

Departamento de História

**As Práticas Culturais Expressivas e Criativas em Contexto Associativo.
O Caso do Orfeão Universitário do Porto.**

Bárbara Torres das Neves

Dissertação submetida como requisito parcial para obtenção do grau de
Mestre em Gestão e Estudos da Cultura

Orientador:

Doutor José Soares Neves, Professor Auxiliar Convidado
ISCTE – Instituto Universitário de Lisboa

Co-orientadora:

Mestre Maria João Lima, Investigadora
do Centro de Investigação e Estudos de Sociologia (CIES-IUL)

Setembro, 2015

Para o Orfeão Universitário do Porto.

*Quero, ficar sempre estudante,
P'ra eternizar, a ilusão de um instante.
E sendo assim, o meu sonho de Amor
Será sempre rezado, baixinho dentro de mim.*

*(Excerto da música “Amores de Estudante”,
letra de Paulo Pombo e música de Aureliano da Fonseca)*

Agradecimentos

Esta dissertação e o período que ela encerra foram uma aventura em que mesmo longe dos que mais amo, foi deles que recebi o maior apoio. Um apoio imensurável que em poucas palavras e, claro, insuficientes, lhes dedico estes agradecimentos.

Pelo carinho, pelo encorajamento e confiança incondicionais, pelo exemplo de vida, agradeço aos meus pais, de quem me orgulho muito e a quem lhes devo o que sou.

Aos meus mais leais companheiros, a minha irmã Gisela e o meu namorado Miguel, agradeço por me apoiarem diariamente e serem a razão da força que sempre reencontro. Sem eles, nada faria sentido.

À minha Avó e à minha Titi, minhas amigas e segundas mães, por ajudarem a tornar esta aventura possível.

Aos meus orientadores por partilharem comigo a sua experiência e pela orientação constante, atenta e ativa. Agradeço ao Doutor José Soares Neves por ter prontamente aceitado guiar-me neste projeto e à Dra. Maria João Lima o entusiasmo partilhado por estas temáticas.

À Ana Laura Cruz, Gabriela Frade e Joana Paiva Coelho agradeço a dedicação como amigas e colegas e pela partilha das lutas e conquistas.

Ao Orfeão Universitário do Porto, a todas as pessoas que o fizeram, fazem e farão, o meu maior obrigada. Sem dúvida, o que o Orfeão nos proporciona é irretribuível.

Aos Territórios Criativos, em especial ao Dr. Luís Matos Martins, agradeço os desafios e a confiança.

Ao ISCTE-IUL, que sempre vi como uma referência do ensino universitário, a todos os seus docentes e funcionários, agradeço por me terem proporcionado esta oportunidade e a estrutura para desenvolver este Mestrado. É um grande orgulho pertencer a esta comunidade.

Resumo

Esta dissertação pretende refletir sobre as práticas culturais expressivas e criativas em contexto associativo como fatores que potenciam e diversificam a participação cultural. Para tal, foi desenvolvida uma investigação assente em métodos mistos, ou seja, quantitativa e qualitativa, tendo como objeto de estudo uma associação cultural e académica – o Orfeão Universitário do Porto (OUP). Com a missão de preservar e promover a cultura portuguesa, o OUP oferece aos seus associados uma experiência artística variada através de 13 grupos nas vertentes coral, etnográfica e académica. Por isso, promove uma relação com a cultura que extravasa a dimensão recetiva, influencia o posicionamento dos indivíduos segundo níveis de cultura e os seus gostos culturais, moldando, assim, a forma, a frequência e a diversidade da participação cultural. Neste sentido, o OUP, como contexto de institucionalização das práticas culturais expressivas e criativas, tem um papel importante no aumento do acesso à cultura, no desenvolvimento de competências e na ruptura dos obstáculos e hierarquias culturais.

Palavras-chave: Associativismo Cultural; Práticas Culturais Expressivas e Criativas; Participação Cultural; Gostos; Consumo Cultural; Orfeão Universitário do Porto.

Abstract

This dissertation aims to discuss the expressive and creative cultural practices in an associative context, as factors that enhance and diversify the cultural participation. To achieve this, the research was developed based on mixed methods, specifically quantitative and qualitative, having as object of study a cultural and academic association - Orfeão Universitário do Porto (OUP). With the task to preserve and promote the Portuguese culture, OUP offers its members a wide-ranging artistic experience throughout 13 groups in choral, ethnographic and academic strands. For this reasons, it promotes a relationship with culture that goes far beyond the receptive dimension, influencing how individuals position themselves by cultural level as well as their cultural tastes, thus shaping the form, frequency and diversity of the cultural participation. In doing so, OUP, by institutionalizing expressive and creative cultural practices, plays an important role in increasing access to culture, in developing skills and in breaking barriers and cultural hierarchies.

Key-words: Cultural Organizations; Expressive and Creative Cultural Practices; Cultural Participation; Tastes; Cultural Consumption; Orfeão Universitário do Porto.

Índice

Agradecimentos.....	v
Resumo.....	vii
<i>Abstract</i>	vii
Índice.....	ix
Índice de Figuras.....	xi
Índice de Quadros.....	xi
Glossário de Siglas e Acrónimos.....	xiii
INTRODUÇÃO	1
CAPÍTULO I - O ASSOCIATIVISMO CULTURAL COMO PROBLEMÁTICA	5
1.1. Perspetivas teóricas e conceitos.....	5
1.2. O associativismo cultural em Portugal.....	9
1.3. Associativismo jovem e participação cultural.....	15
1.4. O associativismo cultural no quadro das políticas públicas de cultura.....	17
1.5. O Orfeão Universitário do Porto: do orfeonismo a um modelo plural de produção cultural.....	21
CAPÍTULO II – O ASSOCIATIVISMO CULTURAL COMO CONTEXTO PRIVILEGIADO DAS PRÁTICAS CULTURAIS EXPRESSIVAS E CRIATIVAS	29
2.1. As práticas culturais e os modos de relação com a cultura.....	29
2.2. As práticas culturais expressivas e criativas em contexto associativo.....	31
2.3. Da hierarquização à hibridação.....	32
2.4. O papel do gosto no consumo cultural.....	35
2.5. A heterogeneidade e as dissonâncias culturais.....	40
CAPÍTULO III – MODELO DE ANÁLISE E CONSIDERAÇÕES METODOLÓGICAS	43
3.1. O Orfeão Universitário do Porto: delimitação do objeto de análise.....	43
3.2. Exploração da problemática.....	45
3.3. Opções metodológicas.....	47
3.4. O inquérito por questionário às práticas culturais dos sócios do OUP.....	50

3.5. Entrevistas aos sócios do OUP	51
3.6. Obstáculos metodológicos e questões éticas	51
CAPÍTULO IV – APRESENTAÇÃO E DISCUSSÃO DOS RESULTADOS	53
4.1. Caracterização sociográfica	54
4.2. Relação com a associação.....	57
4.3. Práticas culturais	63
CONCLUSÕES	75
BIBLIOGRAFIA.....	79
ANEXOS	I
Anexo A: Grelha de classificação das práticas culturais.....	II
Anexo B: Grelha de classificação das práticas culturais.....	III
Anexo C: Classificação dos “Tempos Livres”	IV
Anexo D: Inquérito por questionário às práticas culturais do sócios do OUP	V
Anexo E: Guião de Entrevista.....	XVII
Anexo F: Caracterização dos Entrevistados	XVIII

Índice de Figuras

Figura III.1. Distribuição dos sócios do OUP pelas faculdades da UP no ano artístico de 2014/15	43
Figura IV.1. Distribuição dos inquiridos por intervalos de idades.....	55
Figura IV.2. Grau de escolaridade dos inquiridos e dos pais	56
Figura IV.3. Formas de conhecimento do OUP	57
Figura IV.4. Motivos para inscrição no OUP.....	58
Figura IV.5. Ano de inscrição no OUP	59
Figura IV.6. Saídas culturais na infância e adolescência em contexto familiar	64
Figura IV.7. Géneros musicais preferidos.....	65
Figura IV.8. Motivos para escolher os grupos do OUP	67
Figura IV.9. Evolução da participação nos grupos do OUP entre o ano de inscrição e o presente ano artístico	69
Figura IV.10. Preferências por atividade do OUP.....	71
Figura IV.11. Saídas culturais fora do contexto do OUP	72

Índice de Quadros

Quadro III.1. Modelo de análise e métodos aplicados	49
Quadro IV.1. Comparação entre o universo e a amostra.....	54
Quadro IV.2. Relação entre a categoria de sócio e os motivos para continuar inscrito no OUP ...	61

Glossário de Siglas e Acrónimos

AAOUP – Associação dos Antigos Orfeonistas da Universidade do Porto
CEIA – Centro de Estudos e Investigação Aplicada
EGEAC – Empresa de Gestão de Equipamentos e Animação Cultural
FADEUP – Faculdade de Desporto da Universidade do Porto
FAUP – Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto
FBAUP – Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto
FCNAUP – Faculdade de Ciências da Nutrição e Alimentação da Universidade do Porto
FCUP – Faculdade de Ciências da Universidade do Porto
FDUP – Faculdade de Direito da Universidade do Porto
FEP – Faculdade de Economia do Porto
FEUP – Faculdade de Engenharia da Universidade do Porto
FFP – Federação do Folclore Português
FFUP – Faculdade de Farmácia da Universidade do Porto
FITA – Festival de Teatro de Almada
FITU – Festival Internacional de Tunas Universitárias
FLUL – Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa
FLUP – Faculdade de Letras da Universidade do Porto
FMDUP – Faculdade de Medicina Dentária da Universidade do Porto
FMUP – Faculdade de Medicina da Universidade do Porto
FNAT – Fundação Nacional para a Alegria no Trabalho
FPCEUP – Faculdade de Psicologia e de Ciências da Educação da Universidade do Porto
ICBAS – Instituto de Ciências Biomédicas de Abel Salazar da Universidade do Porto
INATEL – Instituto Nacional de Apoio aos Tempos Livres
INE – Instituto Nacional de Estatística
INSCOOP – Instituto António Sérgio do Sector Cooperativo
OUP – Orfeão Universitário do Porto
PIDE – Polícia Internacional e de Defesa do Estado
TUNAF – Tuna Feminina do Orfeão Universitário do Porto
TUP – Tuna Universitária do Porto
UP – Universidade do Porto

INTRODUÇÃO

O associativismo cultural é um dos tipos de organização do Terceiro Setor que, pela sua estrutura e atributos, constitui um palco para a institucionalização de atividades culturais e artísticas. Estas atividades desenvolvidas em contexto associativo são denominadas de práticas culturais expressivas e/ou criativas na forma como direcionam os indivíduos a se relacionarem com a cultura.

Estamos diante de práticas de expressão e criação porque pressupõem um envolvimento que extravasa o campo da receção e do consumo, exclusivamente. Estes modos de relação com a cultura, transbordam as suas próprias fronteiras influenciando o posicionamento dos indivíduos segundo níveis de cultura; influenciando os gostos e, conseqüentemente, os tipos de consumo cultural. Assim, foi objetivo desta dissertação compreender como se processa essa aproximação dos indivíduos à cultura através das práticas culturais expressivas e criativas, explorando a capacidade das mesmas de moldarem a forma, a frequência e a diversidade da participação cultural.

Para materializar esta relação, perceber a sua pertinência e fundamento, foi escolhida uma associação cultural de cariz académico – o Orfeão Universitário do Porto, uma vez que agrega exclusivamente atuais ou antigos estudantes universitários e coloca à disposição dos mesmos uma oferta de 13 grupos artísticos nas vertentes coral, etnográfica e académica. Os atuais 158 sócios do OUP podem, então, pertencer aos seguintes grupos e às atividades que os envolvem: Cantares de Maçadeiras; Cante Alentejano; Coro Clássico; Coro Popular; Danças e Cantares de Açores, Madeira, Douro e Minho; Fado Académico; Fado de Lisboa; Jograis do Orfeão Universitário do Porto; Tocatas; Tuna Universitária do Porto; Tuna Feminina do Orfeão Universitário do Porto; Pauliteiras de Miranda; e Pauliteiros de Miranda.

