cultural e os públicos-alvo.

Em virtude da distância institucional e temporal que medeia a actividade dos dois cineclubes, que como associações correspondem a momentos diferentes de afirmação social e cultural do movimento cineclubista - num caso, no início dos anos 80, noutro, no início dos anos 90 -, cada uma das associações vive situações ligeiramente opostas quanto àquilo que poder-se-ia chamar *fases do ciclo de vida das organizações culturais*: uma tenta ultrapassar uma situação de crise financeira, institucional e cultural reincidente e demonstrativa de um período de estagnação vivenciado nos últimos anos, outra tem construído rapidamente um percurso de sucesso cultural e institucional. Em contextos locais semiperiféricos e dotados de uma oferta cultural limitada e insuficiente, face à presença de uma população juvenil significativa e crescentemente escolarizada, constitui preocupação particular dos cineclubes permitir uma oferta cultural (in)formativa e lúdica para grupos etários e sociais específicos, nomeadamente juvenis, em áreas específicas como o cinema, o vídeo, a fotografia, as artes gráficas e a informática. Contribuem, de

certo modo, para o atenuar da macrocefalia cultural exercida pelo concelho do Porto, quer ao nível da oferta dos bens culturais, quer ao nível da dotação dos equipamentos culturais. Os cineclubes têm conseguido dinamizar espaços culturais próprios, mas, no entanto, não mobilizam modos generalizados de procura pelos públicos locais. A dinamização cultural dos espaços tende a abranger públicos restritos e a configurar práticas associativas e práticas de recepção particulares.

4. Os contornos assumidos pela oferta de cinema dos cineclubes reflectem um carácter *específico* - no sentido em que delimitam uma área particular do cinema - e *especializado* - a partir da escolha de modalidades culturais que escapam, por vezes, a formas imediatas de recepção, de fixação/alargamento de públicos e de inscrição no universo dos consumos massivos da *cultura de massas* -, mas também uma dependência face aos circuitos de distribuição e de exibição nacionais de cinema, assistindo-se à projecção, no seu universo concreto, de algumas das tendências registadas à escala nacional.

Se a autonomia dos cineclubes quanto à escolha da sua programação cinematográfica reside, principalmente, na definição e na operacionalização dos critérios que definem um *cinema de qualidade*, gerindo sempre que possível o desequilíbrio entre uma oferta de *cinema do circuito comercial* e uma oferta de *cinema mais especializada*, a difusão do cinema nos cineclubes depende, em última instância, da disponibilização dos filmes nos grandes circuitos da indústria cultural.

À escala nacional, se a tendência é para uma oferta de cinema estrangeiro, predominantemente americano, de filmes de longa metragem e de filmes ditos recreativos, à escala local, e nos espaços cineclubísticos, assiste-se, para além da dinâmica de exibição quantitativamente inerente a cada um deles, à presença significativa da cinematografia americana, contrabalançada pela cinematografia europeia

e pelo cinema português, estes últimos caracteres específicos dos espaços cineclubísticos.

O paralelismo entre a oferta de cinema à escala nacional passa também pela redução progressiva na programação dos cineclubes das filmografias situadas nos anos 80 e 90. A especificidade da sua programação reside mais nos critérios assumidos para a definição do *cinema alternativo*, para a calendarização da programação ao longo do ano e para a organização de sessões especiais, alusivas aos ciclos temáticos - regista-se que em acentuado decréscimo - do que nas tendências de *cinema de autor* que possam querer apresentar no espaço local. O compromisso entre os critérios que definem o *cinema de qualidade/cinema de autor*, a diversidade da procura de cinema - num caso, em confronto com outros agentes de exibição, num outro, perante a inexistência de salas de cinema no concelho-centro - e a disponibilização dos filmes no circuito comercial, tem constituído a estratégia de actuação cada vez mais visível dos cineclubes.

