

Público(s) de Dança Contemporânea no Rivoli : uma democratização adiada

Anabela Teixeira Dantas

Maria de Fátima Gonçalves

Cada vez é maior o impacto da cultura em todas as dimensões da nossa vida, podendo-se falar de uma presença alargada do simbólico na nossa experiência. Na verdade, podemos definir a cultura como o conjunto das formas simbólicas publicamente disponíveis, através das quais os indivíduos, seleccionando instrumentos diversos para construírem a sua acção, traduzem e exprimem significados.

Discordamos com alguns autores que consideram a palavra «cultura» um substantivo abstracto, quando se deveria considerá-la uma actividade concreta, objectivamente verificável e investigável. Na verdade, a cultura tem um carácter iminentemente social, sendo a relação dos homens uns com os outros que a torna possível.

1- Considerações iniciais: da definição do objecto de estudo às opções metodológicas e técnicas adoptadas

1.1- A pesquisa «*Públicos de Dança contemporânea no Rivoli. Uma Democratização adiada...*» alusiva à temática das Práticas Culturais teve como objectivo central a análise do(s) público(s) de dança contemporânea do Teatro Rivoli, com vista a concluir sobre a sua diversidade ou especificidade. Consistiu, pois, na análise do consumo/recepção cultural, sem contudo subestimar a oferta/recepção cultural que lhe está subjacente. Na verdade, foi desde logo uma preocupação central não esquecermos que oferta e procura cultural se implicam mutuamente, sendo, por isso, necessário estabelecer uma articulação entre ambas. Se é verdade que a constituição dos públicos e da sua matriz de gostos influencia o campo dos possíveis da produção cultural, não é menos certo que a estrutura da oferta condiciona o processo de recrutamento, atracção e formação de públicos.¹

No âmbito da procura, a nossa pesquisa visou essencialmente a análise dos consumidores de bens culturais ou simbólicos - os públicos e as audiências cuja actividade de consumo se distingue, designando-a por recepção. Foi, pois, nosso objectivo verificar em que medida se poderá falar em públicos de dança e não de um público restrito e elitista, ou seja, verificar se se trata de um público diversificado em termos sexuais, etários, culturais, sociais, o que nos possibilitaria falar de uma crescente “ democratização cultural “, ou se, pelo contrário, se trata de um público específico e estanque.

Coloca-se a questão da existência de uma crescente democratização no acesso aos espectáculos de dança. Com base nas entrevistas realizadas às programadoras do Rivoli, Balletteatro e Fundação de Serralves, procuramos aferir a existência de um aumento do número de praticantes a par de uma redução das disparidades entre categorias da população, de um alargamento dos espectáculos a um público mais amplo e diverso (não sendo apanágio de uma determinada classe ou fracção de classe) e, finalmente, de uma conquista de novos públicos, o que viria questionar a ideia de que a ida a estes espectáculos ainda faz parte de uma «cultura de elite».

No âmbito da oferta, foi dado especial relevo ao *Paradigma Territorialista* que, opondo-se ao *Funcionalista*, atribui grande importância ao desenvolvimento de base local e aos aspectos qualitativos de crescimento, valorizando as

¹ Maria de Lourdes Lima dos Santos, “ Deambulação pelos novos mundos da arte e da cultura “, *in Análise Social*, nº 125, 1994 .

características endógenas de cada região, a sua identidade e a acção da população local. Foi, pois, com base neste paradigma que estudamos a evolução da oferta cultural (quantitativa e qualitativa) na cidade do Porto, dando especial relevo ao apoio das autarquias, associações e empresas locais. Quisemos, ainda, constatar se existe um maior interesse por parte do público, e se este conduz a uma maior preocupação com a oferta cultural, ou seja, se há uma preocupação em responder a uma procura crescente.

Consideramos pertinente verificar se as instituições (Rivoli, Balletatro e Fundação de Serralves) se preocupam em captar um público jovem, ou seja, se existem estratégias especificamente direccionadas para este público, questionando sobre a existência de uma preocupação em tornar estes espectáculos mais acessíveis a um público vasto e heterogéneo.

1.2- Em qualquer processo de investigação científica torna-se vital dispor de um importante instrumento que nos permita operacionalizar no terreno os eixos teóricos, bem como os principais objectivos - a metodologia.

Sendo assim, entendemos ser importante apresentar e justificar quais os métodos e técnicas que utilizamos, tendo estas sido escolhidas fundamentalmente de acordo com o nosso tema e com o tipo de informação que pretendíamos obter.

Para a análise do pólo da procura optamos pelo método extensivo, privilegiando ao nível das técnicas, o inquérito por questionário (realizado junto ao público de Dança Contemporânea do Rivoli) e a observação directa.

Para a realização dos nossos inquéritos por questionário recorreremos a uma amostra aleatória do público de Dança Contemporânea do Rivoli, um tipo de amostragem que garante que cada um dos elementos da população tenha uma probabilidade conhecida e não nula de ser representado na amostra. Por não termos uma base de dados dos possíveis indivíduos a inquirir, seleccionamos aleatoriamente o conjunto de elementos constitutivos da amostra, ou seja, constituímos uma amostra que é um modelo reduzido da população em estudo e que nos permite interpretar discursos e generalizá-los. Sendo assim, administramos um total de 450 inquéritos, divididos por três espectáculos de Dança Contemporânea, tendo sido distribuídos no primeiro 150 inquéritos, no segundo 100 e no terceiro 200 (este último, dividido em dois dias de actuação).