O Orfeão Universitário do Porto, fundado em 1912, é uma instituição sem fins lucrativos e de utilidade pública e tem sofrido grandes alterações quanto à forma e à diversidade da sua oferta, e atualmente é-lhe atribuída a missão de preservação e promoção da cultura portuguesa, através da música e da dança, divergindo da sua composição original de orfeonismo. Contudo, os seus grupos não representam apenas a cultura popular portuguesa, uma vez que o seu variado repertório engloba, também, estilos de música erudita e ligeira. A associação promove, então, um modo de relação com a cultura não só de criação e expressão, ultrapassando dimensão receptiva e

de consumo, como também uma heterogeneidade de oferta que dissolve a hierarquização dos níveis de cultura. Neste enquadramento, surgiram questões relativas aos motivos que levam os sócios do OUP a optarem não só por participar neste tipo de associação, como a optarem pelos grupos dentro dela; levando a observar, para além das motivações; a herança familiar e os hábitos culturais na infância e adolescência; os níveis de envolvimento e participação nas atividades institucionais e de cada grupo; as influências relacionais criadas no seio da associação e quais as suas repercussões; o tipo e a frequência das saídas culturais; e o papel do gosto no consumo cultural.

“As práticas culturais expressivas e criativas em contexto associativo. O caso do Orfeão Universitário do Porto”, dissertação final do Mestrado em Gestão e Estudos da Cultura, desenvolvida no âmbito da especialização em Gestão Cultural, pelo ISCTE-IUL, procura responder à questão de partida - *As associações culturais, através da promoção de práticas culturais expressivas e criativas, potenciam e diversificam a participação cultural?*, através de uma investigação predominantemente quantitativa, por meio de um inquérito por questionário, complementada com o método qualitativo através da aplicação e análise de entrevistas semi-diretivas, ou seja, operacionalizando uma investigação assente em *mixed methods*.

A dissertação está estruturada em quatro capítulos. O primeiro capítulo é essencialmente de contextualização, onde é feito o enquadramento teórico da problemática do associativismo cultural tendo em conta as suas diferentes perspetivas e conceitos. Além disso, analisa-se o associativismo cultural à luz dos momentos mais marcantes da sua institucionalização em Portugal, nomeadamente desde o século XIX até à atualidade. Como organizações que promovem uma aproximação dos indivíduos à cultura, é dado o enfoque ao papel do associativismo cultural no quadro das políticas públicas da cultura e como estrutura que proporciona o desenvolvimento de competências. Finalmente e de forma a fazer o paralelo entre este capítulo de contextualização com o objeto de estudo da dissertação – o Orfeão Universitário do Porto, são sublinhados alguns momentos-chave da associação durante e após o período ditatorial em Portugal, tendo por base os testemunhos de dois antigos orfeonistas.

O segundo capítulo procura descrever o que são as práticas culturais expressivas e criativas e de que forma elas traduzem, no contexto específico do associativo cultural, modos de relação com a cultura de criação e expressão. De forma a compreender como as indivíduos se relacionam com a cultura, é feito o enquadramento teórico quanto aos níveis de cultura (desde a

hierarquização à hibridação destes níveis); ao papel do gosto no consumo cultural e nas escolhas culturais; e à heterogeneidade e dissonâncias culturais.

No capítulo terceiro são apresentados o modelo de análise e considerações metodológicas, onde se apresenta e delimita o objeto de análise; é explorada a problemática a sua relação com o OUP; se descrevem as opções metodológicas, as técnicas de investigação adotadas nesta dissertação; e são apresentados os obstáculos metodológicos e questões éticas implicadas nesta investigação.

No quarto capítulo, expõem-se os resultados do inquérito por questionário e entrevistas, analisando-os tendo por base as dimensões construídas no modelo de análise, para, finalmente, nas conclusões serem confrontadas com as hipóteses teóricas construídas.

CAPÍTULO I - O ASSOCIATIVISMO CULTURAL COMO PROBLEMÁTICA

Este primeiro capítulo pretende discutir o associativismo como problemática uma vez que nele se enquadram predominantemente as práticas culturais expressivas e criativas. Desde as perspetivas teóricas aos conceitos que abrange, percorrer-se-á o seu percurso na história moderna de Portugal, mais especificamente, desde o século XIX até à atualidade. O objetivo é permitir o enquadramento na temática e preparar terreno para aprofundar as dimensões que estarão em análise nesta dissertação, nomeadamente, as associações como espaços privilegiados para a produção de práticas culturais expressivas e criativas. Além disso, pareceu fundamental situar o associativismo cultural como um dos instrumentos para a operacionalização de políticas de democracia cultural, tema que será lançado no ponto 1.4. do presente capítulo. Para terminar o capítulo, será feito um paralelismo com o objeto de estudo em análise – o Orfeão Universitário do Porto, através da sua história como instituição, uma vez que constitui um bom exemplo das problemáticas levantadas pelos restantes pontos do capítulo.

1.1. Perspetivas teóricas e conceitos

São várias as concepções teóricas relativamente ao associativismo. José Viegas, apresenta de forma sistematizada algumas dessas perspetivas, enunciando clássicos como Tocqueville, Durkheim e Meister. Para Tocqueville, as associações têm um papel fundamental na organização das sociedades democráticas, promovendo “novas formas de sociabilidades nas sociedades modernas” (Viegas, 1986: 108-111). Nas sociedades modernas, já não existem tantas características individualizantes e diferenciadoras entre indivíduos, como os aspetos morais e ideológicos, por isso não têm a sua identidade presa aos seus grupos de referência, logo poderíamos considerar que tendem para a igualdade. Neste sentido, o movimento associativo, acaba por combater a perda de identidade e fomenta a participação cívica e social dos indivíduos. Por sua vez, Émile Durkheim, encara estes movimentos como meios para atingir uma solidariedade social, uma vez que, tendo estes tanto uma dimensão produtiva como uma dimensão simbólica, despoletam uma consciência coletiva e poder morais. Numa aproximação teórica com Tocqueville, Meister acredita que as associações voluntárias de cidadãos são libertadoras dos grupos de origem ou de referência, promovendo a transformação social (Viegas,

1986: 108-111). Deste modo, e partindo do pressuposto de que “a participação associativa afecta as atitudes, as capacidades e os comportamentos dos indivíduos” (Ferreira, 2005: 9),

... esta inculcaria [também] um conjunto de virtudes cívicas nos seus membros, designadamente disposições favoráveis aos comportamentos cooperativos, ao respeito pelos outros, à tolerância, ao respeito pela lei, ao envolvimento activo na esfera pública e ao reforço dos sentimentos de auto-confiança e de eficácia pessoal (Ferreira, 2005: 9).

Na mesma linha de raciocínio, Teixeira Fernandes acrescenta:

A participação associativa tem um potencial estruturador e de identificação cultural, podendo ter um papel fundamental de formação e educação paralelas e complementares à família e à escola, servindo mesmo um espécie de «função ortopédica» (Pierre Besnard), procedendo, ao mesmo tempo, à edificação de espaços públicos de vivências de uma efectiva «cidadania local». Assim o associativismo é correctamente entendido como um agente fundamental de formação e de participação para o «desenvolvimento social» (Fernandes, 2001: 299).

Segundo Salamon e Anheier (1997), de um ponto de vista económico e político o associativismo integra-se na problemática teórica e conceptual de Terceiro Sector, ou sector privado não lucrativo, que inclui as iniciativas de foro privado e de utilidade pública que nasçam da sociedade civil. Além disso, o Terceiro Sector integra “realidades sociais heterogéneas e difusas, constituídas por um conjunto diverso de organizações: as associações, as cooperativas e as mutualidades, entre outras formas institucionais por vezes incluídas, como as fundações, os sindicatos, os clubes recreativos, as organizações religiosas” (Quintão, 2004: 1).

São cinco os atributos próprios das instituições do Terceiro Sector, mais concretamente, têm de ser formalmente constituídas, realizar uma gestão própria, não ter fins lucrativos e não distribuir lucros pelos dirigentes, sendo que o seu quadro de trabalhadores deverá ser, em parte, voluntário. No entanto, esta é uma definição genérica, uma vez que o Terceiro Sector encerra em si uma grande diversidade e heterogeneidade pluriforme, sendo que “a relevância do Terceiro Sector tem vindo a ser equacionado em vários domínios: no domínio económico, no domínio do emprego e da luta contra o desemprego, na luta contra a exclusão social, no desenvolvimento local, entre outros” (Quintão, 2004: 1).

Assim como a definição genérica de Terceiro Sector, também a de associativismo converge em si uma grande complexidade conceptual e é um palco para a institucionalização de atividades, que vão desde as culturais e artísticas, até às desportivas, políticas, sindicais, religiosas, entre outras. Esta diversidade a nível macro também é observável numa estrutura micro, ou seja, dentro

de cada atividade é possível evidenciar sub-atividades que, no caso das associações culturais e artísticas, poderiam ser distinguidas tanto através dos domínios artísticos presentes, como pelo tipo de ações culturais que promovem.

Particularizando para o associativismo cultural, Viegas propõe que as associações culturais “materializam espaços privilegiados de uso e transformação dos códigos e símbolos gerados nas condições materiais de existência das diversas camadas populares” (Viegas, 1986: 117), o que normalmente se traduz em conflitualidade simbólica e ambiguidade associativa.

Segundo António Pedro Pita (2006), o associativismo cultural em Portugal sofreu uma evolução conceptual. Numa concepção mais tradicionalista, é o “inventário de heranças, valoriza a dimensão patrimonial, inscreve a nossa existência individual e colectiva num curso histórico em que o presente é o que somos capazes de fazer com aquilo que fizeram de nós”, por outro lado, atualmente as associações culturais são “um por-vir que modela a nossa sensibilidade e produz uma prática centrada na expectativa, na surpresa, na produção do novo...”. Porém, torna-se limitador inscrever a missão das associações culturais em apenas uma destas concepções. O associativismo, assim como a concepção mais ampla de sector cultural, tanto está direccionada para as artes mais tradicionais (música, teatro, belas artes, dança e património) como para as indústrias criativas, que estão em exponencial expansão e vão ganhando terreno no campo cultural, nomeadamente em áreas como o cinema, o livro, “a moda, o design, a arquitetura, a publicidade e o turismo cultural; os *media* (imprensa, rádio e televisão)” (Pita, 2006: 1-4).

Contudo, José Madureira Pinto vai mais longe, categorizando os diferentes espaços de afirmação cultural, esclarecendo que o associativismo pertence a um espaço organizado das subculturas dominadas e emergentes¹ onde se incluem desde o artesanato tradicional até ao novo artesanato urbano, passando pelas bandas, grupos de dança folclórica ou de salão, teatro amador e exposições de colectividade (Pinto, 1994: 769).

A partir de um estudo do associativismo cultural na cidade de Lisboa, Orlando Garcia e João Sécio estabelecem:

...três categorias simplistas, “clássicas” e de uso habitual, para a classificação deste tipo de entidades: *Cultural*, associações onde as modalidades e actividades culturais são claramente maioritárias e estão inscritas no campo da produção e promoção cultural; *Cultural e Recreativa*,

¹ Ver Grelha de Classificação de Práticas Culturais (Pinto, 1994: 768) em anexo (Anexo A), temática que será retomada e aprofundada no Capítulo II.

associações que promovem um conjunto de modalidades e actividades regulares de carácter cultural e recreativo, suficientemente significativas e interligada, não sendo possível distinguir qual dos dois âmbitos é mais predominante; e, *Recreativa*, associações, onde se observa a inexistência de modalidades e actividades especificamente culturais, ou onde as actividades recreativas se apresentam como nitidamente predominantes (Garcia e Sécio, 2007: 23).