Relativizam-se, assim, e num outro ponto de vista, as capacidades reais e efectivas dos cineclubes para delinearem uma oferta cultural tão regular, autónoma e independente - como *a priori* poderia fazer supor -, justificando-se, antes, uma certa *posição de fronteira*. *Posição de fronteira* quanto aos conteúdos das manifestações culturais - equilíbrio entre o *cinema do circuito comercial* (esfera das indústrias culturais) e o *cinema de autor* (esfera da *cultura cultivada*) e, como tal, quanto à posição ocupada no campo cultural local e translocal - agentes culturais essencialmente difusores, incorporando, por vezes, disposições culturais e cinéfilas, reajustadas pelas práticas associativas culturalmente mais legítimas.

5. A oferta de cinema à escala nacional tende a configurar-se como um pólo territorialmente assimétrico, com uma macrocefalia cultural dos concelhos de Lisboa e do Porto, este último a uma distância considerável daquele quanto aos equipamentos

culturais disponíveis, ao número de espectáculos públicos e às taxas de frequência de salas de espectáculos públicos. O cinema assumiu sempre, e paradoxalmente, a posição do espectáculo público de massas, que registou os valores mais elevados ao nível da oferta e da procura - apesar da tendência progressiva para a perda da importância qualitativa e quantitativa como prática de saída privilegiada de determinados grupos etários -, contrastando, de certa forma, com a realidade das práticas de recepção verificadas ao nível dos contextos cineclubísticos.

Uma reflexão teórica sobre os públicos de cinema e de cineclube, a partir do pressuposto que não só as fronteiras entre os sujeitos que gostam de cinema e os que, de facto, vão ao cinema - entre os discursos e as práticas culturais - definem o perfil dos públicos e as frequências de ida ao cinema, mas também a descoincidência entre as práticas de ida ao cinema e ao cineclube delimita o alcance/dimensão do cinema como prática cultural de saída, tal reflexão teórica, dizia-se, tem, forçosamente, uma relevância analítica.

As práticas de ida ao cineclube tendem a configurar-se mais como *práticas cumulativas* do que como práticas ocasionais e parcelares por parte dos seus públicos associados, criando neles certos hábitos de saída semanais. O carácter cumulativo das práticas de ida ao cineclube não implica necessariamente, muito pelo contrário, uma taxa de frequência das salas de cinema elevada. Ao serem cumulativas, são práticas de públicos de cinema numericamente restritos e circunscritos, quer sob o ponto de vista sociográfico, quer sob o ponto de vista territorial - a localização das práticas de ida ao cineclube faz-se na área de residência envolvente dos associados e dos agentes culturais.

Os públicos associados dos cineclubes são, assim, públicos locais juvenis - situados, fundamentalmente, no grupo etário dos 25 aos 29 anos -, com níveis médios e elevados de escolarização - ensino secundário complementar e ensino superior - , com uma condição perante o trabalho ora profissionalizada - denotando um posicionamento

social nas fracções de classes da Pequena Burguesia (PBIC e PBTEI) e da Burguesia (BP) - , ora estudantil - situando-se os agregados domésticos de origem na BEP, na BP e na PBE.

Por outro lado, as práticas de ida aos cineclubes, para além de serem práticas cumulativas e restritas quanto à sua frequência e aos seus públicos, tendem a constituir-se como vias possíveis de *recriação de sociabilidades e de fruição* de algumas modalidades da cultura, situadas no âmbito da *alta cultura* (visita a exposições de arte) e/ou na fronteira entre manifestações *da cultura de massas* e da *alta cultura* (a procura do equilíbrio entre a oferta de *cinema de autor* e a de *cinema do circuito comercial*). Se, por um lado, a *prática de ida ao cinema* é uma prática alargada e diversificada sob o ponto de vista dos géneros cinematográficos difundidos, dos espaços físicos e institucionais da oferta e das categorias de públicos por ela abrangidas, definindo um modelo generalizado de consumo - apesar de segmentado, social e culturalmente -, por outro lado, a *prática de ida ao cineclube* tende a definir-se como uma prática restrita e direccionada para produtos culturais específicos e para públicos sociologicamente localizados, delineando, antes, um modelo de consumo cultural circunscrito.