Outra técnica por nós utilizada foi a observação directa, a única técnica de investigação social que permite captar os comportamentos no momento em que eles se produzem e em si mesmos, sem a mediação de um documento ou testemunho, apresentando-se o investigador como um importante instrumento de pesquisa. O investigador *"observa os locais, os objectos e os símbolos, observa as pessoas, as actividades, os comportamentos, as interacções verbais, as maneiras de fazer, de estar e de dizer, observa as situações, os ritmos, os acontecimentos. Participa, duma maneira ou doutra, no quotidiano desses contextos e dessas pessoas. Conversa com elas, por vezes entrevista-as mais formalmente..."*², sendo-lhe exigido um esforço no plano da aceitação da distância, de permanecer neutral e despercebido. É uma técnica que apela directamente ao sentido de observação do investigador e que pode, muitas vezes, revelar características de grupos ou indivíduos impossíveis de descobrir por outros meios, podendo ser muito pertinente para descobrir se as pessoas fazem o que dizem fazer, ou se se comportam de maneira diferente do que afirmam comportar-se.

No que diz respeito especificamente à observação directa, podemos dizer que esta teve em vista uma breve caracterização sócio-demográfica do público, assim como a caracterização dos espectáculos e os seus diferentes modos de apropriação, tais como, as formas de apropriação do espaço (conversas, meios

² Augusto Santos Silva, José Madureira Pinto (orgs.), *Metodologia das Ciências Sociais*, Biblioteca das Ciências do Homem, Edições Afrontamento, Porto, 1986, p.132.

de deslocação, leitura de folhetos informativos, etc), as atitudes/comportamentos durante o espectáculo (interesse, atenção, entusiasmo, emoção, sonolência, etc), o estilo (clássico, moderno, desportivo, vanguarda), a interacção social (pessoas sozinhas, casais, grupos, visitas escolares, etc) e as formas de informação (divulgação, meios de comunicação presentes, etc).

Quanto ao pólo da oferta, privilegiamos o método intensivo, tendo sido feitas entrevistas semi-estruturadas a informantes privilegiados (programadoras do Rivoli, do Balletteatro, da Casa de Serralves e funcionária da bilheteira do Rivoli), indivíduos que por se encontrarem dentro do nosso campo de acção, ocupam lugares-chave na organização social tendo, portanto, acesso privilegiado a uma vasta gama de informação.

Com vista a determinar a classe de família e de origem dos inquiridos, optamos por recorrer à classificação e grelha teórica levada a cabo por J.F de Almeida e sua equipa³.

2- A Estrutura e o Simbólico - Breves considerações teóricas

Várias têm sido as abordagens que problematizam a relação entre o simbólico e o estrutural, principalmente com o objectivo de verificar se a estrutura determina, ou não, a acção dos indivíduos e as suas práticas, nomeadamente as culturais.

Consideramos que, um dos posicionamentos mais correctos e equilibrados face a esta problemática é apresentado por Anthony Giddens, na sua *Teoria da Estruturação*. O autor tem em conta, tanto o elemento activo proveniente da experiência dos actores sociais, como a dimensão de rotinização e estrutura que influenciam os comportamentos e práticas individuais e colectivas. Acção e estrutura implicam-se e determinam-se mutuamente.

Segundo Franco Crespi, em Giddens "*as condições estruturais não actuam independentemente dos motivos e das razões dos actores sociais dotados de auto-reflexividade*"⁴. Sendo assim, as acções dos indivíduos não são necessariamente determinadas por condições estruturais, pois os motivos dos indivíduos têm, também, um peso significativo, possibilitando que respondam de forma criativa a acontecimentos imprevistos. Assim se explica a razão pela qual a cultura, entendida como conjunto das formas de mediação simbólica presentes num determinado contexto social é, simultaneamente, garantia de continuidade com o passado e realidade expressiva em mudança permanente.

No entanto, esta abordagem de Giddens foi precedida de abordagens de outros autores que também problematizaram esta questão. Na tradição filosófica ocidental (Descartes, Hegel e Husserl), era atribuída à consciência uma função fundamental, era esta que produzia os significados. O momento cognitivo precedia a realidade existencial. Já nos tempos modernos (Nietzsche, Freud e Heidegger), considera-se que a relação que o indivíduo estabelece consigo próprio surge das formas culturais, sendo a identidade da consciência vista como produto da linguagem e significados que, em cada contexto, contribuem para a definição de subjectividade.

Marx considera a consciência como um produto social e não algo de autónomo em relação ao mundo. Para o autor, a autonomia da consciência não passa de uma ilusão, dado que esta reflecte a realidade da praxis. Religião, filosofia, cultura e simbólico são, para Marx, o reflexo das desigualdades sociais e das oposições dos interesses de classes, estando dependentes da estrutura social.

³ Almeida, J.F, et Al, "Famílias, estudantes e Universidade, in *Sociologia, problemas e Práticas*, nº4, Lisboa. Maio de 1988, pp.14 e 42.

⁴Franco Crespi, *Manual de Sociologia da Cultura*, Editorial Estampa, Lisboa, 1997, p.135.

Já Weber defende que o papel da dimensão cultural assume grande relevo para a compreensão da acção humana comportando, também, a compreensão da pertença do observador social a um contexto cultural específico.

Enquanto em Marx temos uma abordagem mais direccionada para a acção colectiva, em Weber é a acção social individual e o subjectivismo da prática social individual que orientam o seu pensamento, constituindo a existência histórica, por essência, criação e afirmação de valores e a ciência da cultura, compreensão desta existência estando necessariamente relacionada com os valores.

Weber coloca a tónica no indivíduo, nas imagens que tem do mundo e nas suas ideias. Há uma influência das concepções que este tem do mundo sobre as organizações sociais e atitudes do indivíduo. Sendo assim, ao contrário do que sucede em Marx, em Weber a estrutura não determina as restantes dimensões da sociedade, na qual está incluída o cultural. As práticas culturais não dependem necessariamente da estrutura económica, mas sim dos valores e compreensão dos indivíduos e dos significados.

