

PÚBLICOS DA CULTURA



ces

Centro de Estudos Sociais
Laboratório Associado

5044

Bibl. Norte/Sul ✓

AGRADECIMENTOS

Aos colegas-investigadores pela sua útil participação neste Encontro a que trouxeram estimulantes e inovadoras reflexões sobre a questão dos públicos da cultura.

Aos Presidentes do Conselho Directivo e do Conselho Científico do ICS pela sua disponibilidade e simpatia.

Ao pessoal administrativo ICS/OAC pela forma agradável e eficaz como assegurou toda a logística necessária.

Aos públicos por terem comparecido.

Maria de Lourdes Lima dos Santos

**ACTAS DO ENCONTRO
ORGANIZADO PELO OBSERVATÓRIO
DAS ACTIVIDADES CULTURAIS
NO INSTITUTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS
DA UNIVERSIDADE DE LISBOA**

24 E 25 DE NOVEMBRO DE 2003

TÍTULO

OS PÚBLICOS DA CULTURA

COORDENAÇÃO TÉCNICA

RUI TELMO GOMES

EDIÇÃO

OBSERVATÓRIO

DAS ACTIVIDADES CULTURAIS

RUA GARRETT, 80 - 1.º C, 2.º A-C

1200-204 LISBOA - PORTUGAL

DESIGN GRÁFICO

CARLOS VIEIRA REIS

IMPRESSÃO E ACABAMENTO

TEXTYPE

DATA DE EDIÇÃO

MAIO DE 2004

DEPÓSITO LEGAL

210894/04

ISBN

972-8488-27-0

OUVIR, COMPRAR, PARTICIPAR... ACERCA DA RECIPROCIDADE CUMULATIVA DAS PRÁTICAS MUSICAIS

PAULA ABREU*

O debate sociológico acerca dos públicos da cultura encontra-se actualmente, no nosso país, num ponto crucial do seu desenvolvimento, merecendo da parte da comunidade científica uma atenção particular e um forte investimento em debates abertos acerca das diferentes possibilidades e prioridades das agendas de investigação.

O ponto de viragem a que chegámos resulta da trajectória definida pelos estudos acerca das práticas culturais dos portugueses e dos públicos da cultura, acumulados ao longo das últimas duas décadas, da investigação empírica neles investida e da reflexão teórico-analítica daí

* Centro de Estudos Sociais/Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra (CES/FEUC).

resultante.¹ Um trajecto acelerado desde a criação do Observatório das Actividades Culturais – OAC que, nos anos mais recentes, desenvolveu trabalhos de carácter mais especializado ou sectorial. Estes vieram alargar o universo de objectos empíricos estudados, contribuindo para acentuar a percepção sobre a redundância dos resultados mais significativos obtidos no cômputo geral dos estudos.

A constituição de um tal conhecimento básico acerca dos públicos da cultura foi condição indispensável para abertura de um debate que nos permite, hoje, formular novas interrogações e ensaiar novos olhares sobre as relações que os actores sociais estabelecem com os universos culturais contemporâneos, cada vez mais dinâmicos e plurais.

A breve reflexão que apresento em seguida formula alguns contributos para esse debate, sugerindo uma abordagem das relações dos actores sociais com a cultura num plano que visa interrogar alguns dos limites analíticos e interpretativos que, no actual momento da investigação e do conhecimento, nos colocam os enunciados que organizam a discussão dos públicos da cultura em torno da identificação dos seus perfis sociais e das correlativas configurações de práticas.

Parto para essa reflexão tendo como referência um conceito amplo de públicos da cultura – aquele que recobre, em última análise, todos os potenciais consumidores de actividades culturais. Mas opto por considerar um universo cultural particular, aquele que diz respeito à relação desses potenciais públicos com a música. Trata-se de uma opção de conveniência, que se prende com o facto de ser este o campo empírico sobre o qual tenho vindo a pesquisar ultimamente, ainda que não especificamente na perspectiva dos consumidores de música.