Se as possibilidades de democratização cultural no acesso a bens culturais se colocam de modo problemático em contextos cineclubísticos - a oferta de cinema não está, em grande parte, dependente dos posicionamentos institucionais e sociais dos cineclubes, nem tão pouco se reveste de um carácter de criação/produção especializada localizada, mas tão somente de difusão cultural -, as possibilidades de democratização no processo de recepção dos produtos fílmicos são também limitadas perante os conteúdos específicos da oferta, o posicionamento generalizado dos capitais escolares e culturais em escalões demasiado baixos, a não incorporação de disposições culturais suficientes para a fruição participada de alguns dos produtos culturais apresentados nos cineclubes, uma certa incapacidade institucional e cultural para dispor de capitais cinéfilos

suficientes e para viabilizar, enquanto agentes culturais, a formação de novas disposições culturais e a consolidação de capitais anteriormente assimilados.

Por outro lado, as formas de participação dos públicos associados nas actividades dos cineclubes, situadas em níveis diferenciados consoante se considere um ou outro cineclube, revelam, apesar de uma delimitação de públicos mais restrita e da especificidade da integração territorial da oferta de ambos em cada um dos concelhos, uma assiduidade às sessões nocturnas semanais, a leitura/aquisição dos folhetos críticos/*Boletim Informativo*, a ida a sessões especiais e às edições do *Festival Internacional de Curtas-Metragens de Vila do Conde*, o relativo conhecimento/presença em actividades paralelas da associação. As modalidades de participação dos públicos associados situam-se, preferencialmente, no *espaço da recepção mais ou menos passiva* dos produtos fílmicos. Denotam que não só a ida ao cineclube é mais uma das práticas de saída que, apesar de um eventual *consumo cultural selectivo* e restrito, poderá não ultrapassar uma modalidade de *recepção cultural média*, mas também que há uma possível descoincidência entre o capital escolar adquirido pelos públicos e o capital cinéfilo disponível e uma incapacidade dos cineclubes para dinamizarem estratégias efectivas de (in)formação de públicos e para atenuarem possíveis constrangimentos culturais, resultantes das dificuldades de integração e de gestão de modalidades culturais díspares e fragmentadas.

6. A análise das práticas de recepção cultural de produtos culturais como o cinema, exibido em contextos institucionais e culturais particulares como os cineclubes, aponta para a problematização dos *processos de descodificação e de interpretação* accionados/vivenciados pelos espectadores e, consequentemente, para modos de ver e para modos de relação com os filmes. Perspectivar a recepção cultural como uma das modalidades de participação dos agentes sociais em campos culturais estruturados e autónomos, exige situar a questão, quer quanto à natureza do acto da recepção -

recepção activa *versus* recepção passiva -, quer quanto aos efeitos (i)mediatos de um processo de descodificação das obras culturais - o acesso às obras culturais e a democratização cultural.

A recepção cultural em contextos cineclubísticos pode ser perspectivada a partir de uma *fenomenologia da assistência pública do cinema em cineclube*, que releva a análise dos mecanismos de identificação/distanciamento dos públicos com os produtos fílmicos, em função dos contextos espaciais, temporais e de interacção, das condições culturais do acto de assistir e das grelhas de disposições culturais previamente construídas e incorporadas.

Ao constituir um objecto cultural cujos conteúdos formais e substantivos tendem a situar-se em coordenadas estéticas que escapam aos critérios da criação e da descodificação de outros géneros cinematográficos - quase que justificando a possibilidade do cinema assumir os contornos de uma forma de arte não massificada e globalizadora mas, em contrapartida, distintiva nos processos de criação e de recepção -, o cinema difundido nos cineclubes viabiliza uma certa diversidade de sentidos e de modos de fruição estética e cultural que, consequentemente, e em função da qualidade, da diversidade de autor e da relevância formal e temática dos filmes percepcionados, poderá relativizar *os complexos da castração cultural*, próprios daqueles que mantêm uma relação de distanciamento cultural com o campo da *alta cultura*.