Bourdieu apresenta-se como o mediador entre o subjectivismo e estruturalismo radicais, sendo o seu objectivo relativizar cada um destes dois extremos. O autor considera que se deve evitar a ilusão objectivista que considera as estruturas sociais como uma realidade autónoma que se impõe aos factores sociais, sem que se tenha em conta os processos que, a partir das acções dos sujeitos, geram as estruturas; mas também a ilusão subjectivista que atribui uma autonomia absoluta ao indivíduo, sem que se tenha em consideração as condicionantes materiais e culturais que orientam as suas acções.

Face a estas abordagens, Bourdieu defende uma *Praxeologia social*, definida como a mediação entre pesquisa estruturalista e construtivista, bem como uma «relativa autonomia» da lógica das representações simbólicas e da vida artística relativamente às determinantes materiais da condição social e a instâncias de legitimação externas.

No entanto, apesar de Bourdieu defender que a ordem simbólica é central na construção da realidade social, acaba por subordiná-la às estruturas objectivas que resultam da divisão em classes. O pensador francês considera que as representações e critérios de classificação dos indivíduos são importantes para a constituição do mundo social, mas a verdade é que a autonomia que lhes atribui é relativa, pois por trás está todo o peso e importância da posição social do “habitus” primeiro dos indivíduos.

Considera assim, que não se deve individualizar um factor determinante das práticas sociais, existindo tanto um conjunto de determinantes, materiais, culturais e sociais que se relacionam entre si e que dão origem às práticas (nomeadamente as culturais), mas acaba por pôr em causa a autonomia relativa que ele próprio atribuiu ao campo cultural, antes de mais porque as propriedades, práticas e gostos do agente dependem da posição que ocupam no espaço social em que estão inseridas, interiorizando e incorporando, através do “habitus”, um conjunto de propriedades estruturais, correspondentes à sua classe e que vão conduzir a uma afinidade entre o estilo dos indivíduos e a sua posição social.

Os diferentes “habitus” vão configurar diferentes estilos de vida, conjunto coerente de modelos, valores, regras, práticas, gostos que qualificam o modo de vida de um grupo ou de uma classe, distinguindo-a das outras. Logo, a dialéctica entre condições sociais e “habitus” funda um sistema de diferenças percebidas e de características distintivas que qualificam a distribuição do capital simbólico.

Podemos concluir que Bourdieu não leva até ao fim a sua intenção de mediação entre dimensões subjectivas e objectivas. Isto porque, apesar das representações e critérios de classificação, levados à prática pelos actores sociais, surgirem como determinantes na constituição do mundo social e serem dotados de uma relativa autonomia, na verdade estas representações e esquemas são reconduzidos à sua raiz social objectiva, sendo que a posição

social dos indivíduos assume grande importância na relação que estes estabelecem com a cultura.

"Se analisada em profundidade, a teoria de Bourdieu surge, assim, finalmente, como uma mais sofisticada versão do determinismo estruturalista de tipo Marxista: com efeito, a acção possui, nesta teoria, uma posição de subordinação, na medida em que se limita a actualizar esquemas culturais objectivados que possuem a sua raiz última na estrutura de classe".⁵

3- Entre a oferta e a procura. Um olhar de relance sobre a situação da dança contemporânea e sua evolução

Em qualquer estudo sobre consumos culturais torna-se pertinente uma abordagem prévia das possibilidades de escolha que os potenciais «consumidores» têm ao seu alcance. Foi, precisamente, com este intuito que quisemos saber o posicionamento da cidade do Porto face à dança contemporânea.

Esta cidade é bastante dinâmica, no entanto, só há muito pouco tempo este dinamismo se alargou ao domínio cultural, mais precisamente às artes performativas e à dança em particular.

Durante muitos anos, o que se via no Porto, em termos de espectáculos de dança, era fruto da importação, previamente orientada pelo capital de espectáculo de companhias portuguesas e estrangeiras.

Neste cenário, surgiu o projecto pioneiro do Balletteatro contemporâneo do Porto, fundado em 1983, passando o Porto, desde 1996, a constituir um pólo de concentração da dança contemporânea. A Fundação de Serralves produz, todos os anos, um ciclo de novas criações no âmbito do teatro e da dança, mantendo a colaboração com a Culturgest. Esta constitui um dos raros exemplos de mecenato cultural a funcionar em Portugal, usufruindo de espaços próprios de apresentação de espectáculos e exposições e de uma programação em tudo voltada para a criação contemporânea.

O Teatro Nacional de São João, reaberto em 1996, possui, também uma linha de programação inovadora no Porto, uma vez que, dedica o mês de Julho, na sua totalidade, à dança contemporânea. Muito importante para fixar a dança contemporânea como obrigatória nesta cidade foi a abertura do Rivoli Teatro Municipal, que a curto prazo será mais um importante espaço de produção, apresentação e acolhimento de novas obras.

Devido à existência destas e outras instituições assiste-se, na cidade do Porto, a um aumento da oferta cultural, acompanhada pela sua evolução em termos qualitativos. No entanto, quando comparamos a produção de dança contemporânea, com outras actividades culturais, como o teatro, a música e o cinema, o seu peso é muito menor, dada a sua menor tradição, acontecendo o mesmo quando comparada com a dança clássica.

Ainda no âmbito da oferta cultural, constatamos que tem havido um aumento da procura cultural de dança contemporânea na cidade do Porto e no Rivoli, principalmente por parte dos jovens e que este aumento tem conduzido a uma preocupação por parte das instituições culturais no sentido de lhe dar resposta. No entanto, foi detectado no Rivoli um défice da oferta relativamente à procura, principalmente na opinião dos praticantes mais assíduos.

4- Uma democratização adiada...