No mesmo estudo, desenvolvido no âmbito do CEIA com o financiamento da EGEAC, os autores salientam a necessidade de, após perceberem que o tecido do associativismo cultural se dividia nas três categorias simplistas em cima referidas, reformulam esta categorização e estabelecem “uma nova classificação tipológica do movimento associativo” (Garcia e Sécio, 2007: 24), de forma a descrever com mais pormenor as especificidades do sector. Mesmo que esta reformulação tenha sido construída tendo por base o tecido associativo da cidade de Lisboa, é possível fazer apropriações noutros universos e poderá ser útil para caracterizar outras associações culturais. Esta classificação, a que os autores designam como uma tipologia que descreve os três tipos de associativismo, estabelece “os sub-universos dentro do campo de acção associativa em que se desenvolvem iniciativas e respostas na intervenção cultural e recreativa” (Garcia e Sécio, 2007: 24). Os sub-universos distinguidos, são: agente associativo de intervenção sociocultural; associação centrada em interesses específicos; colectividade comunitária. O primeiro sub-universo, integra associações que valorizam mais os projetos do que os associados; têm uma estrutura mais profissionalizada e por isso uma boa capacidade de gestão; distinguem-se por terem uma clara orientação empresarial e por integrarem o circuito económico de bens culturais. Por sua vez, associações centradas em interesses específicos estão mais centradas nos seus sócios; associam-se a causas e a “missões centradas em campos de acção onde se mobilizam minorias, quer nas opções intelectuais, quer nas identidades sócio-culturais” e caracterizam-se por uma forte capacidade de mobilização e de delimitar o campo de intervenção, fomentando e valorizando um sentimento de pertença e de comunidade. Finalmente, as coletividades são as associações conhecidas como “de bairro”, com o objetivo de dinamizar e animar a vida comunitária, em grande escala tendem a produzir e reproduzir a cultura popular. Estas “associações locais/comunitárias assumem-se como agentes e protagonistas de vida comunitária qualificada e qualificante; os seus espaços pretendem ser lugares de excelência no acolhimento das práticas de recreação, sociabilidade, ocupação e fruição ou valorização cultural” (Garcia e Sécio, 2007: 24-39).

Numa visão mais alargada do que representa o associativismo cultural e quais as suas funções sociais e dimensões mais subjetivas, Banha, numa análise do movimento associativo em Loures, propõe que

O associativismo cultural, enquanto espaço de expressão da capacidade de criatividade e inovação de uma comunidade, fá-la existir, orientando simbolicamente as acções dos indivíduos. O alargamento dos tempos dedicados ao lazer, a liberalização do uso do tempo e a necessidade, para uns, de o ocuparem e a possibilidade, para outros, de o explorarem como espaço ou factor económico, permitiu a difusão das actividades ditas culturais ou recreativas. Assim, as associações assumem-se como fundamentais ancoragens das identidades, por serem um elemento de identificação e de criação de identidade local (Banha, 2001: 135).

Ou seja, as associações culturais, caracterizam-se, principalmente,

... 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 (Azevedo, 1997: 53).

1.2. O associativismo cultural em Portugal

O movimento associativo tem desempenhado várias funções ao longo dos anos - defesa dos interesses de grupos particulares (por exemplo as associações económicas); afirmação de classes particulares (ex. solidariedade operária); identitária (ex. casas regionais); formação (ex. sociedades de instrução) -, tentando responder às necessidades e aspirações dos seus associados e das comunidades em que se inserem (Pinheiro, 2005: 16).

Nos finais do século XIX foi instituída uma configuração de organização dos dias de trabalho que permitiu uma nova “distribuição dos tempos sociais” (Corbin, 2001: 7). Ao reduzir-se a jornada de trabalho, é dada a possibilidade à classe trabalhadora de usufruir de tempo de lazer e, a partir desta reconfiguração, advém a necessidade de organizar e de, até, influenciar como é ocupado este novo tempo social, desenvolvendo-se “uma moral do prazer (*fun morality*) que traduz a alteração dos valores e das referências.” (Corbin, 2001: 7). É precisamente neste contexto que se assiste “a uma lenta diversificação das práticas do lazer popular e ao desenvolvimento de uma nova oferta de espetáculos e de bens culturais «de massas»” (Thiesse, 2001: 366).

Os trabalhadores, no fim do século XVIII e no início do século XIX, isentos de protecção e de direitos sociais, com índices elevados de analfabetismo, viram-se impelidos a organizarem-se de forma a partilharem experiências, encontrarem apoio e responderem às suas necessidades. As

associações representavam igualmente uma oportunidade de emancipação e de instrução social, cívica, política e cultural (Viegas, 1986).

No caso português, as atividades das primeiras associações, estavam fortemente ligadas à cultura. Ressalvando o cariz ideológico e doutrinário que possa ter e, até, a inexistência, à partida, de referências teóricas, na revista do PCP *O Militante* (2010), pode ler-se que:

... as primeiras colectividades surgem com o objectivo da instrução e cultura, assentes nos princípios da solidariedade e da cooperação. Rapidamente se tornaram pólos de criatividade, das artes e das letras e como espaços de recreio e convívio dos operários e da comunidade local. Muitas actividades desenvolveram-se para além da instrução, como o ensino da música e a criação de bandas filarmónicas, a biblioteca, os grupos de teatro e as tertúlias (Anon., 2010).

É concretamente em 1834, com a extinção das antigas corporações de ofícios, que surgiu o interesse na criação de associações, segundo Durkheim (1997) devido “ao seu veio mais socialmente integrador, pois estas não só estruturavam um corpo profissional e a transmissão de saberes e competências como sustentavam uma comunhão de interesses e a protecção social” (Melo, 2007: 43).

Mais particularmente, no século XIX, a música teve um papel muito importante na criação de associações culturais e recreativas, nomeadamente pelas bandas filarmónicas, muito ligadas aos movimentos liberais e republicanos. Na época, as associações exerciam também forças de inserção social e de partilha de sociabilidades. Intimamente ligadas ao êxodo rural, muitas eram criadas por forma a agregar “indivíduos originários de uma dada região, cidade e vila interior que se deslocavam para um grande centro urbano” (Viegas, 1986: 106). Reforçando esta posição, Pinheiro e Gomes afirmam que

O movimento associativo em Portugal teve nos primórdios do século XIX o seu primeiro momento de implementação e expansão. Sobretudo de génese operária, foi encarado por alguns beneméritos como um veículo para intenções de reforma social e melhoria das condições de vida do proletariado. As primeiras colectividades de âmbito cultural e recreativo surgem na década de 40 do mesmo século em torno de manifestações associadas sobretudo à prática musical que, a par da expressão dramática e dos bailes, são os principais pólos em torno dos quais se criam e desenvolvem as actividades culturais associativas (Pinheiro e Gomes, 2005: 15).

Deve-se, contudo, referir que o tecido associativo até ao início do século XX, apesar de crescente, era ainda pouco expressivo e pouco diversificado. Mais tarde, no período do Estado Novo (de 1933 a 1974), as opiniões dividem-se quanto à ação livre da expressão associativa. Por um lado, o regime “aproveitou o potencial do movimento associativo, enquanto instrumento de

organização social para submeter os cidadãos a um sistema rígido de controlo, com a criação de *organizações estatais* de adesão obrigatória, por vezes com dispensa da necessidade de inscrição” (Coelho, 1999: 2). Por outro, estas associações tiveram um importante papel de consciencialização das massas, aprofundando-se e incitando movimentos antifascistas, revolucionários e de oposição ao regime. Porém, a sua atividade foi atentamente controlada pela PIDE, o que não impediu que internamente não funcionassem sob critérios de liberdade de expressão.

As associações, durante esta época, tinham também como função a educação do gosto das populações. Note-se que Salazar evocou sempre valores tradicionalistas e nacionalistas, desta forma, as associações culturais e recreativas, como os “grupos folclóricos de preservação e exaltação das tradições populares (em especial a música e a dança)” eram baluartes da cultura portuguesa e, por isso, foram mantidas e foi fomentada a sua criação, pois primavam pela preservação da essência de um povo (Viegas, 1986: 106). É de salientar que, ao contrário do que se sucedia em outros regimes ditatoriais europeus, são os grupos folclóricos e não outras formações musicais aqueles que foram usados como símbolos da identidade portuguesa e serviram como veículos da ideologia do Estado Novo. Neste período, assiste-se a uma padronização dos trajes, do repertório, da gestualidade e da sonoridade. Intensificando a parametrização dos elementos do folclore português, a partir de 1959, surge um grupo de pessoas empenhadas continuar essa regulação, o que levou, em 1977, à criação da Federação do Folclore Português (FFP) (Castelo-Branco *et al.*, 2003: 7-10).

Com esta estrutura associativa, no quadro do regime democrático, passa a existir uma instância de regulação voluntária no movimento folclórico. A FFP depressa adquire um papel preponderante na (re)configuração do folclore no país e nos meios de emigração: ela define os parâmetros de autenticidade e dita os métodos a aplicar (Castelo-Branco *et al.*, 2003: 10).

Ainda no período do Estado Novo, e no sentido da criação de espaços onde a ideologia estivesse presente, foram fundadas coletividades, por exemplo as Casas do Povo e Centros Populares de Recreio, e foi institucionalizada a FNAT que “visou um projecto tendencialmente totalitário (ao ter como atribuição o enquadramento de toda a vida social pós-laboral) tentando esvaziar, por via das suas unidades primárias, o associativismo popular independente” (Melo, 1999: 96).

Contudo, como defende Viegas, estas coletividades mediavam as relações entre Estado e

Igreja e estavam mais direcionadas para a socialização e prestação de serviços e não tanto para a promoção cultural. Há, então, que distinguir dois tipos de associativismo na época, um orientado

... no sentido de uma melhor gestão dos serviços a prestar à população (...) em que as relações com o Estado são mais estreitas, de um associativismo de expressão e de um outro de carácter reivindicativo (...) mais vincadamente orientado para a intervenção social, enquanto o associativismo de expressão mais circunscrito à defesa ou imposição de particularismos culturais (Viegas, 1986: 108).

Este associativismo de carácter mais “reivindicativo” foi um importante instrumento nas mãos da oposição ao Regime. Independentemente das origens das correntes oposicionistas que foram surgindo nesta época, Melo assinala que é possível identificar um

...núcleo comum que unifica estas tendências: não só a importância da criação de infra-estruturas culturais, como da difusão da educação popular e, sobretudo, uma especial ligação entre a cultura e a sociedade, ou seja, a aproximação dos intelectuais (ou das elites) ao povo para erigir uma comunidade mais justa, qualificada e culta (Melo, 1997: 97).

Batalha, referindo-se ao contexto brasileiro, acrescenta que para além deste carácter reivindicativo, existia um projeto cultural ligado ao associativismo e que transcendia o movimento operário, ou seja:

Da linguagem do movimento operário, de suas visões de mundo é possível distinguir um projeto cultural. Essa linguagem se exprime tanto através da produção escrita, como por meio das práticas culturais que formam a cultura associativa. Cultura que se situa em uma relação dialética de atração e de repulsão com relação à cultura dominante, mas também em relação à cultura popular ou às culturas populares (Batalha *et al.*, 2004: 97).

Apesar da sua crescente expressão na sociedade portuguesa, o movimento associativo, na época do Estado Novo era ainda pouco expressivo e o seu *boom* aconteceu no pós-25 de Abril, onde a repressão, a censura e a *política do espírito*² caem por terra. Neste sentido, Lehning (1998) explica que a

² António Ferro, sob tutela do regime de António de Oliveira Salazar e então diretor do Secretariado de Propaganda Nacional (1945-50), foi o arquiteto de uma “política do espírito” que tinha como objetivo colocar as artes ao serviço da propaganda política e dos ideais defendidos pelo Estado Novo. Ferro “(...) foi o artesão de uma possível coerência entre as necessidades propagandistas do poder e o desenho de linhas estéticas e artísticas” e “consegue ao mesmo tempo utilizar o mundo das artes para a promoção da ideologia salazarista e impor alguns traços e processos identificáveis, senão como uma ‘estética salazarista’, pelo menos como um ‘estilo’ semelhante aos requisitos do Estado Novo” (Santos, 2008: 64) .

... fraca expressão do associativismo em Portugal pode ser explicada por alguns factores como a tardia aquisição do direito de livre associação e as fragilidades da democratização do sistema político, e constitui um elemento indicador da debilidade da sociedade portuguesa em termos de capital social, entendido como um conjunto de normas – designadamente, a confiança social e reciprocidade generalizada – e de relações sociais, que permitem aos participantes agir concertadamente para atingir, com maior eficácia, objectivos comuns (Lima Coelho, 2008: 11).