As reflexões que me proponho aqui fazer não são inteiramente novas. Elas resultam, em grande medida, da minha experiência de investigação sobre práticas e públicos da cultura e da reflexão associada a essa mesma

1 Vários autores ensaiaram um esforço de síntese dos múltiplos trabalhos existentes. Destaco aquele que foi empreendido por Idalina Conde, em artigo publicado em 1997 (Conde, 1997). E sugiro um confronto com o exercício elaborado por Carlos Fortuna, Claudino Ferreira e Paula Abreu (1999).

experiência. Mas o seu desenvolvimento beneficiou, igualmente, do confronto dessa investigação (dos seus resultados e da forma como os temos vindo a interpretar) com as experiências e as interrogações colocadas pelos profissionais da cultura acerca dos públicos que têm e dos públicos que procuram ou desejam encontrar.²

NO ACTUAL HORIZONTE DOS ESTUDOS DE PÚBLICOS E DE PRÁTICAS DE CULTURA

O título deste texto – Ouvir, comprar, participar... – enuncia três verbos que descrevem de forma sintética as mais difundidas actividades que dão corpo à relação dos públicos com a música. Ouvir a rádio, comprar e ouvir discos (registos gravados em suportes diversos), participar em concertos.

Poderia acrescentar outros verbos: tocar, cantar, ler e escrever... e completaria o leque das actividades que podem ser convocadas para essa relação. De facto, tocar um instrumento, cantar uma canção, ler uma pauta ou escrever uma partitura são modalidades de prática musical que, embora menos disseminadas, contribuem também para tecer laços entre os públicos e as obras musicais.

O que estas actividades têm em comum, para aquilo que aqui nos interessa, é o facto de definirem a forma como se desenrola a audição contemporânea das obras musicais. Que perguntas serão pertinentes a propósito destas actividades de audição musical?

2 Neste contexto, saliento a participação na equipa de investigação, liderada por Carlos Fortuna e Augusto Santos Silva, que conduziu o estudo sobre as práticas culturais das populações residentes em cinco cidades do Norte e Centro Litoral do país (Aveiro, Braga, Coimbra, Guimarães e Porto), cujos principais resultados se encontram publicados em Santos e outros, 1998 e Silva e outros, 2002. Mas também as reflexões desenvolvidas e partilhadas com Carlos Fortuna e Claudino Ferreira (Fortuna, Ferreira e Abreu, 1999) e aquelas que anteriormente tive oportunidade de formular a propósito dos contextos da prática musical (Abreu, 2000). O diálogo com os profissionais da cultura tem acontecido sobretudo em contexto de acções de formação dirigidas a agentes culturais, ao longo das quais tem sido possível confrontar perspectivas e discutir problemas muito diversos.

Na perspectiva que tem dominado os estudos sobre públicos e práticas culturais realizados entre nós (e para a qual eu mesma tenho contribuído), são sobretudo relevantes as questões que se interrogam sobre quem ouve música e como ouve. Ou seja, questões que procuram identificar e distinguir tipos de ouvintes e tipos de audição musicais.

Desse ponto de vista, os critérios mais interessantes para proceder à análise das práticas de audição musical são aqueles que permitem dar conta: a) dos suportes técnicos que viabilizam a audição (de facto, não se trata apenas de suportes técnicos, mas de sistemas complexos de mediação técnica e humana); b) dos espaços em que ocorre a audição (e relativamente aos quais se situam os suportes técnicos e os ouvintes); c) dos perfis sociais dos actores envolvidos na audição.

O recurso a esses critérios analíticos torna possível operacionalizar um conjunto de tipologias de classificação das formas de audição e dos ouvintes. O primeiro critério faculta a identificação de práticas de audição diferenciáveis segundo o grau de mediação que os suportes técnicos impõem relativamente à performance musical original. Ou seja, práticas de audição directa das obras (ou da sua execução) e práticas de audição indirecta (que pressupõem sistemas de mediação técnica e humana mais ou densos e diversos). A distinção assim operada não é apenas de carácter formal ou instrumental, mas também de carácter valorativo, actualizando critérios de legitimidade cultural que tendem a atribuir à audição directa da performance musical um valor estético e simbólico socialmente mais relevante. Ela pressupõe uma maior ou menor distância aos objectos musicais autênticos e, portanto, um maior ou menor grau de autenticidade da experiência vivida pelos ouvintes.