No entanto, a actividade da recepção cultural em contextos cineclubísticos revela um paradoxo: o cinema como indústria cultural é um produto para consumo de massas e que envolve processos de descodificação simples e partilhados por uma pluralidade de públicos. Quando os cineclubes procuram difundir géneros cinematográficos alternativos ao cinema do circuito comercial, provenientes de um universo criativo de autor e apelando para formas e conteúdos que ultrapassam os esquemas próprios de uma *cultura de massas*, acabam por viabilizar modos diferenciados de recepção cultural e, principalmente, possibilidades de apropriação distintiva do sentido das obras culturais.

Pode dizer-se que o cinema em contextos cineclubísticos produz práticas de recepção não necessariamente passivas e/ou activas. A posição do cinema nos contextos cineclubísticos e na configuração do sistema de posições das modalidades culturais no campo da produção artística, tende a configurar-se como uma *forma cultural de fronteira*. Os cineclubes *sugerem* sem necessariamente *corporizarem* disposições culturais.

IX. BIBLIOGRAFIA E FONTES

Bibliografia

AAVV, *A Sociologia e a Sociedade Portuguesa na Viragem do Século*, Actas do I Congresso Português de Sociologia, Lisboa, Ed. Fragmentos, 1990.

AAVV, "Desenvolvimento local e regional" in *Sociologia, Problemas e Práticas*, nº10, 1991, pp.155-227.

AAVV, *Dinâmicas Culturais, Cidadania e Desenvolvimento*, Actas do Encontro de Vila do Conde, Lisboa, Associação Portuguesa de Sociologia, 1994.

AAVV, *New Routes for Leisure*, Actas do I Congresso Mundial do Lazer, Lisboa, Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa, 1994.

AAVV, *Jovens de Hoje e de Aqui. Resultados do Inquérito à Juventude do Concelho de Loures*, Loures, Câmara Municipal de Loures, 1996.

AGEL, Henri, *O Cinema*, Porto, Livraria Civilização Editora, 1983.

ALMEIDA, João Ferreira de, *Portugal, os Próximos 20 Anos. Valores e Representações Sociais*, vol.VIII, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1990.

ALMEIDA, João Ferreira de, PINTO, José Madureira, *A Investigação nas Ciências Sociais*, Lisboa, Ed. Presença, 1990.

ALMEIDA, João Ferreira de, COSTA, António Firmino da, MACHADO, Fernando Luís, "Trajectórias de classe e redes de sociabilidade" in *Análise Social*, vol. XXV (105-106), 1990, pp.193-221.

ANDRADE, Sérgio C., "Cineclubismo em Portugal - à procura da glória perdida" in *Jornal Público*, Caderno Fim de Semana, 06 de Dezembro de 1991, pp.9-13.

ANGUERA, María Teresa, *Metodologia de la Observación en las Ciencias Humanas*, Madrid, Ed. Cátedra S.A., 1985.

AZEVEDO, Manuel de, *O Movimento dos Cineclubes*, Lisboa, Gráfica Lisbonense, 1948.

AZEVEDO, Manuel de, *À Margem do Cinema Nacional*, Porto, Cine-Clube do Porto, 1956.

AZEVEDO, Natália, *O Poder Local e a Animação Sociocultural - uma Realidade de Fronteira?*, Tese de licenciatura em Sociologia orientada pelo Professor Doutor António Teixeira Fernandes, Porto, Instituto de Sociologia da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1992. Texto policopiado.

AYDALOT, Philippe, "Le développement régional" in *Économie Régionale et Urbaine*, Paris, Economica, 1985, pp.107-155.

BACELAR, Sérgio, "Para uma sociologia da produção estatística: virtualidades duma leitura sintomática da informação estatística" in *Revista de Estatística*, vol.1, 1996, pp.49-62.

BALME, Richard, "La participation aux associations et le pouvoir municipal. Capacités et limites de la mobilisation par les associations culturelles dans les communes de banlieue" in *Revue Française de Sociologie*, vol. XXVIII, 1987, pp. 601-639.

BARDIN, Laurence, *Análise de Conteúdo*, Lisboa, Edições 70, 1988.