O aumento da confiança e a participação associativa livre foram garantidas na Constituição de 1976³:

1. Os cidadãos têm o direito de, livremente e sem dependência de qualquer autorização, constituir associações, desde que estas não se destinem a promover a violência e os respectivos fins não sejam contrários à lei penal.
2. As associações prosseguem livremente os seus fins sem interferência das autoridades públicas e não podem ser dissolvidas pelo Estado ou suspensas as suas atividades senão nos casos previstos na lei e mediante decisão judicial.
3. Ninguém pode ser obrigado a fazer parte de uma associação nem coagido por qualquer meio a permanecer nela.
4. Não são consentidas associações armadas nem de tipo militar, militarizadas ou paramilitares fora do Estado ou das Forças Armadas, nem organizações que perfilhem a ideologia fascista.

É curioso explorar, mesmo que de forma breve, a carga simbólica deste artigo. Publicado no documento que representava a vitória da democracia em Portugal, a Constituição de 1976, é finalmente assumido um pleno direito à associação, sem intervenção das autoridades públicas, onde nenhum indivíduo pode ser obrigado a pertencer a qualquer tipo de associação e em que a sua criação não necessita de autorização prévia desde que não seja difundida a ideologia fascista. “É legítimo afirmar-se, no entanto, que o estabelecimento da democracia possibilitou a eclosão do movimento associativo, quer na vertente instrumental (para a mudança social) quer na vertente expressiva, sob as mais diversas formas” (Banha, 2001: 134).

É a partir destas novas configurações sociais e políticas que muitos autores sustentam que as modalidades do movimento associativo se têm alterado e criado novas dinâmicas.

O desafio que hoje se nos apresenta é a compreensão da pluralidade de novas formas associativas que se manifestam no campo profissional, científico, artístico ou de *intervenção social*. Compreender, enfim, o seu papel mediador nas transformações sociais e culturais da nossa sociedade actual (Viegas, 1986: 118).

³ Constituição da República Portuguesa, Título II - Direitos, Liberdades, e Garantias, Capítulo I, Art.º 46 – Liberdade de Associação, disponível em:

<http://www.parlamento.pt/Legislacao/Paginas/ConstituicaoRepublicaPortuguesa.aspx>.

Após as oscilações políticas do século XX, Portugal encontra alguma estabilidade nesse campo e a nível financeiro no final do mesmo século. É nos anos 90, período de maior estabilidade financeira e política, que se assiste ao aumento mais expressivo do número de associações culturais, devido à flexibilização das estruturas e da implementação de medidas conduzidas por uma democracia mais participativa. “Não obstante, tal *boom* deve ser apreciado com reserva, já que se desconhece a continuidade e o grau de consolidação que estas estruturas mais jovens terão” (Gomes *et al.*, 2006: 85). Segundo Tchernonog (2001), a vida destas associações é normalmente mais curta do que as de outro tipo, podendo ser explicado por dois fatores: serem criadas por jovens, aumentando a sua fragilidade e serem criadas como projeto de uma pessoa e, aquando da saída desse mentor, normalmente suspendem ou interrompem as suas atividades (Gomes *et. al*, 2006: 85).

A somar-se ao problema da continuidade, outro dado bastante relevante é o facto de uma grande maioria das associações culturais serem geridas por voluntários, amadores e com necessidades de formação. A profissionalização desses indivíduos poderia tornar mais eficientes os procedimentos burocráticos e simultaneamente melhorar e facilitar o acesso a apoios públicos e privados. Além disso, convém também reforçar a importância da certificação do trabalho desenvolvido pelos dirigentes das associações, por forma a impulsionar a inserção no mercado de trabalho, nomeadamente quando falamos dos jovens e desempregados. Além disso,

A realidade associativa é algumas vezes identificada como uma “cultura popular”, caracterizada por processos de amadorismo cultural em que os protagonistas dos projectos são normalmente autoditactas e as suas acções localizadas ou circunscritas ao bairro/localidade (Pinheiro e Gomes, 2005: 16).

Mayol (2001: 124) acrescenta que a “noção de amador e voluntário⁴, apesar da sua importância demográfica, é relativamente desvalorizada. Donde, provavelmente no futuro, uma cisão agravada entre os profissionais da cultura e os amadores, entre o cultural ‘puro’ e o sócio-cultural ou educação popular” (Gomes *et al.*, 2006: 96).

⁴ A título de complemento, note-se que “em 2012, existiam 34 505 voluntários formais em organizações da Economia Social ligadas à Arte e à Cultura, que correspondiam a 6,4% do total de voluntários formais a nível nacional (...). Os 34.505 voluntários que exerciam funções no domínio da Arte e da Cultura foram responsáveis por um total 12.237.508 horas de trabalho voluntário, correspondentes a 6,3% do total de horas de voluntariado formal” (GEPAC, 2013: 10).

Além dos problemas apontados em relação à continuidade e à profissionalização, aos quais podemos acrescentar “a instabilidade das relações entre dirigentes associativos e dirigentes políticos (...); a falta de objectividade na atribuição de financiamentos, prevalecendo uma visão «paternalista, caritativa e assistencialista»; e a ausência de coordenação entre Administração Central, poder local e movimento associativo.” (Santos, 1998: 256), no mesmo relatório é, ainda, apontado que o grande número de associações existentes em Portugal contradiz a tendência de categorizar as associações como organismos envelhecidos, principalmente nas grandes cidades do litoral.

Quanto à caracterização das atividades desenvolvidas em contexto associativo, e de acordo com o inquérito às Associações Culturais e Recreativas realizado pelo Instituto Nacional de Estatística em 1995 (INE, 1998), evidenciava-se um “forte peso das actividades de cariz lúdico, figurando em 66% das associações. Logo a seguir, surge o desporto (57%), o ensino/formação (45%) e a música (35%), destacando-se nesta última, como “modalidade preferencial”, as bandas e os grupos de cantares tradicionais – o que reforça a hipótese de o universo em presença ser maioritariamente constituído por entidades de feição amadora.” (INE, 1998, *apud* Gomes *et al.*, 2006: 80-85).

1.3. Associativismo jovem e participação cultural

O Associativismo Juvenil é um importante espaço de aprendizagem, constituindo-se como um estímulo à participação dos jovens. Através dele, os jovens têm oportunidade de aprofundar relações, conhecimentos e vivências, contribuindo, assim, de forma comum e plural, numa dimensão socio-cultural e socio-educativa, para a progressiva melhoria da sociedade (AA. VV., 1999: 18).

Segundo um estudo realizado sobre *O Associativismo Jovem e a Cidadania Política* (Ferreira, 2005), a participação dos jovens em grupos de cariz cultural e artístico ocupa o segundo lugar, perdendo apenas para os que desenvolvem atividades desportivas. Importa também referir que foram apontadas como razões principais para a participação associativa por parte dos jovens, independentemente do tipo de atividade, a convivencialidade e sociabilidade; enriquecimento pessoal e desenvolvimento de competências; e a vontade de prestar um serviço para a

comunidade (Ferreira, 2005: 17). As associações, como espaços de educação não formal⁵, estabelecem-se como

... novos contextos de aprendizagem e socialização (...) [na medida em que] aquilo que os próprios jovens podem fazer autonomamente através do movimento associativo, de associações juvenis, de associações estudantes e de outras associações, criativas, culturais, estéticas, ambientais, etc., pode ter um papel decisivo na formação e desenvolvimento dos jovens, quer tomados em termos individuais como coletivos (Coimbra, 1999: 38).

Contudo, um outro estudo sobre as *Práticas e Aspirações Culturais dos Estudantes da Cidade do Porto* (Fernandes, 2001) verificou que existe uma fraca mobilização associativa e que “a dinâmica cultural e associativa juvenil está diretamente associada a um universo de valores e de aspirações que acentua as lógicas de convivialidade e da relação” (Fernandes, 2001: 216). A desvalorização poderá ser contrariada e revertida, quando, no seio familiar, existe partilha dos mesmos capitais escolares e de “perspetivas similares de escolarização por parte dos filhos, em relação aos pais” (Fernandes, 2001: 216).

Particularizando para as associações juvenis de cariz cultural, Vanda Lourenço realça que é precisamente por ter encontrado no seu estudo uma

... correlação positiva entre as práticas de natureza expressiva, [que] vale a pena equacionar a possibilidade das primeiras virem a construir estratégias possíveis de intervenção cultural com o objectivo de formar públicos, sobretudo em segmentos mais jovens, reconhecendo nestes potenciais consumidores de bens da cultural (Lourenço, 2004: 170).

No seguimento desta ideia, deve ser esclarecido e lançado para debate, qual o papel que a participação associativa poderá ter nas práticas culturais dos seus integrantes. Veja-se, por exemplo, o estudo de públicos realizado sobre a 16ª edição do Festival Internacional de Teatro de Almada (FITA), onde os autores sustentam que que “a filiação associativa pode indiciar a predisposição, ou mesmo a mobilização, para a realização de práticas culturais, designadamente práticas extra-domiciliares” (Gomes *et al.*, 2000: 131). Sobre o mesmo estudo, mas numa outra publicação, uma das autoras sustenta que 46% dos consumidores regulares de teatro já está familiarizado com o mesmo através da sua prática expressiva praticada, provavelmente, em associações locais (Lourenço, 2004: 164-167). De acordo com o referido estudo, a prática

⁵ “Os processos não formais de educação são todos os que, fora da Escola, com ou sem relação com a Escola promovem educação” (CNE, 2010: 20).

associativa no concelho de Almada e a prática de teatro são determinantes para a formação de um público fidelizado, no caso, numa faixa etária mais velha. Neste sentido, a autora justifica que, em faixas etárias mais jovens, a prática de atividades artísticas são normalmente institucionalizadas, ou seja, a escola coloca ao dispor “processos de formação que visam a prática de teatro e cria dinâmicas que propiciam, por um lado, o recrutamento de públicos para ofertas propostas pela Companhia de [Teatro] Almada e, por outro lado, em termos gerais, uma maior familiaridade ou afinidade com o teatro” (Lourenço, 2004: 164-167).

Porém, este trabalho de investigação para além de tipificar perfis de participação associativa dos espetadores do FITA, relacionando-os com variáveis como residência, idade, capital cultural, grupo ocupacional e fidelização ao Festival, também procurou perceber se há relação entre a mesma participação e a regularidade na realização de práticas. Foi concluído que ela “é positiva em duas categorias: as práticas recreativas e as saídas culturais”, verificando-se que “no que concerne às práticas de saída recreativa, os indivíduos que declaram não ter qualquer ligação a uma associação local são os que menos intensamente vão a festas populares, frequentam os cafés e veem espectáculos de rua, (...) quanto às saídas culturais, são também os não associados que apresentam as taxas mais baixas de frequência máxima de espectáculos de teatro, de dança e de visita a exposições e museus” (Gomes *et al.*, 2000: 176). Por outro lado, são estes não associados que representam taxas mais elevadas de práticas culturais em espaço doméstico.

1.4. O associativismo cultural no quadro das políticas públicas de cultura

Segundo Augusto Santos Silva (1995 e 1997), comentado por Costa (1997), as políticas culturais podem ser, atualmente, analisadas enquanto intermediárias de uma relação entre Estado e sociedade civil em matéria da ação cultural. “Neste âmbito [o autor], adianta, [que] as políticas públicas têm, em geral, gravitado em torno de quatro pólos: as políticas de património; as políticas de formação educativa de públicos; as políticas de sustentação da oferta cultural; as políticas de uso económico social e político da cultura” (Costa, 1997: 4).

O acesso à cultura e o engajamento dos indivíduos em práticas culturais têm sido uma grande preocupação das políticas públicas da cultura e, desde os primórdios da sua conceptualização, foram alvo de diferentes abordagens. As primeiras manifestações de institucionalização da cultura e de intervenção ativa do Estado sugeriram quando André Malraux

assume em 1959 a chefia do então recém criado Ministério dos Assuntos Culturais de França e, “movido pelo interesse de retomar o poderio cultural no mundo, (...) desenvolverá políticas culturais que serão verdadeiros modelos de intervenção estatal na cultura para outros governos e nações” (Lacerda, 2010: 2). Foi, então, decretado a 24 de julho que

*Le ministère chargé des affaires culturelles a pour mission de rendre accessibles les œuvres capitales de l'humanité, et d'abord de la France, au plus grand nombre possible de français ; d'assurer la plus vaste audience à notre patrimoine culturel, et de favoriser la création des œuvres de l'art et de l'esprit qui l'enrichissent.*⁶

Estes objetivos foram traduzidos em políticas denominadas de democratização cultural e procuravam, segundo Rubim (2009), “assegurar a ampliação da distribuição dos bens culturais entre a população, criando condições de acesso desta [cultura cultivada] às instituições e espaços públicos culturais, o que possibilitaria uma maior consciência crítica e estética por parte do público frequentador” (Lacerda, 2010: 2). Porém, foram descritas como focadas nos usos hierarquizados e hierarquizantes de cultura e caracterizadas por uma forte estruturação ideológica e simbólica (Lopes, 2007: 80-84).