O recurso ao segundo critério analítico permite diferenciar as práticas musicais segundo o carácter mais ou menos privado/individual ou mais ou menos colectivo/público da audição. A sua utilidade reside na distinção entre práticas colectivas de audição em espaços públicos (as salas de concerto ou espaços menos convencionais mas que organizam audiências colectivas) e práticas privadas de audição, realizadas individualmente ou partilhadas por pequenos grupos em espaços privados

(salas, quartos, pequenos estúdios... em casas particulares; o carro...). A importância desta distinção remete necessariamente para a questão da autenticidade das experiências vividas, referida a propósito do primeiro critério. Mas está igualmente associada ao papel que é atribuído às práticas colectivas que ocorrem em espaços públicos na aprendizagem e no controle da familiaridade cultural dos indivíduos.

O terceiro critério analítico permite operar uma segmentação das práticas de audição musical de acordo com o grau de diversidade social dos respectivos praticantes. Através da sua aplicação é possível encontrar práticas massificadas de audição (desenvolvidas por um grande número de pessoas com condições sociais diversas), práticas moderadamente difundidas (desenvolvidas por um número moderado de indivíduos com perfis sociais relativamente heterogéneos) e práticas socialmente restritas (desenvolvidas por um número limitado de indivíduos com características sociais mais homogéneas). Neste caso, trata-se de uma classificação que dá conta da diferente difusão social das práticas culturais e, portanto, das desigualdades que marcam o acesso de diferentes grupos sociais à cultura.

Por si só, o recurso a cada um destes três critérios possibilita formas autónomas de classificação e descrição de práticas. No entanto, a sua relevância conceptual torna-se mais evidente quando se conjugam as suas potencialidades analíticas. Na verdade, o cruzamento dos três critérios de diferenciação das práticas autoriza a definição de três grandes tipos de audição musical, que a informação empírica ajuda a distinguir com clareza: audição radiofónica, audição discográfica e audição em concerto.

Audição radiofónica

Aquela que recorre a sistemas de mediação mais complexos (a mais distanciada à performance e a menos autêntica), é mais individualizada (mais portátil, maleável e adaptável a circunstâncias e contextos diversos) e mais difundida e partilhada por ouvintes com perfis sociais diversos.

Audição discográfica

Fortemente mediada por sistemas técnicos e humanos (e, portanto, com uma autenticidade relativa), tendencialmente individualizada ou socialmente partilhada em pequenos grupos e moderadamente difundida (em Portugal, muito moderadamente difundida) entre indivíduos com características sociais heterogéneas.

Audição em concerto

A menos mediada e a mais directa (mais autêntica, porque pressupondo o confronto directo com a performance musical), realizada em contexto de audiência colectiva (partilhada por públicos reunidos em espaços comuns) e socialmente mais restrita (a um número relativamente limitado de indivíduos com características sociais mais homogéneas).

Esta é uma tipologia que permite simultaneamente distinguir e hierarquizar ouvintes e práticas de audição, de acordo com pressupostos teóricos que estabelecem os princípios da homologia relativa entre o espaço social, onde se produzem e reproduzem as desigualdades sociais, e o campo cultural, onde se estabelecem os critérios de legitimidade cultural e as hierarquias de bens e de actividades deles decorrentes.

De facto, como refere Bernard Lahire (2003), uma tal perspectiva assenta num modelo teórico e analítico de vocação eminentemente crítica relativamente aos processos sociais que constituem a cultura e a arte e a relação que com elas estabelecem os sujeitos e os grupos sociais. Um modelo que denuncia os princípios que durante longo tempo consagraram uma interpretação naturalista dos universos da arte e da cultura e das relações sociais nele envolvidas.