4.1- Autores como Augusto Santos Silva, DiMaggio e Maria de Lourdes Lima dos Santos defendem que o público da cultura tem vindo a mudar,

⁵ Franco Crespi, *Op. cit.*, p.134.

tornando-se cada vez mais diversificado e heterogéneo. DiMaggio fala mesmo da existência de novos públicos decorrente do esbatimento de fronteiras entre gostos, fruto da passagem de grupos de status bem delimitados para redes difusas de status. No entanto, outros autores (bem como alguns dos anteriormente referidos) relativizam a existência de uma verdadeira «democratização cultural», defendendo que esta não existe de uma forma total e alargada.

Alvin Toffler, considera que há uma tendência para a democratização cultural advertindo, no entanto, para que a cultura pública ainda não é uma «nítida secção travessa da população total», permanecendo muitos sectores alheios ao interesse pela cultura. O autor fala, assim, de uma «democratização parcial».

Constatamos que, apesar do público ter vindo a aumentar, ser conhecedor, exigente e regular, não podemos falar de uma verdadeira democratização no acesso à cultura uma vez que ainda são numerosas e acentuadas as disparidades entre as diferentes categorias da população. Quando muito, podemos falar de difusão e não de democratização, difusão esta derivada, em grande parte, dos esforços e políticas culturais a favor da oferta e dos efeitos da elevação da escolarização dos Portugueses.

Os resultados conduzem-nos a partilhar a perspectiva de Idalina Conde segundo a qual a democratização é compartimentada por uma dupla lógica presente na procura cultural: a rarefacção de segmentos sociais muito baixos e a distanciação de gerações mais velhas. Todavia, a estes dois factores acrescentamos outros, como o «capital escolar» possuído pelos inquiridos. Na verdade, com o intuito de verificarmos se os frequentadores destes espectáculos se caracterizam por uma homogeneidade ou heterogeneidade, tentamos aferir se haveria, ou não, uma predominância de algum grupo etário, de um dos sexos e se existiriam traços distintivos em termos de rendimento, local de residência, estilos de vida, instrução e outros. A resposta foi positiva...

Concluimos que, apesar de não devermos falar de uma elite cultural restrita, frequentadora destes espectáculos, também não nos deparamos com um público diversificado em termos sexuais, etários, culturais, sociais e outros, que nos permita falar de uma crescente «democratização cultural».

Encontramos, de facto, um público com características bastante vincadas: muito jovem, tendencialmente feminino, solteiro, urbano, bastante instruído, com baixos níveis de rendimento, pertencente a fracções de classe mais intelectuais (PBIC-Pequena Burguesia Intelectual e Científica) e com um estilo muito próprio, o que nos leva a concluir que estamos, ainda, muito longe de um público diversificado, plural e representativo dos diversos grupos da nossa sociedade.

4.2- Através da realização da nossa pesquisa, concluimos que o consumo de espectáculos de dança contemporânea varia com a classe social dos indivíduos. Na verdade, é na Pequena Burguesia que encontramos grande parte dos frequentadores destes espectáculos, seguindo-se a Burguesia e sendo raros os inquiridos pertencentes ao Operariado que frequentam este tipo de actividades culturais.

Daqui decorre que, a recepção de obras de arte não é uma expressão estética essencial e unívoca, sendo pautada por um carácter socialmente diferenciador. Tal poderá levar-nos a pensar, na linha de pensamento de Bourdieu, que os comportamentos e práticas culturais obedecem mais aos determinismos sociais do que aos gostos culturais.

No entanto, refutamos a ideia do mesmo autor de que os consumos culturais aumentam quanto mais elevada é a origem social do indivíduo, isto porque, como verificamos, não é a classe burguesa que se apresenta como a maior frequentadora de espectáculos de dança contemporânea, mas sim a Pequena Burguesia.

Foi-nos também possível constatar que «a diferenciação entre classes, não implica que estas sejam internamente homogêneas», na medida em que tanto as fracções da Burguesia, como da Pequena Burguesia e do Operariado demonstraram possuir graus de frequência destes espectáculos bastante diferenciados, sendo a PBIC a fracção de classe mais frequentadora de espectáculos de dança contemporânea, quer quando comparada com a generalidade das fracções, quer no interior da sua própria classe.

Podemos, pois, concluir que os grandes frequentadores destes espectáculos não pertencem às classes mais elevadas da hierarquia social, mas sim à classe média, principalmente à mais escolarizada. Tal conduz-nos a concordar com Idalina Conde quando refere: *“a exarcebação do «cultural» pertence à Pequena-burguesia intelectual e científica, beneficiada por um lugar de classe com contextos sócio-profissionais qualificados ou criativos, redobrando-lhes a propensão culturalista”*⁶, pelo que não podemos afirmar que quanto mais se desce na hierarquia social, mais domina o «esvaziamento social».

Esta constatação, vai de encontro a Augusto Santos Silva, Elisa Babo, Helena Santos e Paula Guerra, quando consideram que a procura cultural mais consistente não é apanágio de elites económico-sociais, mas de *“fracções das classes médias muito devedoras do paradigma escolar”*.⁷

DiMaggio critica o facto de Bourdieu estabelecer uma distinção e separação entre classes sociais, que é reforçada pelas artes, não possibilitando a mobilidade social de uma classe para a outra. Na verdade, para este autor os indivíduos têm a possibilidade de circular entre classes, sendo a arte facilitadora dessa mesma circulação. Essa possibilidade está bem expressa nos nossos resultados, já que a mobilidade social (tanto ascendente como descendente) caracteriza grande parte dos nossos inquiridos.

Desta forma, recusamos toda a posição determinista que apenas considera a possibilidade de reprodução social, menosprezando as estratégias dos indivíduos no sentido de ascenderem socialmente e acederem a práticas culturais diferentes daquelas que, à partida, caracterizariam a sua classe social.