BARRETO, António (org.), *A Situação Social em Portugal, 1960-1995*, Lisboa, Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa, 1996.

BENEDICTO, Jorge, MORÁN, María Luz (eds.), *Sociedad y Política. Temas de Sociologia Política*, Madrid, Alianza Editorial, 1995.

BERGER, Peter, LUCKMANN, Thomas, *La Construction Sociale de la Réalité*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1986.

BESNARD, Pierre, *L' Animation SocioCulturelle*, Paris, Presses Universitaires de France, 1980.

BOURDIEU, Pierre, *La Distinction*, Paris, Éditions du Minuit, 1979.

BOURDIEU, Pierre, *A Economia das Trocas Simbólicas*, São Paulo, Editora Perspectiva S.A., 1987.

BOURDIEU, Pierre, *O Poder Simbólico*, Lisboa, Difel, 1989.

BOURDIEU, Pierre, *Raisons Pratiques. Sur la Théorie de l' Action*, Paris, Seuil, 1994.

BOUTIN, Gérald, GOYETTE, Gabriel, LESSARD-HÉBERT, Michelle, *Investigação Qualitativa. Fundamentos e Práticas*, Lisboa, Instituto Piaget, 1994.

CAPUCHA, Luís, "Associativismo e modos de vida num bairro de habitação social" in *Sociologia, Problemas e Práticas*, nº8, 1990, pp.29-41.

CARRILHO, M. José *et al*, *Alterações Demográficas nas Regiões Portuguesas entre 1981-1991*, Lisboa, Gabinete de Estudos Demográficos/INE, 1993.

CASANOVA, José Luís, "A «teoria da prática» - uma prática menos teorizada?" in *Sociologia, Problemas e Práticas*, nº 17, 1995, pp. 61-73.

CASANOVA, José Luís, "Uma avaliação conceptual do *habitus*" in *Sociologia, Problemas e Práticas*, nº18, 1995, pp.45-68.

CERTEAU, Michel de, *La Culture au Pluriel*, Paris, Seuil, 1993.

CHOMBART DE LAUWE, Paul *et al*, *Images de la Culture*, Paris, Les Éditions Ouvrières, 1966.

COGNEAU, Dennis, DONNAT, Olivier, *Les Pratiques Culturelles des Français - 1973-1989*, Paris, Éditions La Découverte/La Documentation Française, 1990.

CONDE, Idalina (coord.), *Percepção Estética e Públicos da Cultura*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian/ACARTE, 1992.

COSTA, António Firmino da Costa, "Alfama: entreposto de mobilidade social" in *Cadernos de Ciências Sociais*, nº2, 1984, pp.3-35.

COSTA, João Bénard da, *Histórias do Cinema*, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1991.

COSTA, Manuel da Silva e, NEVES, José Pinheiro (coords.), *Autarquias Locais e Desenvolvimento*, Porto, Ed. Afrontamento, 1993.

CRANE, Diane, *The Production of Culture. Media and the Urban Arts*, California, Sage Publications, 1992.

CRUZ, Manuel Braga da, *Instituições Políticas e Processos Sociais*, Venda Nova, Bertrand Editora, 1995.

D'ÉPINAY, Christian *et al*, *Temps Libre. Culture de Masse et Cultures de Classes Aujourd'hui*, Lausanne, Pierre-Marcel Favre, 1983.

DONNAT, Olivier, *Les Français Face à la Culture. De l'Exclusion à l'Écletisme*, Paris, Éditions la Découverte, 1994.

DUMAZEDIER, Joffre, *Loisir et Culture*, Paris, Seuil, 1966.

DUMAZEDIER, Joffre, *Sociologie Empirique du Loisir. Critique et Contre-Critique de la Civilisation du Loisir*, Paris, Seuil, 1974.

DUMAZEDIER, Joffre, *Société Éducative et Pouvoir Culturel*, Paris, Seuil, 1976.

DURKHEIM, Émile, *De la Division du Travail Social*, Paris, Presses Universitaires de France, 1967.