Aquando da implementação do projeto de democratização cultural instaurou-se o debate quanto ao verdadeiro sentido do termo “acessível”, pela ambiguidade que suscitava. Segundo Donnat,

Ele pode ser compreendido no sentido do mínimo disponível, quer dizer, criam-se equipamentos, apoiam-se grupos de teatro, possibilita-se a existência de filmes e sua disponibilidade para o público. Isso é o que eu preferencialmente chamaria de disponível e não de acessível. Existe uma segunda acepção da palavra “acessível”, que é muito mais ambiciosa, que serviria como meta; tirar, limitar e talvez suprimir todos os obstáculos que dificultam o acesso à cultura e aos equipamentos culturais. Existem os obstáculos materiais, a questão dos custos - um problema terrível; obstáculos de ordem sociocultural, do grau de escolaridade, da educação, etc (Donnat, 2007: 8).

Nesse sentido, Pierre Bourdieu e Darbel (1966) defendiam que esses obstáculos simbólicos (ou de ordem sociocultural) seriam mais inibidores do acesso à cultura do que os materiais. Ou

⁶ Decreto de 24 de julho de 1959 publicado no *Journal Officiel* em 26 de julho de 1959. Tradução livre: “O Ministério dos Assuntos Culturais tem a tarefa de disponibilizar as grandes obras da humanidade e, sobretudo, da França, para o maior número possível de franceses; garantir a maior audiência possível para o nosso patrimônio cultural e fomentar a criação de obras de arte e espírito que as enriquecem.”

seja, o que afastaria os públicos seria uma consciência difusa de que não se enquadram no sistema de disposições requerido. Daí que esta concepção de políticas culturais leva a questionar se o simples alargamento do acesso aos bens se refletiria numa participação cultural mais efetiva, uma vez que o que é democratizado é somente o acesso aos bens culturais, mas a participação ativa na sua produção é limitada a um grupo restrito (Grosjean e Ingberg, 1980: 98). Por isso, surgiram muitas discussões em torno das políticas de democratização cultural que defendiam que o seu “modelo de igualdade é puramente formal e a necessidade de instituir uma política mais cuidadosa para resolver concretamente as desigualdades, particularmente através de uma política chamada em francês de *Discrimination Positive* (Discriminação Positiva), do inglês *Affirmative Action* (Ação Afirmativa)” (Donnat, 2007: 7).

Detetadas estas lacunas, surge na década de 1970 uma nova tipologia que reclama o direito de participação de todos os atores sociais na produção cultural – a democracia cultural. Pode ler-se no projeto *Cultura e Regiões* do Conselho da Europa:

Il s’agit d’offrir à chacun le développement et le plein exercice de sa capacité de création, d’expression et de communication en vue de donner une qualité culturelle à tous les aspects de la vie en société (Florence, 1987 *apud* Greffe e Pflieger, 2009: 130)⁷.

A democracia cultural, surge, então, como um segundo paradigma de políticas da cultura que, segundo a perspetiva de Bolán (2006: 87),

... reivindica uma definição mais ampla de cultura, reconhece a diversidade de formatos expressivos existentes, busca uma maior integração entre cultura e vida cotidiana e assume como condição da política cultural a descentralização das intervenções culturais (Rubim, 2009: 96).

Assim, as políticas culturais formuladas a partir desse novo prisma objetivam, dentre outras coisas, a descentralização das ações culturais, contemplando inclusive processos de municipalização da cultura. A descentralização, além de promover maior interlocução entre os diferentes níveis da gestão pública, favorece o desenvolvimento das expressões culturais locais, aproximando ainda mais poder público e sociedade (Lacerda, 2010: 6).

Importa, porém, salientar que a democratização e a democracia cultural são complementares e não indissociáveis. Mas, se mesmo assim, a democratização pode parecer uma

⁷ Tradução livre: “O objetivo é dar a todos o desenvolvimento e o exercício pleno da sua capacidade de criação de expressão e comunicação, a fim de dar a qualidade cultural em todos os aspectos da vida em sociedade”

ideia razoável e até bem intencionada, a democracia cultural seria um ideal a atingir, numa tentativa de tornar a cultura num direito e num bem sustentável, através da expansão dos níveis de participação. Como refere Helena Santos:

... ao aceitar-se esse pressuposto, assegurar-se-iam potencialmente: a des-sacralização e des-individualização da alta cultura; a consagração de diversos públicos, segundo economias de acessibilidade mais assentes na sucessão de momentos comunicacionais efêmeros (mas fortes em comunhão inclusiva) do que em procedimentos de familiarização e aprendizagens longas de competências; a geração de externalidades e a dinamização económica locais, através de economias urbanas de aglomeração; a promoção externa das artes, dos protagonistas e dos lugares pela sua inclusão em redes de símbolos e imagens, não apenas nacionais mas crescentemente internacionais e globais; e a potencialização artística-profissional através da função de encontro e interactividade entre pares (Santos, 2003: 156).

Relativamente aos seus níveis de ação, os territórios onde as políticas públicas de democracia cultural são mais expressivos, são a administração local e os movimentos sociais que procuram estimular em contexto local atividades que aproximem as populações e que as coloquem no papel de participantes e não só de meros receptores.

Conforme explica Canclini (1987), a democracia sociocultural é, sobretudo, um projeto de movimentos e grupos alternativos, cujo crescimento é um signo forte da renovação na cena política. Para o autor, esses movimentos têm conseguido mais do que outras organizações, socializar a ideologia democrática, que antes ficava restrita às elites e à classe média, entre as classes populares (Canedo, 2004: 4).

Assim, a operacionalização da democracia cultural implica investir em práticas sociais locais dirigidas à “formação formal, informal e não-formal” (Lopes, 2007: 95) através da “dignificação social, política e ontológica de todas as linguagens e formas de expressão cultural e na abertura de repertórios e de campos de possíveis, condição *sine qua non* para a expressão e escolha livres” (Lopes, 2007: 97). Estas políticas “pretendem ainda estimular alargadamente a criatividade cultural e propiciar a expressão cultural dos diversos grupos sociais” (Costa, 1997: 6). Logo, podemos destacar o importante papel das associações neste trabalho de aproximação, de alargamento do acesso à cultura através de promoção da participação dos indivíduos, rompendo com os constrangimentos simbólicos e estimulando a produção artística profissional e amadora atendendo às necessidades das populações, agindo de dentro para fora, promovendo a autoconsciência, a capacidade de escolha e a possibilidade de emancipação (Lopes, 2009). Estas pistas colocam o associativismo cultural como um palco para a aplicação de políticas de democracia cultural, por se traduzirem em espaços privilegiados de participação cultural, onde as

fronteiras entre produção e receção cultural se esbatem e onde a dicotomia ente promoção pública e promoção privada deixa de ser tão tensa (Costa, 1997: 4).

1.5. O Orfeão Universitário do Porto: do orfeonismo a um modelo plural de produção cultural

É no início do século XX que, em Portugal, a prática orfeónica começa a ganhar expressão, “marcando presença em instituições militares, académicas, de benemerência, outros estabelecimentos de ensino e colectividades privadas” (Pestana, 2010: 98). No contexto de uma sociedade que assistia a um avanço do republicanismo e de um movimento intelectual mais amplo, como adianta Maria do Rosário Pestana, “foi em particular no quadro dessa tão almejada ‘nova era’ que se deu a emergência do canto orfeónico. Ou seja, o canto orfeónico surgiu como possibilidade de realização de uma utopia, de um ideal de progresso e regeneração social através da ‘Arte’ e da música”, criando “espaços de sociabilidade próprios, nas suas sedes (embora com hábitos decalcados de associações burguesas), proporcionando a realização de rituais de civilidade tais como o lazer, a dança, a música, o teatro, a leitura de periódicos e de livros” (Pestana, 2010: 101).

Neste contexto, em março de 1912, é fundado o Orfeão Universitário do Porto, instituição sem fins lucrativos e de utilidade pública que nasce no seio da Universidade do Porto com o objetivo de complementar a parte letiva dos estudantes com atividades culturais. A sua história como associação cultural inicia-se à data do primeiro aniversário da Universidade do Porto (fundada em março de 1911) quando é oficialmente instituído e inaugurado o então intitulado Orpheon Académico do Porto, demonstrando o dinamismo de “um grupo de estudantes entusiastas, conscientes da necessidade de completar a ação formativa que devia ter a sua universidade”⁸. A iniciativa foi induzida pela visita do Orpheon Académico de Coimbra à cidade do Porto e, à semelhança do mesmo grupo, o Orpheon Académico do Porto era um coro constituído apenas por naipes masculinos, tendo, em 1937, sido o primeiro coral universitário a incluir vozes femininas. Nesta altura, o agrupamento passa a ser chamado de Orfeão Académico da Universidade do Porto (Cordeiro, 2010: 58-66).

⁸ Citação retirada do site oficial do OUP, em <http://orfeao.up.pt/?menu=orfeao>.

O Orpheon Académico do Porto foi criado como um coro, por isso tem envergado sempre no seu nome o termo *orfeão*. À semelhança de outras organizações musicais em Portugal (do final do século XIX e início do século XX), valorizava “ferramentas educacionais e sociais de auto-aperfeiçoamento e modelos/metáforas de modelos sociais eficazes e equilibradas” (Marinho, 2009: 1). Note-se que o canto orfeónico, no sentido mais “puro” do termo reproduzia essencialmente repertórios eruditos. Porém,

... constringido entre a cultura popular e a erudita, o canto orfeónico teceu o seu campo social, no sentido bourdiano do termo, com mecanismos de produção e instrumentos de regulação próprios (cf. Pestana, 2008). O repertório foi outro elemento com significado quer para alcançar a sacralidade requerida pelo ritual orfeónico, quer para conquistar o consenso necessário à constituição deste novo campo social. O repertório alcançou o consenso social ao fazer apelo apenas à tradição escrita dos ‘grandes’ compositores da música ocidental e à tradição musical oral do ‘povo português’, depurada em composições nacionalistas, em ‘estilizações’ ou ‘harmonizações’ (Pestana, 2010: 103).

E, nesse sentido, como refere Helena Marinho (2009: 1), o repertório do OUP, mantém

... um foco no repertório português, representado por obras de compositores portugueses e, em particular, versões corais da música tradicional Portuguesa. O seu primeiro diretor artístico, Fernando Moutinho, afirmou em 1912 que o Orfeão "deve ter como objetivo o renascimento da música portuguesa e deve apresentar música nacional exclusivamente" (Silva, 2003:14).

Contudo, o OUP não só divergiu do conceito original de canto orfeónico nos repertórios do seu coro, como diversificou a oferta em termos de grupos artísticos. Em 1937, são fundadas e associadas ao OUP a Tuna Académica do Porto (designada desde 1937 até à atualidade por Tuna Universitária do Porto) e a Orquestra Universitária de Tangos. Em 1942, é feita uma nova reestruturação do agrupamento, onde lhe foi dado o nome pelo qual o conhecemos até hoje – Orfeão Universitário do Porto, sendo constituído, na altura, pelo Coro Clássico, o Grupo Cénico, a Orquestra Universitária de Tangos, a TUP e o grupo de Fados. Passados 5 anos, o OUP seria o primeiro grupo universitário a incluir a vertente popular e etnográfica no seu repertório ao criar o Grupo de Bailados Regionais que, ao longo do tempo, foi-se subdividindo pelas danças das regiões do Minho e Madeira (na década de 50); e Douro e Açores (oficialmente fundados na década de 70). Mais tarde, em 1954, o OUP integra na sua oferta cultural a Orquestra Ligeira e, em 1955, o grupo de Pauliteiros de Miranda. Nos anos 70, são fundados os grupos de Cantares de Maçadeiras e os Madrigalistas. Já na década de 80, após o período turbulento do Estado Novo, é criada a primeira tuna feminina do país (Cordeiro, 2010: 56-83) – a Tuna Feminina do Orfeão

Universitário do Porto. No mesmo período, forma-se, ainda, o grupo de Cante Alentejano. Mais recentemente, foram criados os grupos de Fado de Lisboa e de Música Popular Brasileira e, por último, em 2010, o grupo de Pauliteiras de Miranda. Integraram também o OUP o grupo de Mornas e Coladeiras, as Canções Napolitanas, o grupo de Cantares Espirituais Negros, as Danças de Israel, o Grupo de Intervenção e Arte Popular e o Jogo do Pau, todos desativados nos dias de hoje⁹.