Uma das suas principais virtualidades, demonstrada em múltiplas aplicações empíricas e sobre contextos diversos,³ reside na capacidade

3 Quase todos os estudos de práticas e de públicos realizados em Portugal foram orientados por modelos teórico-analíticos inspirados nas teorias de Pierre Bourdieu, ilustrando amplamente essas virtualidades (Silva e Santos, 1995; Pais e outros, 1994; Santos e >

de dar conta das desigualdades que se estabelecem no acesso à cultura e dos vectores estruturais que explicam essas desigualdades. A sua aplicação permite identificar com clareza as linhas de fractura entre os segmentos sociais excluídos e os incluídos na prática ou em alguma(s) prática(s) cultural(ais).

Contudo, um dos problemas desta perspectiva reside na dificuldade de dar conta da diversidade das formas de relação com a cultura, questão que se tornou incontornável nos nossos dias. Essa diversidade não está apenas associada à desigualdade de recursos e de competências (culturais, económicas e sociais). Ela resulta da acção de múltiplos factores. Entre outros, os que se referem à variabilidade dos objectos e das obras culturais em produção e circulação nas sociedades. Mas também os que dizem respeito à proliferação dos canais de difusão e distribuição que facilitam o contacto com as actividades e os objectos culturais. Ou, ainda, os que decorrem da desmultiplicação de aparelhos e mecanismos de recepção e prática cultural, e que têm vindo a acen-tuar a heterogeneidade dos contextos da actividade cultural.

Esta dificuldade está desde logo associada à forma como se operacionalizam e se relacionam as diversas dimensões da relação com a cultura. Estas são geralmente traduzidas em indicadores que medem o reconhecimento, a frequência e a intensidade da actividade cultural. E esses indicadores são analisados através de operações que os relacionam privilegiadamente com variáveis explicativas associadas a factores estruturais, considerados pela teoria como os principais determinantes da prática cultural. Tratados como se fossem independentes entre si, isto é, como se medissem diferentes tipos de relação com a cultura e com objectos culturais distintos, os indicadores da prática cultural raramente são considerados como variáveis reveladoras de importantes efeitos de reciprocidade. E esta é frequentemente reduzida a simples fenómenos

outros, 1998). Mas a sua aplicação é particularmente relevante nos estudos desenvolvidos em França, nomeadamente, aqueles que têm sido levados a cabo sob a égide do Departamento de Estudos e Prospectiva do Ministério da Cultura e da Comunicação.

de co-ocorrência ou de acumulação, indiciadores adicionais da frequência e intensidade da prática cultural.

Tais procedimentos têm implicações substantivas importantes, denunciando a actualização de dois pressupostos distintos. Um pressuposto acerca da mútua autonomia das práticas culturais, que veicula a ideia segundo a qual diferentes modalidades de prática dão lugar a experiências culturais distintas, na forma e no valor. Mas também um pressuposto de concorrência, que presume uma concepção de reciprocidade entre práticas definida apenas em termos de diferença (subtração de algumas práticas e de alguns praticantes relativamente a outras e outros) ou de acumulação (adição do número de práticas e intensidades de prática).

Mas, como referem Jean-Louis Fabiani e Émmanuel Éthis (2003), os procedimentos operatórios e metodológicos desta abordagem não podem ser entendidos como simples disposições técnicas, resultantes da cristalização de preceitos analíticos. Eles traduzem princípios gerais de uma teoria acerca da cultura e revelam enunciados de uma política sociológica acerca do uso dos dados empíricos (números ou estatísticas), que têm como preocupação central desvendar as desigualdades sociais no acesso à cultura e os mecanismos que sistematicamente tendem a reactualizar essas mesmas desigualdades.