ECO, Humberto, *A Obra Aberta*, Lisboa, Difel, 1989.

ESTEVES, António Joaquim, "A Área Metropolitana do Porto: aspectos do estado recente da escolarização da sua população" in *Estatísticas e Estudos Regionais"*, nº10, 1996, pp.36-50.

ESTEVES, António Joaquim, *Jovens e Adultos*, Porto, Ed. Afrontamento, 1995.

FERNANDES, António Teixeira, "O processo transcultural na actual sociedade racionalizada" in *Comunicação e Linguagens*, nº6/7, 1988, pp.355-363.

FERNANDES, António Teixeira, "Poder autárquico e poderes difusos" in *Sociologia*, Revista da Faculdade de Letras, I Série, vol.III, 1993, pp.7-33.

FERNANDES, António Teixeira (coord.), *Inquérito às Práticas e Aspirações Culturais dos Públicos Estudantis do Concelho do Porto*, Porto, Instituto de Sociologia da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1996. Texto policopiado.

FERREIRA, Paulo Antunes, *Valores dos Jovens Portugueses nos Anos 80*, Lisboa, Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa/Instituto da Juventude, 1993.

GASPAR, Jorge, *Portugal, os Próximos 20 Anos. Ocupação e Organização do Espaço. Retrospectiva e Tendências*, vol.I, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1987.

GEERTZ, Clifford, *A Interpretação das Culturas*, Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1978.

GHIGLIONE, Rodolphe, MATALON, Benjamin, *O Inquérito - Teoria e Prática*, Oeiras, Celta Editora, 1993.

GIDDENS, Anthony, *La Constitution de la Société. Éléments de la Théorie de la Structuration*, Paris, Presses Universitaires de France, 1987.

GIDDENS, Anthony, *As Consequências da Modernidade*, Oeiras, Celta Editora, 1992.

GOLDMANN, Lucien, *A Criação Cultural na Sociedade Moderna*, Lisboa, Ed. Presença, 1976.

GROOTAERS, Dominique (coord.) *Culture Mosaïque. Approche Sociologique des Cultures Populaires*, Bruxelles, Vie Ouvrière Éditions, 1984.

HENRIQUES, José Manuel, *Municípios e Desenvolvimento*, Lisboa, Publicações Escher, 1990.

JAMESON, Fredric, "Reificação e utopia na cultura de massas" in *Revista Crítica de Ciências Sociais*, nº4/5, 1980, pp.17-46.

JAUSS, Hans Robert, *Pour une Esthétique de la Réception*, Paris, Gallimard, 1978.

KAYSER, Bernard, "A cultura, uma alavanca para o desenvolvimento" in *Leader Magazine*, nº8, pp.5-9.

LIMA, Marinús Pires de, *Inquérito Sociológico. Problemas de Metodologia*, Lisboa, Ed. Presença, 1987.

LIPOVETSKY, Gilles, *A Era do Vazio. Um Ensaio Sobre o Individualismo Moderno*, Lisboa, Relógio d'Água, 1989.

LOPES, João Teixeira, "Alguns contributos para o (re)pensar da noção de recepção cultural" in *Cadernos de Ciências Sociais*, nº15/16, 1996, pp.121-131.

LOPES, Raúl, *Planeamento Municipal e Intervenção Autárquica no Desenvolvimento Local*, Lisboa, Publicações Escher, 1991.

LOPES, Simões, *Desenvolvimento Regional - Problemática, Teoria e Desenvolvimento*, vol.I, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1980.

MARTINS, Isabel, "Tendências demográficas na Área Metropolitana do Porto" in *Estatísticas e Estudos Regionais*, INE, nº10, 1996, pp.6-14.

MAYNTZ, Renate, HOLM, Kurt, HÜBNER, Peter, *Introdución a los Métodos de la Sociologia Empírica*, Madrid, Alianza Editorial, 1983.

MEDEIROS, Fernando, "Um sistema social de espaços múltiplos - a autonomia do local na sociedade portuguesa" in *Revista Crítica de Ciências Sociais*, nº25/26, 1988, pp.142-162.