A estrutura do OUP foi-se alterando ao longo dos anos. Dentro dos grupos que foram criados e os que foram entretanto desativados, atualmente, a instituição é composta por treze grupos artísticos nas vertentes coral, etnográfica e académica, nomeadamente: Cantares de Maçadeiras; Cante Alentejano; Coro Clássico; Coro Popular¹⁰; Danças e Cantares¹¹ de Açores, Madeira, Douro e Minho; Fado Académico; Fado de Lisboa; Jograis do Orfeão Universitário do Porto; Tocatas; Tuna Universitária do Porto; Tuna Feminina do Orfeão Universitário do Porto; Pauliteiras de Miranda; e Pauliteiros de Miranda.

A atual missão do OUP é a preservação e promoção da cultura portuguesa nas vertentes coral, académica e etnográfica através da representação e interpretação das tradições populares das mais diversas regiões do nosso país. Porém, apesar da vertente mais popular, o OUP oferece nos seus espetáculos reportórios variados onde a música erudita e ligeira estão também presentes. Graças a estas particularidades e para cumprir a sua missão, os rumos para as atuações foram-se alargando além das fronteiras nacionais, dos quais destacam-se países como Estados Unidos da América, Brasil, Venezuela, Angola, Moçambique, Cabo Verde, África do Sul, França, Itália, Grécia, Inglaterra, Alemanha, Polónia, Espanha, Suíça, Luxemburgo, Holanda, China, Hong-Kong, Índia, Macau, Malásia, Tailândia, Líbia, entre outros. Desde a sua fundação, a sua atividade cultural foi também distinguida quer nacional como internacionalmente, tendo acumulado um vasto número de prémios, dos quais se destacam, o Grau de Comendador da Ordem da Benemerência (1960), Comendador da Ordem de Instrução Pública (1950), Pessoa

⁹ Informação retirada do *site* oficial do OUP: <http://orfeao.up.pt/?menu=grupos>, consultado em 07 de Junho de 2015.

¹⁰ O Coro Popular encontra-se apenas formalmente separado do Coro Clássico, uma vez que os seus ensaios e responsáveis são o mesmo, funcionando como um só grupo. Esta divisão deve-se apenas a questões de repertório e do traje envergado nas atuações.

¹¹ O grupo de Danças e Cantares está dividido em dois grupos distintos, tendo por isso, responsáveis diferentes. O grupo das Danças Etnográficas, onde é ensaiada a componente dançada das regiões de Douro, Minho, Açores e Madeira; e as Tocatas que são o grupo que acompanha instrumental e vocalmente os dançadores.

Coletiva de Utilidade Pública, e Medalha de Ouro de Mérito Artístico da Cidade do Porto (1950), entre outros que prestigiam a instituição.

Devido à sua longevidade, o OUP passou por várias transformações e como qualquer instituição cultural não se manteve impermeável às grandes manifestações e mudanças sociais. De facto, o século XX foi um período de grandes assimetrias em Portugal, quer a nível político, como social e económico e elas trouxeram consequências para a vida em sociedade e para a instituição em si.

O OUP nasce no período da Primeira República em que o movimento associativo ainda era pouco expressivo em Portugal, como foi referido anteriormente. Importa contextualizar que o OUP, para além de uma associação cultural, foi criado como uma associação estudantil e como um orfeão, logo esteve sempre muito ligado à própria Universidade do Porto (UP).

Em entrevista¹², José Martinho dos Santos descreve que na época que frequentou o OUP, de 1964 a 1971, os únicos grupos de cariz cultural associados à Universidade que existiam na cidade do Porto eram o Orfeão Universitário do Porto e o Teatro Universitário do Porto. O entrevistado acrescenta que se assistia a alguma apatia política e uma consciência reduzida. De facto, o que importava para os membros do OUP era a realização das suas atividades, dos espetáculos e principalmente das digressões. Convém referir que, na época, a mobilidade era mais reduzida e qualquer deslocação realizada dependia da cedência de múltiplos apoios, quer da própria Reitoria da UP, quer dos Ministérios. Talvez por isso, acredita o entrevistado, o OUP sempre teve de agir dentro de alguma conformidade com o Regime.

Havia, é certo, alguma conotação que o OUP tinha certa tendência de aceitação e de não fazer ondas, enquanto que no Teatro Universitário do Porto o que mais havia era gente do ‘revirinho’ - era assim que se chamava na altura aos que eram descaradamente do ‘contra’. Acho que não se podia dizer que o OUP fosse de direita, até porque não o era e havia muita gente com tradição e prática de ‘oposição’ ao regime. No entanto, esteve sempre muito mais do lado das autoridades

¹² As fontes aqui referidas são duas entrevistas, realizadas no âmbito de um outro trabalho académico no ano letivo de 2013/14, intitulado “As políticas públicas de associativismo cultural. O caso do Orfeão Universitário do Porto” (Neves, 2013), para a disciplina de Políticas Públicas da Cultura no ISCTE-IUL. Como aí se refere, as entrevistas foram realizadas via e-mail e dirigidas a dois antigos orfeonistas: EA: José Martinho dos Santos, atual presidente da AAOUP e orfeonista ativo entre os anos de 1964 a 1971; EB: Manuel Ferreira Vaz, atual vice-presidente da Mesa da Assembleia Geral da AAOUP e orfeonista ativo entre os anos de 1957 e 1966, nos quais passou pelos cargos dirigentes de tesoureiro, presidente do Conselho Fiscal e presidente da Mesa da Assembleia Geral.

académicas do que estava o Teatro Universitário do Porto. Autoridades académicas significará, no caso, a Reitoria e a Universidade e não propriamente autoridades políticas. Então o que é que nos daria essa conotação com aquilo que hoje poderia ser designado como ‘mais à direita’? Na minha opinião, era o simples facto de necessitarmos de subsídios e de apoios para as nossas digressões e fazermos por os conseguir (EA; homem; antigo orfeonista; presidente da AAOUP).

É evidente que o OUP, assim como todas as organizações estudantis, não estava imune à atmosfera política conturbada que se vivia na época. As reuniões de carácter político aconteciam entre toda a comunidade académica e o OUP chegou a ser chamado a participar e mesmo a ceder as suas instalações para a realização das mesmas, no entanto, Manuel Ferreira Vaz acrescenta que estes acontecimentos mereceram

... uma apreciação pouco preocupante por parte das autoridades políticas, assim se soube por linhas travessas, mas não evitou que o OUP fosse incluído no aspeto geral de encerramento das organizações académicas não legitimadas, que eram todas, porque não havia condições aceitáveis para que houvesse uma resposta à sua propositura (EB; homem, antigo orfeonista; vice-presidente da Mesa da Assembleia Geral da AAOUP).

Houve então, segundo o entrevistado, uma suspensão das atividades de carácter político, porém, a nível artístico, as atividades prosseguiram sem cessar.

A Guerra do Ultramar foi igualmente um marco importante na vida académica e fez com que muitos jovens estudantes tivessem uma atitude perante o Regime o mais pacífica possível. Um comportamento exemplar durante os anos na universidade significava para muitos jovens só serem chamados para o serviço militar no final dos seus cursos. Como José Martinho dos Santos explica:

... se andássemos metidos em sarilhos, atividades políticas (consideradas subversivas), práticas consideradas como indesejadas ou não aceites pelo regime, manifestações e outros quaisquer atos de prática ou propaganda, então nesse caso, éramos logo chamados e lá tínhamos que ir, sem apelo nem agravo (EA; homem; antigo orfeonista; presidente da AAOUP).

Por conveniência, havia uma relação de interesse mútuo entre o OUP e os organismos políticos e académicos.

Por um lado nós precisávamos deles para nos darem a massa; por outro, eles também precisavam de nós para poder mostrar que apoiavam e que estavam próximos da academia e da juventude. Não tenho dúvidas que neste processo era muito importante a figura do Reitor que por detrás também desenvolvia as suas diligências e ajudava a olear a máquina. Eles também precisavam de nós para de alguma forma desenvolver e manter a política ultramarina que defendiam e precisavam do apoio da juventude. E era isto que nós tínhamos que ter a esperteza e habilidade de explorar para

conseguir atingir os nossos objetivos (EA; homem; antigo orfeonista; presidente da AAOUP).

Foi essa conveniência que poderá ter funcionado para o OUP como ponto de vantagem nas relações políticas, assegurando a sua continuidade, assim como o papel de embaixador da metrópole e das suas tradições e a projeção do imaginário do estudante português. Esta visão levou, por exemplo, à atribuição da comenda da Ordem de Benemerência em 1960, pelo Presidente da República. A comenda foi atribuída após a realização da Digressão a Moçambique (1959). Como nos conta Manuel Ferreira Vaz,

... a comenda teria sido o reconhecimento de todas as atividades de benemerência levadas a efeito na fase de preparação daquela viagem, quer no Porto, quer em Lisboa, nesta cidade com dois espetáculos, o primeiro (13/3/1959) no Teatro D. Maria II, dedicado aos membros do Governo e a Universitários de Lisboa com a presença do Ministro da Educação Nacional e do nosso Reitor; o segundo, no Pavilhão dos Desportos (14/3/1959) a favor da Liga Intensificadora da Acção Missionária, com a presença do Ministro do Ultramar. No Porto também foi realizado um outro espetáculo para aquela mesma Liga (EB; homem, antigo orfeonista; vice-presidente da Mesa da Assembleia Geral da AAOUP).

Porém, no pré 25 de Abril, mais precisamente, em 1969, intensificou-se a agitação estudantil, no Porto em 1970, levando a que muitos jovens que ataçavam e participavam das greves e manifestações fossem chamados para o Ultramar.

Com o 25 de Abril, sucederam-se algumas mudanças a nível estrutural no OUP, reconfigurando-se num modelo mais idêntico ao que conhecemos hoje. Pouco diretamente relacionado com a situação fervilhante dos últimos anos do Estado Novo, como nos conta José Martinho dos Santos, muitos jovens orfeonistas¹³ foram deixando de aparecer na atividades regular e muitos grupos ficaram fragilizados. A participação no Coro Clássico, que até então era condição injuntiva para todos os orfeonistas, deixou de ser estatutariamente obrigatória, a Tuna Universitária do Porto chega a interromper a sua atividade e a Orquestra de Tangos é desativada (reativada, na década de setenta, pela AAOUP¹⁴). Concomitantemente, como já referido, o OUP

¹³ Denominam-se por orfeonistas todos sócios do Orfeão Universitário do Porto, independentemente da sua categoria de sócios.

¹⁴ A AAOUP (Associação dos Antigos Orfeonistas da Universidade do Porto) foi criada em 1967 e constitui, como o nome indica, um grupo de antigos sócios do OUP. Este conjunto tem uma atividade independente da do OUP, embora partilhem o mesmo edifício, no qual integram os seguintes grupos: Coral, Grupo de Danças do Douro Litoral, Pauliteiros de Miranda, Orquestra de Tangos, Tuna Veterana, Sessentuna e Grupo de Fados.

era conotado por se manter à parte da agitação estudantil, e “esta conotação levou a que tivesse havido muita contestação e tentativa de tomada de poder no OUP por elementos estranhos, com intenções de assalto político” (EA; homem; antigo orfeonista; presidente da AAOUP).