No entanto, mesmo autores que defendem que não são as elites as maiores consumidoras de cultura, advertem para a dificuldade que indivíduos com poucas competências e disposições culturais sentem ao acederem a bens culturais, apelidados de eruditos. Na verdade, embora seja patente a expansão de um variado conjunto de bens de consumo, na generalidade das categorias sociais persistem clivagens a esse nível, como os consumos cujo acesso implica volumes de capital económicos e culturais não extensivos a todas as classes, principalmente quando nos reportamos ao Operariado. Como referem Elísio Estanque e José Manuel Mendes, *“(...) a classe não possui um poder de determinação directa, quer em relação à consciência dos indivíduos, quer em relação às suas práticas sociais. As localizações de classe e a estrutura mais geral onde estas se enquadram condicionam (limitam) a consciência de classe, as práticas, as acções organizadas e a luta de classes, mas (...) as próprias práticas afectam simultaneamente as representações e produzem alterações, quer na consciência dos indivíduos, quer nas estruturas sociais onde os mesmos se movem”*.⁸

4.3- A classe social dos indivíduos não só influencia a regularidade com que os indivíduos assistem aos espectáculos de dança contemporânea mas

⁶ Idalina Conde, “Contextos, Culturas, identidades”, in José M. Leite Viegas, António Firmino da Costa, *Portugal que Modernidade?*, Celta Editora, 1998, p.97;

⁷ Augusto Santos Silva; Babo, Elisa Perez; Helena Santos; Guerra Paula, “Agentes Culturais e públicos para a cultura”, in *Cadernos de Ciências Sociais*, nº18, Porto, Edições Afrontamento, Fevereiro de 1998, p. 85.

⁸ Elísio Estanque; José Manuel Mendes, *Classes e Desigualdades Sociais em Portugal - um estudo comparativo*, Edições Afrontamento, Centro de Estudos Sociais, Porto, Junho de 1988, p.217.

também a forma como é feita a sua apropriação. Na sua base está a inculcação nos indivíduos, através da socialização primária, de todo um conjunto de saberes (ser e estar) próprios à sua classe, que depois se vão transformar em automatismos, fazendo com que os indivíduos levem a cabo práticas congruentes com a sua classe.

Nesta linha de pensamento, consideramos que indivíduos da mesma classe e, principalmente da mesma classe de origem, têm uma forma de apropriação dos espectáculos própria da sua classe (ou fracção de classe) que os distingue do «outro».

Sendo assim, será que podemos falar do carácter socialmente determinado do gosto e da percepção estética?

Os resultados levam-nos a concluir que tanto a classe de família como a classe de origem dos sujeitos não são, de todo, determinantes na forma como estes apreciam os espectáculos, no entanto, não podemos descurar a sua influência. Na verdade, concluímos que, na grande parte dos aspectos analisados (forma de obtenção de conhecimento da realização do espectáculo, características mais apreciadas nos espectáculos, motivos de atracção dos espectáculos), os sujeitos inquiridos das diferentes fracções pertencentes às diferentes classes não se distinguem muito internamente, acontecendo o mesmo entre as diferentes classes, excepção feita à classe operária que se distancia das outras na forma de apreciação dos espectáculos.

Concluimos, pois, tal como Olivier Donnat que, o modo de apropriação da cultura não é muito distinto entre diferentes classes e fracções de classe. Na verdade, a classe social dos indivíduos não é uma grande determinante da forma como os indivíduos apropriam a cultura, sendo necessário ter em conta variáveis como o capital cultural e a trajectória social dos indivíduos.⁹

Se podemos falar de alguma categoria que, neste aspecto, se distingue das restantes, essa é constituída por indivíduos com ligação ao sector primário, o que poderá estar na base de uma certa especificidade que lhes é própria. Esta constatação conduz-nos a concordar com João M. Teixeira Lopes quando refere que indivíduos provenientes de camadas populares poderão «sucumbir» perante o peso simbólico de um edifício como o Rivoli, habitualmente frequentado por elites locais, o que não acontece num espaço que não se distingue muito da rua ou casa onde habitam. De facto, os indivíduos provenientes de meios mais rurais têm, em geral, um relacionamento mais distante com actividades mais cosmopolitas, podendo a forma como apropriam os espectáculos ser distinta da das restantes classes, uma vez que são pessoas com características muito próprias.

No entanto, este autor ao defender a existência de uma forte relação entre orientações estéticas e a posição ocupada na estrutura social, atribui grande relevância ao papel que assume o volume e composição do capital detido pelos agentes.

A verdade é que podemos falar da existência de uma relação entre orientações estéticas e posições ocupadas na estrutura social, principalmente quando comparamos as classes Burguesa e Pequeno Burguesa com a classe Operária; no entanto, entendemos ser excessivo considerar o carácter socialmente determinado do gosto e da percepção estética.

Discordamos, assim, com Bourdieu quando considera a origem social como determinante das atitudes e estilos de vida dos indivíduos, sendo as que caracterizam a Burguesia impostas às pessoas oriundas de outras classes.

No entanto, não devemos esquecer que este autor também tem em conta o peso assumido pelo capital cultural e económico no posicionamento social dos indivíduos.

⁹ Se bem que estas variáveis são influenciadas pela posição social dos indivíduos, principalmente pela mediação da socialização primária.

4.4- Se em termos de frequência dos espectáculos podemos concordar com Bourdieu e falar da existência de uma homologia entre disposições culturais e a posição social dos indivíduos, principalmente em termos do modo de apropriação dos mesmos, devemos igualmente considerar as perspectivas de Paulo Filipe Monteiro, Michel de Certeau, Nicolas Herpin, Dimaggio e Diane Craine, que, pelos mais diversos motivos a põem em causa.