Uma tal concepção tem condicionado fortemente o entendimento sociológico sobre os modos de difusão social da prática cultural, frequentemente enunciados como processos de democratização cultural. Estes têm sido concebidos como resultantes possíveis de uma maior acessibilidade dos bens culturais e da transformação das condições de distribuição de recursos e competências entendidos como necessários à actividade cultural. A sua observação traduzir-se-ia, então, num alargamento do volume de praticantes culturais e numa diversificação social dos mesmos.

Não obstante, este é um entendimento que aparenta contrariar os princípios de hierarquização e legitimidade atribuídos ao campo da cultura. Excepto se se entender que o alargamento e a diversificação

social do universo de praticantes culturais, veiculados no princípio da democratização, devam produzir-se segundo um padrão de consumo “omnívoro” como o que foi descrito por Richard Peterson (1996 e 1997). Ou seja, pela multiplicação cumulativa das práticas culturais dos indivíduos.

Esta concepção tem necessariamente os seus limites e pode ser objecto de inúmeras críticas, desde logo pelo facto de ignorar a possibilidade infinita de combinações de volume e intensidade, assim como de forma e de sentido que as actividades culturais podem assumir. Mas também por indiciar uma deriva legitimista (Lahire, 2003: 45-46) no entendimento da prática cultural.

O confronto e o diálogo que são possíveis de empreender entre esta e outras abordagens sociológicas dos fenómenos da cultura podem, contudo, ajudar a relativizar os seus princípios teóricos, analíticos e mesmo metodológicos, frequentemente usados de forma rígida e mesmo hegemónica. E, mais do que isso, um tal exercício pode contribuir para a abertura do horizonte das interrogações pertinentes e para o reconhecimento da utilidade de abordagens distintas que não são necessariamente irreconciliáveis.

ENSAIAR NOVOS OLHARES SOBRE AS RELAÇÕES COM A CULTURA

Uma das formas alternativas de considerar as práticas de consumo cultural é aquela que as toma como expressões parciais de modos mais amplos de relação com a cultura, compreensíveis na forma como as práticas (ou actividades) são mobilizadas e reciprocamente transformadas pelos actores sociais.

Retomemos o exemplo das práticas musicais.

Ouvir rádio, ouvir discos, assistir a concertos, tocar instrumentos, cantar... são práticas que não medem apenas a quantidade e a intensidade da audição. Elas comportam formas e conteúdos de escuta que se transformam mutuamente e que permitem aos indivíduos ir construindo uma relação específica com a música.

Neste contexto, como sugere Antoine Hennion (2001), a referência a uma perspectiva histórica sobre a constituição da audição contemporânea da música pode ser particularmente ilustrativa do processo em causa. De facto, a produção da prática musical como prática de escuta ou audição é especialmente devedora das possibilidades de acesso a um repertório musical vasto, diverso e acumulado por parte de um vasto universo de indivíduos (e não apenas como possibilidade de um número limitado de sujeitos ou de especialistas da história da música e da musicologia). A disponibilização desse repertório fez-se com recurso a suportes de registo (escrito, sonoro e audiovisual) e a mecanismos de reprodução e difusão das obras musicais.

O principal contributo para esta disseminação da audição veio, em primeiro lugar, da rádio e posteriormente do disco (ou do suporte gravado e portátil), com um contributo relativamente limitado dos concertos. E se esse contributo foi indispensável para formas musicais cuja criação e produção se encontra intimamente associada às indústrias de difusão e distribuição musical (formas musicais populares como o jazz, o rock, o pop, a música electrónica...), ele tornou-se fundamental também para a maior difusão de expressões musicais eruditas, tradicionalmente acessíveis em concerto e em partitura. Ou mesmo para a sobrevivência de expressões musicais tradicionais populares, de que é exemplo a constituição de importantes arquivos sonoros, como aquele que Michel Giacometti constituiu sobre a música tradicional portuguesa.