Desde então que se assiste à criação de várias associações estudantis de cariz cultural e artística, como coros, tunas e grupos de fados em grande parte das faculdades da UP, causa suficiente para a diminuição do número de orfeonistas e para que os apoios para atividades do género, para além de mais diminutas, fossem também mais repartidas entre outros grupos. Além disso, a reestruturação do ensino segundo os modelos do Processo de Bolonha, reduzindo a duração dos cursos e valorizando uma componente contínua da avaliação contínua, tem levado a que os estudantes não tenham tanta disponibilidade para se dedicarem a atividades extracurriculares ou a que a participação nas mesmas seja mais curta e com um menor envolvimento. Além disso, atualmente, a atividade do OUP está mais condicionada financeiramente, implicando que as atividades sejam desenvolvidas de forma mais modesta e contida. Como instituição sem fins lucrativos, as suas fontes de receita “são constituídas por jóias, cotizações obrigatórias e contribuições eventuais dos sócios orfeonistas e auxiliares, donativos, produtos de festas, subsídios e quaisquer outros rendimentos [por exemplo, apoios concedidos pela UP, Instituto Português do Desporto e Juventude e Fundação Calouste Gulbenkian].” (Estatutos do OUP, Cap. 4.º, Art.º 20.º). Note-se, ainda, que todo o quadro dirigente trabalha de forma voluntária e são ainda, na sua maioria, estudantes universitários.

CAPÍTULO II – O ASSOCIATIVISMO CULTURAL COMO CONTEXTO PRIVILEGIADO DAS PRÁTICAS CULTURAIS EXPRESSIVAS E CRIATIVAS

O objetivo desta dissertação é perceber como as associações culturais são estruturas que promovem a produção de práticas expressivas e criativas e de que forma estas moldam os padrões de participação cultural dos indivíduos. Assim, o segundo capítulo procurara descrever essas práticas sob diferentes perspectivas (Pinto, 1994; Pais *et al.*, 1994; Lopes, 2000), enquadrá-las no contexto associativo e justificar a pertinência desse enquadramento. Além disso, e como será explicado adiante, pareceu fundamental abordar para além dos modos de relação com a cultura, as questões da produção, dos gostos e do consumo cultural, como comportamentos dependentes de fatores geracionais, educacionais, relacionais e/ou, até, individuais.

2.1. As práticas culturais e os modos de relação com a cultura

Do ponto de vista das atividades que recobre, a cultura é um campo amplo¹⁵ que pode incluir quer as que seriam consideradas de entretenimento e as expressões populares, como as artes mais ligadas à alta cultura e, até as indústrias criativas. Além disso, os níveis de envolvimento dos indivíduos e os contextos em que se aproximam da cultura são muito diversificados e o seu conhecimento é fundamental para a concepção de políticas públicas.

Os modos de relação com a cultura e o lazer e os espaços de produção e fruição cultural são enredos complexos e plurais que se inserem no conceito mais macro de práticas culturais. Neste sentido, Madureira Pinto, propõe uma compartimentação dessas práticas, ressaltando que “vale a pena ter em atenção que a diversidade de expressões culturais vai de par, nas nossas sociedades,

¹⁵ Um recente trabalho conceptual e metodológico sobre o sector cultural – *Project ESSnet Culture Final Report* - distingue dez domínios: património cultural (património imaterial, museus, sítios históricos e arqueológicos); arquivos; bibliotecas; livros e imprensa; artes visuais (artes plásticas, fotografia e design); artes performativas (música, dança, teatro; outras artes combinadas e espetáculos ao vivo); audiovisual e multimédia (cinema, rádio, televisão, vídeo, som, gravação, trabalhos multimédia e vídeo-jogos); arquitetura; publicidade; e artesanato, seis funções (Criação, Produção/Edição, Disseminação/Comércio, Preservação, Educação e Gestão/Regulação) e cinco dimensões (Atividades Culturais, Emprego Cultural, Despesas com Cultura, Consumo cultural e Práticas culturais) (Bina *et al.*, 2012: 44).

com uma permanente contaminação entre géneros e padrões de excelência, o que talvez prenuncie uma certa forma de democratização cultural (embora também não exclua a emergência de novas discriminações sociais” (Pinto, 1994: 769-770).

O momento em que a conceptualização de práticas culturais se condensa acontece relacionando dois critérios. Segundo o esquema de Madureira Pinto, “que permite ir mais longe na consideração das hierarquizações do campo cultural” (Lopes, 2000: 198), o primeiro critério é respeitante aos modos de relação com a cultura que permitem distinguir uma relação de *criação* (ou produção cultural); de *expressão*, de *participação* e de *recepção*. O segundo permite o enquadramento dos modos de relação em “espaços sociais de afirmação cultural dotados de graus diversos de *institucionalização* que, em parte por isso, beneficiam de níveis de legitimidade cultural desiguais.” (Pinto, 1994: 769), sendo eles, o *espaço doméstico*; o *espaço coletivo público* ou “*reservado*”; o *espaço organizado das sub-culturas dominadas e emergentes* (onde se insere o *espaço associativo* e o *espaço tutelado*); o *espaço das indústrias culturais*; e o *espaço institucionalizado da cultura cultivada* (Anexo A).

Como complemento a esta caracterização bivariada das práticas culturais, Firmino da Costa acrescenta que uma análise rigorosa das mesmas deve equacionar dois tipos de relação: os modos de relação com as artes e a cultura enquanto esferas institucionais especializadas; e entre o(s) indivíduo(s) e o seu contexto imediato de ação (entendida como experiência e como prática), sendo que estes possuem individualidade, reflexividade, identidade, disposições múltiplas e mutáveis, orientações diversas na ação e diferentes formas de envolvimento e de distanciamento (Costa, 2004: 135-137).

Por outro lado, extravasando o que seriam as práticas culturais e incluindo todas as atividades que integram a noção de tempos livres, José Machado Pais apresenta uma grelha de classificação a partir de D’Epinay (1982) (Anexo C) baseada em três critérios: o espaço em que se desenvolvem; a distinção entre emissor e recetor, ou seja, as atividades em que o indivíduo é uma agente ativo ou indiferente na mobilização das mesmas; e “por último, um derradeiro critério, que ao ser combinado com o anterior permite o estabelecimento de uma rede funcional que torna viável a identificação da *procura de informação*, da *busca de agressividade* e do *desejo de interação ou sociabilidade*” (Pais et al., 1994: 70). Esta proposta lança para debate a questão da fruição cultural como forma de participação, capaz de inverter um processo de recetividade num de produtividade (Lopes, 2000: 198).

Como forma de conjugar os contributos dos anteriores autores, mas também de D'Epina (1982) e de outros (Pereira, 1994: 347-349), Teixeira Lopes (Lopes, 2000) avança com a construção de uma caracterização das práticas culturais mais atual, onde contempla novos critérios de agrupamentos e algumas alterações conceptuais (Anexo B). Começando por distinguir os espaços onde as práticas se desenrolam (doméstico, público, semipúblico, associativo/ semipúblico organizado, e da cultura cultivada/ sobre-legitimada), o autor sugere a distinção de níveis de envolvimento ou de participação dos indivíduos em relação às práticas culturais nos seus espaços específicos, podendo traduzir-se em práticas de abandono, expressivas, recetivas, participativas, de rotina, criativas e informativas.

2.2. As práticas culturais expressivas e criativas em contexto associativo

Após a breve categorização das práticas culturais no seu todo e a articulação de contributos de alguns autores, é necessário centrar a análise naquelas que se desenvolvem no espaço associativo.

As práticas culturais enquadradas em contexto associativo, segundo as grelhas de classificação apresentadas no ponto anterior, são as ligadas à expressividade e criatividade. Por um lado, Madureira Pinto (como já foi referido no capítulo I e como se pode ver no anexo A), insere o associativismo no “espaço organizado das sub-culturas dominadas e emergentes”, onde as relações com a cultura se distinguem entre as de criação com ou sem “autor” (teatro, música, dança, artes tradicionais e novas formas de cultura urbana), as de expressão e/ou interação (convivialidade, festa, desporto “amador” e passeios), as de participação (exposições) e as de receção e/ou consumo (recetivas ou de “abandono”) (Pinto, 1994: 768).

Quanto à proposta de Machado Pais (Anexo C), poderíamos categorizar as práticas desenvolvidas em associações culturais como as de *expressão artística* onde o indivíduo assume um papel de emissor e que incluem dançar (dança contemporânea, ballet, jazz e folclore), tocar (num grupo musical, coro, rancho, etc.); fotografar, sem ser em festas ou férias; e fazer teatro amador (incluindo ensaios) (Pais *et al.*, 1994: 71).

Por último, Teixeira Lopes avança com uma perspetiva (Anexo B) de classificação dicotómica das práticas em espaço associativo ou em espaços semipúblicos organizados, ressaltando que “quando nos referimos a «práticas associativas» fazemo-lo num sentido lato, já que não têm necessariamente que ocorrer em associações formalmente constituídas, mas sim em

espaços coletivamente organizados em fins *também*, embora não exclusivamente formativos (é o caso de praticar canto ou dança em escolas especializadas)” (Lopes, 2000: 199). Relativamente às práticas associativas criativas, muito à semelhança das práticas de expressão artística de Pais (*et al.*,1994), o autor inclui fazer teatro amador, dançar (dança contemporânea, ballet, jazz e folclore), tocar (num grupo musical, coro, rancho, etc.) e tocar (num grupo musical, coro, rancho, etc.). Quanto às práticas expressivas, considera-se ir a associações recreativas ou a coletividades locais, jogar xadrez, jogar às cartas, damas, bilhar, etc., e fazer campismo e caravanismo.

Estas propostas de classificação são particularmente úteis como forma de delimitar o espaço que será estudado ao longo desta dissertação. Não poderia deixar de referir, que o objetivo é perceber como os indivíduos vivenciam estas práticas e como se relacionam no espaço associativo, ou seja nas dimensões individuais como nas coletivas, passando por isso pelos seus gostos; hábitos de consumo e de produção cultural; e pelas interações dentro da associação e com colegas, salientando-se a forma como estas interações influenciam as suas movimentações dentro da associação. Os próximos subcapítulos percorrerão as dimensões individuais e coletivas relativas ao consumo de bens culturais.

2.3. Da hierarquização à hibridação

A conceptualização do campo cultural segundo níveis permite, pelo menos, dois enquadramentos possíveis. Um em que os níveis estão bem delineados, distribuídos verticalmente e, por isso, hierarquizados, onde há uma clara divisão tricotômica entre alta cultura/erudita, cultura de massas e cultura popular; e outra, mais elástica, em que, em oposição à primeira, se admite que esses níveis são comunicantes e se influenciam mutuamente. Ou seja,

... o que aqui se defende é uma alteração da conceptualização dos diferentes níveis de cultura. Em vez de adoptar um modelo hierarquizado, admite-se a coexistência plural das manifestações culturais; em vez de uma concepção de favorece a «pureza» das diferentes formas de cultura, introduz-se a sua «contaminação», imbricação e reciclagem; em vez da unidimensionalidade, o «trânsito mútuo»; em vez, enfim, de um modelo etnocêntrico de defesa de consumos elitistas, salienta-se a diversificação das escolhas e dos gostos culturais (Lopes, 2010: 26).

O modelo hierarquizado de cultura surge de uma divisão dicotômica entre *pequena e grande cultura/tradição*, colocando em oposição os indivíduos considerados *cultos* e os *não*

cultos, não-instruídos, os não-cultivados, que revela “a imposição arbitrária de um determinado padrão de cultura, apresentando como universais um conjunto de representações que, de facto, são o património restrito de certas franjas sociais, encontra na inculcação pedagógica o seu principal instrumento” (Lopes, 2000: 18).

Persistem os efeitos de abordagens culturalistas que estabeleciam uma separação entre a *grande* e a *pequena tradição* (cultura cultivada e cultura popular), contrapostas num modelo simétrico em que, mais tarde, a cultura de massas tomava o lugar da pequena tradição, passando esta a categoria residual (sobrevivência da «verdadeira» cultura popular) (Santos, 1988: 689).

Esta *abordagem culturalista* fundamenta-se numa “percepção do ponto de vista soberano [na qual] a única forma de existência das culturas «menores» era a partir da construção que dela faziam os intelectuais das camadas dominantes: a «folclorização» e «etnologização» destas formas de expressão cultural consistia numa forma de aniquilamento do seu potencial criador, domesticando indivíduos” (Lopes, 2000: 19). Porém, a relação unidirecional aqui proposta (no caso, em sentido descendente), como defende Maria de Lourdes Lima dos Santos, não prevê os movimentos de reciprocidade, na maior parte das vezes levadas a cabo por intermediários, mesmo se tratando, no final de contas, de trocas desiguais. Ou seja:

... apesar da considerável aproximação e intercâmbio entre as duas tradições nas sociedades pré-capitalistas, enquanto a cultura popular estava aberta a todos e era transmitida informalmente, em vernáculo, nos lugares públicos (tabernas, mercados, praças, igrejas), a cultura cultivada, por sua vez, era transmitida formalmente, em latim, em lugares específicos (escolas, universidades, bibliotecas) - a assimetria funcionava, pois, como era inevitável, a favor da exclusividade da última (Santos, 1988: 689).