Bourdieu considera que cada classe social é caracterizada por um habitus produzido pelos condicionamentos sociais dessa mesma classe. Este habitus adequa a acção dos agentes à sua posição social, fazendo com que indivíduos da mesma classe sejam caracterizados por uma afinidade de estilos, gostos, práticas, entre as quais as culturais. É pois, com base neste «processo» que o autor defende a existência de uma homologia entre os consumos culturais e as situações de classe dos indivíduos.

Anteriormente tínhamos concluído que o consumo de espectáculos de dança contemporânea varia com a classe social, pelo que consideramos a recepção cultural como socialmente diferenciada e diferenciadora.

No entanto, os resultados demonstram que não é a classe dominante a maior frequentadora destes espectáculos, mas sim a Pequena Burguesia (classe média) principalmente a mais escolarizada, daí a importância assumida pelo capital escolar, que abordaremos posteriormente.

Todavia, forma como os indivíduos apropriam os espectáculos vem pôr em questão a existência de uma homologia entre a posição social e as práticas culturais, uma vez que não existe uma grande diferenciação entre indivíduos pertencentes a diferentes classes (e fracções), sendo apenas o Operariado a classe que se demarca e distingue das restantes.

Sendo assim, rejeitamos a “circularidade determinista” que, segundo Paulo F. Monteiro caracteriza o pensamento Bourdiano e de acordo com o qual os indivíduos constroem a sua vida em torno do que lhes foi inculcado pelos seus semelhantes, acabando por desejar apenas aquilo que é possível dentro da sua posição social, o que conduziria à eterna reprodução dos velhos grupos e condições sociais. Tal perspectiva, de acordo com o mesmo autor (P. F. Monteiro) e Michel de Certeau, vê a estrutura como determinante das disposições culturais, sistemas de classificações e gostos dos indivíduos, sem que seja dado lugar às estratégias, tácticas e acções dos indivíduos com vista à alteração das suas condições de existência e à apropriação de práticas culturais diferentes das que são característicos da sua classe.

Na verdade, não discordamos de todo com Bourdieu quando considera que os diferentes habitus vão configurar diferentes estilos de vida, dado que, apesar de não existirem grandes diferenças entre as classes, a classe operária distingue-se das restantes, quer em termos de frequência, como em modos de apropriação dos espectáculos. No entanto, tal como Giddens, temos presente tanto o elemento activo proveniente da experiência dos actores sociais, como a dimensão de rotinização e estrutura que influencia os comportamentos e práticas individuais e colectivas. De facto, as acções dos indivíduos não são determinadas, necessariamente, por condições estruturais, pois os seus motivos também, têm um peso significativo, possibilitando que sejam criativos.

Podemos concluir, tal como Diane Craine, que não existe uma cultura e formas de apropriação cultural próprias a elites restritas, sendo, cada vez mais, rara a existência de homologias entre gostos e práticas culturais e a pertença a determinada classe, tanto mais que dentro de uma mesma classe outros factores interferem para a diferenciação dos indivíduos, como a etnia, o sexo, a idade, a religião, entre outros.

Elisio Estanque e José Manuel Mendes, chamam a atenção para que, *“muito embora as classes não possam hoje ser consideradas como determinante estrutural das desigualdades sociais, as interdependências por elas criadas continuam a dar lugar a mecanismos que recompõem e reformulam as distâncias*

*sociais que regulam as principais barreiras do sistema de oportunidades no terreno sócio-económico*¹⁰.

No entanto, o factor «classe» tem vindo a sofrer a interferência de dinâmicas contextuais e históricos que, de certa forma, pulverizam e dissipam as classes entre fenómenos sociais mais densos, como é o caso da mobilidade social.

4.5- Uma das características mais vincadas do nosso público são os elevados níveis de escolarização. Efectivamente, mais que o rendimento e a própria classe social dos indivíduos, é o grau de instrução que mais influencia o relacionamento com as artes, na medida em que constatamos que a escolarização é mais determinante que o rendimento.

Constatamos que a grande maioria do público de dança contemporânea possui o ensino superior, não auferindo, no entanto, níveis de rendimento muito elevados, sendo um público mais escolarizado do que “rico”, passando para segundo plano os elementos estritamente económicos quando comparados com a instrução dos inquiridos. É neste sentido que, apesar das divergências existentes, seguem as perspectivas de muitos autores, começando por Bourdieu e Alvin Toffler, passando por DiMaggio, Olivier Donnat e Idalina Conde.

Podemos constatar que as fracções cuja reprodução depende, essencialmente, do capital económico, como é o caso dos indivíduos da PBIP (Pequena Burguesia Independente e Proprietária) e BEP (Burguesia Empresarial e Proprietária), opõem-se às fracções de classe mais desprovidas deste capital, mas com um capital cultural considerável, como os indivíduos da PBIC, sendo estes maiores consumidores culturais e tendo uma relação de maior proximidade com a arte. Na verdade, constatamos que, enquanto a BEP canaliza maior percentagem do seu rendimento mensal em vestuário e só depois em actividades culturais, na PBIC a situação inverte-se.

Esta constatação vai de encontro com Bourdieu quando refere: “(...) do ponto de vista do peso relativo do capital económico e do capital cultural no seu património, os professores (mais ricos em capital cultural do que em capital económico) opõem-se muito fortemente aos patrões (mais ricos relativamente em capital económico do que em capital cultural)”¹¹. Na verdade, “se os empresários têm o protagonismo na esfera económica e da iniciativa privada, os profissionais técnicos e de enquadramento, englobando os assalariados com qualificações escolares médias ou superiores dos vários ramos de actividade, seja nas empresas, na administração estatal ou nos serviços públicos, detêm o protagonismo profissional, nos termos intelectuais, científicos e técnicos que a sua formação académica lhes confere”¹².