Mas a larga difusão da audição mediada pela rádio e pelo disco não fez desaparecer a forma de audição em concerto. Pelo contrário, alargou-a a expressões inicialmente não associadas à performance em concerto, contribuiu para a sua multiplicação e transformou-a, introduzindo variantes decorrentes da multiplicidade de audições possíveis.⁴

Os exemplos das relações de reciprocidade mútua e de complementaridade entre formas de audição vêm das expressões musicais mais

4 Sobre esta questão veja-se a reflexão desenvolvida em artigo anteriormente publicado (Abreu 2000).

diversas: da música pop, em que a audição radiofónica precede (ou substitui), normalmente, a audição discográfica e a audição em concerto; da música electrónica, em que a audição (dançada e) ao vivo se sobrepõe à audição discográfica; mas também da música antiga e da música barroca, cujo meio de audição privilegiado tem sido primeiro discográfico e, posteriormente, em concerto.⁵

Uma ilustração da reciprocidade de práticas e formas de audição é-nos oferecida por estudos recentemente desenvolvidos acerca das práticas de audição dos amadores de música clássica (Hennion, Maisonneuve e Gomart, 2000). Essas pesquisas dão conta da complexidade dos modos pelos quais esses amadores produzem e sustentam a sua paixão pela música. Uma complexidade que se reflecte a vários níveis. Em primeiro lugar, na conjugação de uma multiplicidade de actividades (de escuta, de execução, de leitura, de estudo, de pesquisa, de discussão e argumentação) que mobilizam diversos suportes ou canais de reprodução e difusão (rádio, discos, concertos, partituras, performance, revistas, livros...). Em segundo, no desenho de uma geografia própria e variada, delimitada por lugares tão diferentes como as salas de concerto, as lojas de discos, os pequenos estúdios domésticos, as salas de ensaio, as fonotecas, os cafés ou lugares de tertúlia... e preenchida por redes de relações sociais, mais ou menos extensas, que aí se actualizam e renovam. E, por último, na mobilização de recursos distintos, não apenas económicos ou culturais (no sentido que Bourdieu lhes atribui), mas também físicos ou corporais, emocionais, afectivos, ou mesmo racionais.

Como sublinha Antoine Hennion (2001), estes modos de produção da paixão musical são eminentemente performativos, envolvendo actividades e subjectividades individuais e colectivas que podem ser descritas de forma relativamente estável e identificável. Nesta perspectiva impõe-se seguramente uma nova forma de conceber o gosto

5 Antoine Hennion sugere-nos uma análise particularmente interessante acerca da música barroca, estabelecendo uma interessante comparação com a música pop/rock (Hennion, 1993 e 1997).

musical (Hennion, 1997 e 2001), que não pode mais ser entendido como “simples” fruto de uma aprendizagem com carácter duradouro, mas que deve ser concebido como um objecto em construção nas acções e nos sentidos desenvolvidos nas actividades de audição dos sujeitos. Hennion vai mesmo mais longe, advogando a autonomização da sociologia e da história da audição e do gosto musical, no sentido de vincar a necessidade de tomar os públicos da música como sujeitos activos de gostos e de paixões musicais, e de fazer incidir o feixe analítico sobre os processos de constituição dessa “paixão musical”.

Embora as teses defendidas por Hennion tenham implicações que vão muito para além da questão que aqui estamos a discutir, é sobre esta que nos interessa agora concentrar. E no que se refere à reflexão sobre os públicos da cultura, os trabalhos dirigidos por este autor trazem à evidência um conjunto de dados e de pistas analíticas indispensáveis quando se procura progredir na compreensão dos processos sociais que constituem as práticas culturais como indicadores de modos globais de relação com a cultura. Sem nos remeter para uma discussão exclusivamente centrada sobre a recepção e a descodificação simbólico-cultural ou sobre os indivíduos, Hennion desafia-nos a ponderar uma análise conjunta da acção e da produção de sentido estético-cultural envolvidos nas actividades culturais dos indivíduos e dos grupos. Adoptando essa perspectiva, talvez possamos encontrar uma forma arguta de descrever e interpretar não apenas as configurações de práticas culturais e os respectivos vectores estruturais, mas também de dar conta da sua variabilidade interna, de configurações menores ou mesmo marginais e, sobretudo, considerar as variáveis não-estruturais da sua produção e transformação.