MEHL, Dominique, "Culture et action associatives" in *Sociologie du Travail*, nº1, 1982, pp.24-42.

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

MEISTER, Albert, *La Participation dans les Associations*, Paris, Les Éditions Ouvrières, 1974.

METZ, Christian, *O Significante Imaginário. Psicanálise e Cinema*, Lisboa, Livros Horizonte, 1980.

MOLES, Abraham, *Rumos de uma Cultura Tecnológica*, São Paulo, Editora Perspectiva S.A., 1973.

MONTEIRO, Paulo Filipe, "Os novos usos das artes na era da diferenciação social: critérios e alternativas a Pierre Bourdieu" in *Revista de Comunicação e Linguagens*, nº12/13, 1991, pp.117-141.

MOREIRA, João Paulo, "Problemas da cultura de massas" in *Revista Crítica de Ciências Sociais*, nº13, 1984, pp.9-21.

MOREIRA, João Paulo, "Serões nos trópicos: para uma abordagem etnográfica da telenovela" in *Revista Crítica de Ciências Sociais*, nº39, 1994, pp.59-88.

MORIN, Edgar, *Cultura de Massas no Século XX. O Espírito do Tempo -1. Neurose*, Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1977.

MOZZICAFREDDO, Juan, *Gestão e Legitimidade do Sistema Político Local*, Lisboa, Publicações Escher, 1991.

OLIVEIRA, Luís Perestrelo de, *Planos Municipais de Ordenamento do Território. Decreto-Lei nº69/90 de 2 de Março - Anotado*, Coimbra, Livraria Almedina, 1991.

PAIS, José Machado (coord.), *As Práticas Culturais dos Lisboetas*, Lisboa, Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa, 1994.

PAIS, José Machado, *Culturas Juvenis*, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1993.

PECQUEUR, Bernard, SILVA, Mário Rui, "Industrialisation diffuse et développement" in *Estudos de Economia*, vol.IX, nº4, 1989, pp.427-448.

PINTO, António Cerveira, *O Lugar da Arte*, Lisboa, Quetzal Editores, 1989.

PINTO, José Madureira, "Comunicação/in-comunicação" in *Revista Crítica de Ciências Sociais*, nº1, 1978, pp.91-99.

PINTO, José Madureira, "Questões de metodologia sociológica (I) in *Cadernos de Ciências Sociais*, nº1, 1984, pp.5-42.

PINTO, José Madureira, "Questões de metodologia sociológica (II) in *Cadernos de Ciências Sociais*, nº2, 1984, pp.113-140.

PINTO, José Madureira, "Questões de metodologia sociológica (III) in *Cadernos de Ciências Sociais*, nº3, 1985, pp.133-156.

PINTO, José Madureira, "Considerações sobre a produção social de identidade" in *Revista Crítica de Ciências Sociais*, nº32, 1991, pp.217-231.

PINTO, José Madureira, *Propostas para o Ensino das Ciências Sociais*, Porto, Ed. Afrontamento, 1994.

PINTO, José Madureira, SILVA, Augusto Santos (orgs.), *Metodologia das Ciências Sociais*, Porto, Ed. Afrontamento, 1987.

PLANQUE, Bernard (org.), *Le Développement Décentralisé*, Paris, Litec, 1983, pp.86-105.

POUJOL, Geneviève, *Profession: Animateur*, Toulouse, Privat, 1989.

POUJOL, Geneviève, LABOURIE, Raymond (coords), *Les Cultures Populaires*, Toulouse, Privat, 1979.

QUITÉRIO, Joaquim, "Associativismo e organização social" in *Revista Vértice*, nº19, 1989, pp.88-92.

REIS, António (coord.), *Portugal, 20 anos de Democracia*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1994.

RODRIGUES, Fernanda, STOER, Stephen, *Acção Local e Mudança Social em Portugal*, Lisboa, Fim de Século Edições, 1993.

RODRIGUES, Valter, "Urbanidade e novos estilos de vida" in *Sociologia, Problemas e Práticas*, nº12, 1992, pp.91-107.