Podemos pois, afirmar, tal como Augusto Santos Silva e Helena Santos que “a instrução funciona (...), principalmente como revelador. Revelador de diferenças e desigualdades sociais, de que constitui, ao mesmo tempo, produto e factor de reprodução, reforço(...)”¹³.

Acresce que, apesar da influência da escolarização, não podemos esperar que a massificação dos níveis relativamente elevados de instrução conduza à desejada «democratização escolar», tanto mais que a educação, como processo basilar na determinação do acesso e usufruto cultural, não é redutível à transmissão escolar, já que, tal como Idalina Conde, consideramos que se deve ter em conta outros factores como os media e as relações de sociabilidade (institucionais ou informais).

¹⁰ Elisio Estanque, José Manuel Mendes, *Classes e Desigualdades Sociais em Portuga - um estudo comparativo*, Edições Afrontamento, Centro de Estudos Sociais, Porto, Junho de 1988, p.205.

¹¹ Pierre Bourdieu, *Raisons Pratiques*, Paris, Éditions du Seuil, 1994, p.9;

¹² António Firmino da Costa, José Manuel Viegas, *Portugal que modernidade*, Celta Editora, 1998 p.37;

¹³ Augusto Santos Silva, Helena Santos, *Práticas e representações das culturas: um inquérito na área metropolitana do Porto*, Coleção Mãos, 1995, p.22;

No entanto, o poder económico não determina directamente o consumo “a capacidade financeira e o simbolismo que os bens transportam são dimensões interactuantes e o facto de se ocupar uma dada posição na estrutura de classes modela, ao mesmo tempo, o privilégio no rendimento e a procura de afirmação do status, isto é, como vem mostrando Bourdieu, as combinações diferenciadas do volume de capital (económico e cultural) dão lugar à demarcação de espaços sociais em que as estruturas do gosto «distintivo», veiculam *habitus* de classe particulares que se afirmam sobretudo pela sua força simbólica”.¹⁴

Os nossos resultados vão, pois, a par com as perspectivas de Olivier Donnat e Bourdieu. O primeiro autor, considera que a instrução é o mais importante índice de status cultural, sendo mais importante que o rendimento, já que “uma pessoa instruída, mas pobre está mais propensa a ser um consumidor de cultura que um indivíduo rico, porém desprovido de instrução”.¹⁵

A perspectiva de Bourdieu segue o mesmo sentido, no entanto, enquanto este considera que o volume de capital económico tende a crescer enquanto decresce o capital cultural, Toffler considera que a instrução e rendimento, normalmente seguem par e passo, o que está mais de acordo com os resultados obtidos no nosso inquérito, uma vez que, apesar de não ser uma tendência muito acentuada, os indivíduos mais instruídos são os que usufruem maiores rendimentos.

Também DiMaggio partilha da mesma perspectiva, no entanto, alerta para o peso que é exercido pelo tipo escolaridade, dado que na educação de tradição humanística há uma maior familiaridade com os cânones artísticos. Tal perspectiva é corroborada pelos resultados do nosso inquérito uma vez que a maioria dos inquiridos é possuidor de uma formação de carácter mais técnico (Design, Engenharia, Arquitectura, etc).

Este papel central assumido pela escolarização permite-nos acreditar numa futura democratização cultural, até agora adiada. De facto, as credenciais académicas são essenciais para a compreensão dos processos sociais, uma vez que as oportunidades sociais gravitam, cada vez mais, à volta da escola (que permite uma maior liberdade de movimentação na estrutura social). Sendo a tendência da população portuguesa para uma crescente escolarização (apesar de ainda ser caracterizada por um grande conjunto de indivíduos pouco escolarizados), temos razões para acreditar na possibilidade de uma «democratização cultural» abrangente e alargada.

4.6- Consideramos relevante para a nossa pesquisa aferir em que medida o grau de frequência dos espectáculos varia consoante o preço dos bilhetes de entrada.

Olivier Donnat considera que, mesmo tendo um papel secundário, o preço dos bilhetes influencia o comportamento cultural dos indivíduos. A opinião dos nossos inquiridos vai exactamente neste sentido. No entanto, gostaríamos de referir que, apesar de ser relevante, este não é de todo um factor determinante, até porque, a seguir à alimentação é com a cultura que os nossos inquiridos gastam uma maior percentagem do seu rendimento mensal.

No entanto, a grande maioria dos inquiridos, independentemente do rendimento auferido, considera que o preço de entrada influencia a frequência destes espectáculos, considerando-os altos, ou mesmo muito altos. Esta última constatação leva-nos a partilhar a opinião de Cabral Ferreira, segundo a qual o consumo cultural ainda é de difícil acesso económico (além de simbólico) às camadas desfavorecidas da população, dado o preço, muitas vezes elevado dos bilhetes o que, segundo o autor, poderá pôr em causa a ideia de um acesso democrático à cultura.

¹⁴Elísio Estanque, José Manuel Mendes, *Classes e desigualdades sociais em Portugal-um estudo comparativo*, Edições Afrontamento, Centro de Estudos Sociais, Porto, 1988, p.199.

¹⁵ Alvin Toffler, *Questões Básicas de Sociologia Cultural*, Societas, VI volume, Editora Lidador, 1964, p.42.

A grande maioria das nossas entrevistadas considerou que o preço tem influência no consumo dos espectáculos, particularmente na sua regularidade, no entanto, verificamos que é nos praticantes assíduos que encontramos a maior percentagem de indivíduos que os consideram altos e muito altos, pelo que podemos concluir que não é pelo preço que estes deixam de assistir regularmente a estes espectáculos, principalmente quando verificamos que a população inquirida não auferem rendimentos muito elevados.