Uma das possibilidades mais interessantes colocadas por esta abordagem reside nos diálogos que permite estabelecer, nomeadamente com os contributos dos Cultural Studies e, em particular, com os estudos sobre culturas e subculturas juvenis. Estes têm recorrentemente evidenciado a forma como a cultura, e em particular a música, constituem um instrumento e um conteúdo de representação simbólica e de construção

identitária dos indivíduos (dos jovens, neste caso).⁶ Também outras linhas de pesquisa mais recentes têm dado conta da música como recurso e “tecnologia” de produção reflexiva de identidades femininas (DeNora, 2001).

Ambas as abordagens contextualizam as formas de relação com a cultura em processos amplos de interacção social e de produção identitária, indo muito para além do alcance das teses acerca da estetização da vida quotidiana. Acentuam o carácter performativo das actividades culturais e contextualizam-no em processos que transbordam a esfera cultural e ganham consistência nas trajectórias sociais de indivíduos e de grupos.

A vantagem que estas abordagens nos oferecem são as de alargar a problemática teórica que tem orientado a pesquisa sobre públicos e práticas de cultura no nosso país e, com isso, ampliar o campo de observação empírica, franqueando múltiplos e novos caminhos de investigação. E este parece ser um dado essencial no nosso actual contexto de pesquisa. Não por razões que se confundam com uma eventual fadiga produzida por resultados que sistematicamente tendem a repetir-se. Até porque, essa redundância só pode ser entendida como reveladora da veracidade dos processos sociais evidenciados, ou seja, as desigualdades sociais no acesso à cultura (Fabiani e Éthis, 2003). Um facto que justifica, aliás, a necessária continuidade na realização de estudos extensivos, dirigidos para a produção de indicadores gerais de prática cultural e de perfis sociais de praticantes. A sua existência é indispensável não apenas como suporte de uma investigação mais aprofundada, mas também como um instrumento de trabalho imprescindível à acção de responsáveis políticos e de profissionais da cultura. Razões que, por si só, aconselhariam a que não se deixasse, como aconteceu até agora, a concepção e execução desses estudos à mera iniciativa da comunidade

6 A bibliografia relativa a esta questão é muito extensa. Cito apenas alguns exemplos significativos como os de Stuart Hall e Tony Jefferson (1976), Michael Brake (1990), Simon Frith (1981, 1996), Dick Hebdige, (1993) ou, mais recentemente, Sarah Thornton (1995) ou Steve Redhead (1997).

científica. A esta deve caber, seguramente, a responsabilidade de procurar respostas para variadíssimas perguntas, muitas das quais não podem ser encontradas em estudos dessa natureza.

CONCLUSÃO

A reflexão que acabei de apresentar enuncia apenas algumas das perguntas que, no actual estado do conhecimento, se me afiguram como carecendo de uma urgente procura de resposta. Perguntas que dizem respeito à compreensão dos modos de constituição e reconstituição dinâmica dos públicos da cultura e que não são totalmente satisfeitas pela identificação dos perfis dos públicos (efectivos, potenciais ou excluídos) e dos vectores estruturais do acesso à cultura. Perguntas que nos sugerem caminhos de investigação que visam explorar e analisar os regimes de acção e interacção em que se constituem as relações efectivas e subjectivas com os objectos culturais.

Tais caminhos remetem fundamentalmente para os interesses próprios da investigação. Todavia, o seu empreendimento pode concorrer também para uma compreensão e um diálogo mais profícuo com os agentes culturais. Em primeiro lugar, contribuindo para dissolver algumas das representações mais cristalizadas que eles manifestam acerca dos seus públicos reais ou potenciais. Representações que assumem frequentemente duas tonalidades distintas: uma de carácter eminentemente sociologizante, tendente a enunciar as possibilidades de relação com os públicos em termos quase exclusivos de formação e de educação; outra de carácter mais acentuadamente economicista, com propensão a reduzir os públicos a consumidores que (só) se podem conquistar pela via do “marketing” e do funcionamento das lógicas concorrenciais de oferta e procura. Em segundo lugar, ajudando a encontrar novos caminhos de entendimento sobre as sempre delicadas relações que se estabelecem entre os agentes da cultura (criadores, produtores, gestores, distribuidores...) e os seus públicos.