SANTOS, Helena, SILVA, Augusto Santos, *Prática e Representação das Culturas. Um Inquérito na Área Metropolitana do Porto*, Porto, Centro de Artes Tradicionais, 1995.

SANTOS, Maria de Lourdes Lima dos, "Questionamento à volta de três noções (a grande cultura, a cultura popular, a cultura de massas)" in *Análise Social*, vol.XXIV (101-102), 1988, (2º-3º), pp.689-702.

SEDAS NUNES, Adérito, *Questões Preliminares Sobre as Ciências Sociais*, Lisboa, Ed. Presença, 1984.

SCHMIDT, Luísa, *A Procura e Oferta Cultural e os Jovens*, Lisboa, Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa/Instituto da Juventude, 1993.

SILVA, Augusto Santos, *Tempos Cruzados. Um Estudo Interpretativo da Cultura Popular*, Porto, Ed. Afrontamento, 1994.

TOCQUEVILLE, Alexis de, *De la Démocratie en Amérique*, Paris, Flammarion, 1981.

VALENTE, Regina (coord.), *Inventário dos Equipamentos Culturais e Recreativos da Região do Norte*, Porto, Ministério do Planeamento e da Administração do Território/Comissão de Coordenação da Região do Norte, 1991.

VERHELST, Thierry, "As funções sociais da cultura" in *Leader Magazine*, nº8, 1994, pp.10-11.

VIEGAS, José Manuel Leite, "Associativismo e dinâmica cultural" in *Sociologia, Problemas e Práticas*, nº8, 1986, pp.103-121.

VILAÇA, Helena, "Território e identidades na problemática dos movimentos sociais: algumas propostas de pesquisa" in *Sociologia*, Revista da Faculdade de Letras, I Série, vol.III, 1993, pp.51-71.

FONTES:

Anuário Estatístico da Região Norte, INE, 1993-1995.

Boletim Informativo do Cineclube de Vila do Conde, 1990-1996.

Catálogo Comemorativo do 10º Aniversário do Cineclube Octopus, Póvoa de Varzim, Cineclube Octopus, 1993. Texto policopiado.

Dossiers de Imprensa do Festival Internacional de Curtas-Metragens de Vila do Conde, 1993-1996.

Estatísticas da Cultura, Desporto e Recreio, INE, 1993-1994.

Estatutos da Associação Octopus.

Estatutos da Associação Cineclube de Vila do Conde.

Estudo Sócio-Económico da Área Metropolitana do Porto - Relatório Intermédio, 1ª Versão, Porto, Planum Assessoria e Projectos, Lda, Centro de Estudos Aplicados da Universidade Católica Portuguesa, Instituto Nacional de Engenharia de Sistemas e Computadores e Quartenaire-Portugal-Recursos Humanos, S.A., Janeiro de 1993.

Inventário Municipal, Região Norte, vol.I e vol.II, INE/CCRN, 1992 e 1996.

"Lei Quadro da Criação de Municípios, Lei nº142/85" in *Diário da República*, I Série, nº265, 18 de Novembro de 1985, pp.3841-3845.

"Lei Quadro das Regiões Administrativas", Lei nº56/91" in *Diário da República*, I Série-A, nº185, 13 de Agosto de 1991, pp.4091-4097.

Planos de Actividades, Cineclube Octopus, 1990-1996.

Planos de Actividades, Cineclube de Vila do Conde, 1990-1996.

Recenseamentos Gerais da População, INE, 1981-1991.

Regulamento Interno do Cineclube Octopus.

Regulamento Interno do Cineclube de Vila do Conde.

Relatórios de Contas do Cineclube Octopus, 1990-1995.

Relatórios de Contas do Cineclube de Vila do Conde, 1990-1995.

Revista Cinema, Federação Portuguesa de Cineclubes, 1982-1996.

Revista Cinema. Bibliografia, vols.I e II, Federação Portuguesa de Cineclubes, 1982-1996.

FACULDADE DE LETRAS
BIBLIOTECA
PORTO