Na verdade, uma vez que os indivíduos mais representados na nossa amostra estão longe de ser os que auferem maiores rendimentos, podemos concluir que se tratam de indivíduos que deixam de parte outros consumos para poderem investir em actividades culturais.

Estamos conscientes de que não basta oferecer espectáculos gratuitos para que os indivíduos que não frequentam estes espectáculos regularmente o passem a fazer, no entanto, consideramos que muitas vezes é este um dos factores que faz com que, principalmente os indivíduos que não são «habitués», o deixem de fazer. Pelo que, tal como defende Olivier Donnat, apesar deste factor não ser determinante, exerce influência no comportamento dos sujeitos.

4.7- Outros factores que têm peso na frequência destes espectáculos são a profissão e o local de residência, sendo os indivíduos que mais frequentam estes espectáculos maioritariamente provenientes de profissões ligadas ao design e residentes em zonas urbanas do grande Porto ou limítrofes à cidade. Este último aspecto vai de encontro ao pensamento de Bourdieu de que a residência numa grande cidade “*onde as possibilidades de aceder ao ensino e à cultura são muito grandes*”¹⁶ é algo que permite aos indivíduos ter um mais fácil acesso à cultura, sendo, muitas vezes o posicionamento geográfico, um entrave ao acesso cultural. Consideramos, assim, que o desenvolvimento das políticas culturais deveria ir no sentido da maximização dos recursos disponíveis nestes meios, de forma a possibilitar que, também pessoas residentes em zonas mais rurais tivessem melhores condições de acesso à cultura. Assim, ao desenvolvimento e investimento cultural ocorrido nos últimos anos nos centros urbanos, deveria equiparar-se uma tentativa de desenvolvimento em termos de instituições (salas de espectáculo) e oferta cultural, na generalidade em meios mais rurais, ainda que de forma controlada e de acordo com a procura cultural aí existente.

4.8- Quisemos também verificar se a obtenção de prestígio social será um factor conducente a uma maior frequência de espectáculos de dança contemporânea. Segundo Augusto Santos Silva, nas cidades a cultura é um vector de rituais de apresentação e de interacção expressiva entre grupos. Já Paulo Filipe Monteiro é reticente em considerar a procura de distinção e prestígio como um dos grandes factores explicativos para a procura de actividades culturais, referindo outras como o prazer e interesse dos indivíduos em conhecerem-se e relacionarem-se com as artes.

Os resultados do nosso inquérito conduzem-nos a partilhar mais a perspectiva deste último autor. Efectivamente, constatamos que grande parte dos inquiridos se desloca a estes espectáculos por razões ligadas ao espectáculo em si, por um interesse estético e pelo “*prazer sensorial de sentir os elementos da obra ou acontecimento artístico ou ligá-los a outros elementos do mundo contemporâneo*”¹⁷. Os motivos mais referidos relacionam-se com uma interpretação de qualidade, a originalidade artística, a presença de bons bailarinos e não com aspectos que possam estar relacionados com rituais de

¹⁶ Pierre Bourdieu, Jean Claude Passeron, *Les Hérités - Les étudiants et la Culture*, Paris, Les éditions Minuit, 1964, p.41;

¹⁷ Paulo Filipe Monteiro, *Os Outros da Arte*, Celta Editora, Oeiras, 1996, p.167.

apresentação em si e de distinção, como o encontro com pessoas amigas e/ou conhecidas e com figuras públicas e o facto de ser uma ocasião de festa.

Estes resultados levam-nos, também, a questionar a perspectiva de Alvin Toffler que, apesar de considerar que o status não é a única causa não estética do consumo cultural, defende que alguns representantes do novo público da cultura são movidos mais pelo desejo de impressionar os outros que por uma aspiração autêntica, passional e desinteressada de uma experiência estética. No entanto, apesar do prestígio exercer pouca influência como característica que os indivíduos mais apreciam, concluímos que são as classes ditas dominantes que tendem a procurar nos espectáculos uma «gratificação» em termos sociais.

Podemos concluir que, cada vez menos, os indivíduos procuram as actividades culturais com o intuito de se mostrarem e de aumentar o seu prestígio social, assumindo cada vez mais importância aspectos relacionados com a apropriação estética do próprio espectáculo.

4.9- Os indivíduos com redes de sociabilidade mais extensas e alargadas são praticantes mais regulares e assistem a uma maior diversidade de actividades culturais.

A maioria dos nossos inquiridos afirma encontrar sempre amigos e conhecidos nestes espectáculos, podendo este ser um indicador de revelação de uma rede de sociabilidade ampla. Na verdade, constatamos que são precisamente os inquiridos que afirmam encontrar sempre amigos e conhecidos nos espectáculos de dança contemporânea os que se caracterizam por uma maior assiduidade a estes espectáculos, bem como pelo consumo de uma maior diversidade de actividades culturais e por uma maior cultura de saídas nocturnas. Por outro lado, foi-nos possível constatar que os indivíduos que assistem a uma menor diversidade de actividades culturais são precisamente aqueles que têm redes de sociabilidade mais restritas, afirmando assistir aos espectáculos sem qualquer companhia.

Tal permitiu-nos, tal como DiMaggio, distinguir os consumidores segundo a extensão e variedade das suas relações sociais e fazer uma tipificação dos nossos inquiridos com redes de sociabilidade mais amplas, ou seja, os indivíduos caracterizados por um conjunto de laços e relações de diversos tipos de intensidades, que ligam um actor social a outros actores, bem como os eventuais laços desses com outros actores em si. Sendo assim, estes indivíduos possuem as seguintes características: são os que saem mais regularmente à noite, assistem a um maior número e diversidade de actividades culturais e os que mais pessoas trazem consigo aos espectáculos.