BIBLIOGRAFIA

- ABREU, Paula (2000), “Práticas e consumos de música(s): ilustrações sobre alguns contextos da prática cultural”, *Revista Crítica de Ciências Sociais*, nº 56.
- BREAKE, Michel (1990 [1985]), *Youth Culture. The Sociology of Youth and Youth Subcultures in America, Britain and Canada*, Londres e Nova Iorque, Routledge.
- CONDE, Idalina (1997), “Cenários de práticas culturais em Portugal”, *Sociologia – Problemas e Práticas*, 23.
- FABIANI, Jean-Louis e ÉTHIS, Émmanuel (2003), “O Festival e a cidade: o exemplo de Avignon”, *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 67.
- FORTUNA, Carlos, FERREIRA, Claudino e ABREU, Paula (1999), “Espaço público urbano e cultura em Portugal”, *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 52/53.
- FRITH, Simon (1981), *Sound Effects: Youth, Leisure and the Politics of Rock'n'Roll*, Londres e Nova Iorque, Constable.
- (1996), *Performing Rites. On the Value of Popular Music*, Cambridge (MA), Harvard University Press.
- HALL, Stuart e JEFFERSON, Tony (orgs.) (1976), *Resistance through Rituals. Youth Subcultures in Post-war Britain*, Londres, Hutchinson.
- HEBDIGE, Dick (1993 [1979]), *Subculture. The Meaning of Style*, Londres e Nova Iorque, Routledge.
- HENNION, Antoine (1993), *La Passion Musicale. Une Sociologie de la Médiation*, Paris, Métailié.
- (1997), “Baroque and Rock: Music, mediators and musical taste”, *Poetics*, 24.
- (2001), “Music lovers. Taste as performance”, *Theory, Culture & Society*, Vol. 18 (5).
- HENNION, Antoine, MAISONNEUVE, Sophie e GOMART, Émile (2000), *Figures de l'Amateur. Formes, Objects, Pratiques de l'Amour de la Musique Aujourd'hui*, Paris, La Documentation Française.
- LAHIRE, Bernard (2003), “La légitimité culturelle en questions”, in DONNAT, Olivier (org.) (2003), *Regards Croisés sur les Pratiques Culturelles*, Paris, La Documentation Française.

- PAIS, José Machado e outros (1994), *Práticas Culturais dos Lisboaetas*, Lisboa, Instituto de Ciências Sociais.
- PETERSON, Richard A. (1996), "Changing highbrow taste: from snob to omnivore", *American Sociological Review*, Vol. 61.
- (1997), "The rise and fall of highbrow snobbery as a status marker", *Poetics*, 25.
- REDHEAD, Steve (1997), *Subculture to Chubcultures*, Oxford, Blackwell.
- SILVA, Augusto Santos e SANTOS, Helena (1995), *Prática e Representação das Culturas: Um Inquérito na Área Metropolitana do Porto*, Porto, Centro Regional de Artes Tradicionais.
- SANTOS, Helena e outros (1999), "Consumos culturais em cinco cidades: Aveiro, Braga, Coimbra, Guimarães e Porto", *Oficina do CES*, nº 146.
- SILVA, Augusto Santos e outros (2002), "As práticas e os gostos: uma sondagem do lado das procuras de cultura e lazer", in FORTUNA, Carlos e SILVA, Augusto Santos (orgs.) (2002), *Projecto e Circunstância. Culturas Urbanas em Portugal*, Porto, Edições Afrontamento.
- THORTON, Sarah (1995), *Club Cultures. Music, Media and Subcultural Capital*, Cambridge, Polity Press.