Como apresenta Teixeira Lopes, na base desta dicotomia, é possível identificar alguns fatores, nomeadamente:

... [o] aparecimento da figura do artista e constituição de campos culturais autónomos com a consequente distanciação entre o autor e o receptor; desenvolvimento industrial e da produção em série (fordismo); aumento generalizado do nível de vida, em especial nas camadas populares, processo paralelo ao aprofundamento do Estado-Providência; conquista, por parte destas, de uma fracção significativa de tempo livre; alargamento e diversificação dos públicos; surgimento das indústrias culturais e mercadorização da cultura (Lopes, 2000: 19).

A dicotomia entre *grande tradição* e *pequena tradição*, onde configuravam as expressões artístico-culturais denominadas como as de elite/eruditas e as populares, encontra um momento de viragem em que os contornos entre ambas são transformados pelo fenómeno da massificação,

pelo seu cariz de estandardização e pela racionalização das técnicas de distribuição. A cultura de massas inaugura um novo momento nas teorias culturais ao alterar as noções de consumo e de produção cultural (Lopes, 2000: 20). Porém, é relevante referir que esta ideia pode ser lida segundo duas perspetivas que marcam a discussão em volta da cultura de massas (Eco, 1991). Na primeira perspetiva encontramos os “apocalípticos” que tendem a condenar a cultura de massas como uma “anticultura” que propicia a criação de uma cultura homogénea, que não cria estímulos à sensibilidade, que incentiva e incute novas necessidades de consumo, tornando quem a segue em indivíduos acríticos, conformados e passivos. Na segunda perspetiva – a dos “integrados”- é defendido que a cultura de massas permite o alargamento da área cultural em que a arte (assumida aqui como cultura erudita) e a cultura popular são acessíveis a todas as camadas sociais. Como argumentos desta perspetiva, é possível considerar

... o facto de estes serem a única fonte de informação possível a uma parcela da população que sempre esteve distante das informações; as mensagens por eles veiculadas poderem contribuir para a própria formação intelectual do público; a padronização de gosto gerada por eles funcionar como um elemento unificador das sensibilidades dos diferentes grupos (Duarte, 2015: 2).

Por isso, “as velhas formas culturais não deverão ser interpretadas como estruturas imobilizadas, mas sim sujeitas a processos de mutação, rejeição e acrescentamento em que, ao longo do tempo, se vai refabricando o passado possível em cada momento da sua reprodução” (Santos, 1988: 698). Teixeira Lopes acrescenta que

... merece-nos referência a ruptura analítica face a um modelo estanque e hierarquizado de classificações das culturas, exigida por sociedades em que o poder se descentraliza e torna difuso, em que economia e cultura se interpenetram, havendo maiores possibilidades de permeabilidade social em contextos crescentemente heterogéneos (Lopes, 1998: 179-180).

Assim, em vez de um modelo hierarquizado, identifica-se a coexistência plural das manifestações culturais (sem esquecer fenómenos da sistemática dominação) e da intercomunicabilidade (embora em condições desiguais); em vez de uma concepção que favorece a “pureza imaculada” das diferentes formas de cultura, introduz-se a noção de imbricação, “reciclagem” e mesmo “mestiçagem; em vez, enfim, de um modelo etnocêntrico de imposição de um arbitrário cultural e de defesa de consumos elitistas, salienta-se a diversificação das escolhas e dos gostos culturais (Lopes, 1998: 181).

No entanto, e ainda em relação aos níveis de cultura, conforme defende DiMaggio (1987), estas classificações fechadas que pressupõem, também, uma classificação de gosto e, por sua vez, de consumo, ultrapassam aquilo que verdadeiramente importa perceber relativamente aos tipos de

arte ou níveis de cultura. Para o autor, os processos que criam, ritualizam e corroem estas distinções e os processos em que o gosto é produzido é que representam verdadeiramente a criação de barreiras sociais e simbólicas e se enquadram num *sistema de classificação artística*. Este sistema refere-se à relações entre géneros culturais e os seus produtores, refletindo quer a estrutura populacional, como a estrutura de produção e distribuição dos bens culturais. Desta forma, DiMaggio assinala quatro dimensões de componentes cognitivas e organizacionais que compõem este sistema de classificação, nomeadamente, que *as sociedades variam na medida em que a arte é diferenciada em géneros institucionalmente limitados; variam, também, na medida em que esses géneros são classificados hierarquicamente consoante o seu prestígio; que os sistemas diferem na medida em que classificações são universais ou diferem entre os subgrupos; e variam na medida em que as fronteiras entre géneros são ritualizadas* (DiMaggio, 1987: 441).

Este *sistema de classificação*, tem por isso, três abordagens diferentes. Uma em que é altamente hierarquizado e, por isso, os géneros variam perante o prestígio e recursos desiguais; outra em que se assiste a uma homogeneização na forma como os indivíduos reconhecem e classificam os géneros e pelos sistemas nacionais de distribuição cultural; e, por último, um sistema fortemente delimitado em que há uma aglomeração dos géneros dentro de limites e barreiras rituais que se torna difícil para artistas e empresas moverem-se entre géneros (DiMaggio, 1987: 441).

2.4. O papel do gosto no consumo cultural

O comportamento cultural e o posicionamento dos indivíduos em determinados “níveis” culturais de forma mais ou menos estanque é um problema que há muito tem sido alvo de discussão. Se por um lado, é questionada a fragmentação das classes por género cultural, por outro, questiona-se também se os consumos se tornaram assim tão indiferenciados e qual o papel que o indivíduo (e os seus contextos relacionais) na construção dos gostos e, por sua vez, nos consumos culturais. Aliás, como salienta Maria Benedita Portugal e Melo,

... se é verdade que nos deparamos com uma realidade em que os consumos culturais já não podem ser analisados através de uma oposição *linear* ente cultivados e não-cultivados, não podemos, no entanto, afirmar que se realizou a extensão cultural de uma disposição cultivada. De facto, encontramos-nos perante um contexto de produção e circulação cultural que faz com que os géneros culturais se repartam em inúmeras formas, o que provoca uma vivência diferenciada por parte de

diferentes grupos sociais e produz efeitos distintos no público dos *mass media* e no que possui competências culturais mais elevadas (Melo, 1998: 150).

Desta forma, o que leva os indivíduos a vivenciar de formas diferentes os bens culturais e a fazer escolhas no campo cultural?

A proposta de Pierre Bourdieu, já largamente utilizada no âmbito destas problemáticas, continua a marcar uma posição tendencialmente estruturalista. Apesar do conceito de *habitus* procurar responder à dicotomia entre indivíduo e estrutura, este significa o “princípio gerador e unificador que retraduz as características intrínsecas e relacionais de uma posição em um estilo de vida unívoco, isto é, em um conjunto unívoco de escolhas de pessoas, de bens, de práticas” (Bourdieu, 2008 [1994]: 21-22). “Com efeito, defende o autor que as propriedades dos agentes, as suas práticas, os seus gostos, dependem da posição que ocupam no espaço social em que se encontram inseridos, interiorizando e incorporando, por mediação do *habitus*, um conjunto de propriedades estruturais” (Lopes, 1998: 182).

Para Bourdieu, o *habitus primário*, seria o sistema de disposições incorporado na infância “que configura o espaço de possibilidades de ação e tende a reproduzir as condições objetivas que o produziram” (Oliveira, 2008: 4). Porém, a trajetória do indivíduo pode sofrer transformações em relação ao *habitus primário*, resultando numa nova matriz de possibilidades – o *habitus secundário*, que, para o autor, implica um ponto de chegada em comum com os outros indivíduos, fazendo com que os que se desviam dessa trajetória coletiva, sejam considerados como desviantes e, por isso, reforcem a existência da mesma (Oliveira, 2008: 4). O *habitus* como resultado de uma processo de socialização e/ou de reprodução, conduz para a existência de gostos e disposições estéticas diferentes e que, inevitavelmente, produzem quer uma ideia de unidade entre estilos de vida, como diferenças sociais. Por isso, “os *habitus* são princípios geradores de práticas distintas e distintivas” (Bourdieu, 2008 [1994]: 22). Ou seja:

A cada classe de posições corresponde uma classe de *habitus* (ou de gostos) produzidos pelos condicionamentos sociais associados à condição correspondente e, pela intermediação desses *habitus* e de suas capacidades geradoras, um conjunto sistemático de bens e de propriedades, vinculadas entre si por uma afinidade de estilo (Bourdieu, 2008 [1994]: 21).

[A disposição estética] é também uma *expressão distintiva* de uma posição privilegiada no espaço social, cujo valor distintivo se determina *objectivamente* na relação com expressões engendradas a partir de condições diferentes. Como em qualquer espécie de gosto, ela une e separa: sendo o produto dos condicionamentos associados a uma classe particular de condições de existência, une todos aqueles que são o produto de condições semelhantes, mas distingue-os de todos os outros e

naquilo que têm de mais essencial, uma vez que o gosto é o princípio (...) daquilo pelo qual nos classificamos e pelo qual somos classificados (Bourdieu, 2010: 114).

Para Bourdieu, o gosto é, então, produto do *habitus* e, por isso, pressupõe que seja determinado pela herança familiar e pela educação, vincando uma hierarquização das práticas culturais e determinando que o consumo e as práticas culturais são, na sua opinião, mais explicados por componentes estruturais do que por fatores individuais (Oliveira, 2008: 7). Como defende o autor, “à hierarquia socialmente reconhecida das artes e, no interior de cada uma delas, dos géneros, das escolas e das épocas, corresponde a hierarquia social dos consumidores” (Bourdieu, 2010 [1979]: 44). Aliás, analisando de que forma a *disposição cultivada* e a *competência cultural* variam dentro da hierarquia cultural segundo os bens consumidos, ao autor esclarece que devem ser tidos em conta

... dois factos fundamentais: por um lado, a relação muito estreita que une as práticas culturais (ou as opiniões conexas) ao capital escolar (avaliado pelos diplomas obtidos) e, secundariamente, à origem social (considerada em função do trabalho do pai); por outro, o facto de, com capital escolar equivalente, o peso da origem social no sistema explicativo das práticas ou das preferências aumenta quando nos afastamos dos domínios mais legítimos (Bourdieu, 2010 [1979]: 58).

Além destes factos, Bourdieu assume (mesmo sem lhe atribuir um papel determinante) que o *capital relacional* transmitido pelos amigos pode definir o gosto por determinado bem cultural. Neste sentido, Bourdieu esclarece que não existe uma separação entre a escola e transmissão cultural assegurada pela família, sendo que a acumulação de produtos adquiridos em ambos é o que define o capital escolar (Bourdieu, 2010 [1979]: 69). Ou seja,

... não se pode explicar totalmente que o título académico funcione como uma condição de acesso ao universo da cultura legítima sem levar em conta outro efeito, ainda mais bem escondido, que a instituição escolar, reforçando também neste ponto a acção da família burguesa, exerce por intermédio das próprias condições do inculcamento (Bourdieu, 2010 [1979]: 77).

Melo, analisando a teoria de Bourdieu, afirma que:

... se as posições a partir das quais os sujeitos partem para interagir são posições hierarquizadas, as práticas culturais traduzem subjectivamente essa desigualdade. Uma vez que é a desigual posse de capitais que determina as posições dos indivíduos, os «gostos culturais» são orientados em função dessas posições. Poder-se-á assim concluir que o “gosto” é articulado pelo *habitus*, ou seja, que é condicionado pelo capital escolar e sócio-económico que os agentes sociais detêm. Por se verificarem condições estruturais de existência que criam determinadas disposições, sistemas de classificação e gostos e por também se observarem múltiplas condições sociais, os indivíduos recorrem a mecanismos de simbolização, sem disso terem consciência, para definirem os seus

modos de vida (Melo, 1999b: 182).

Paul DiMaggio e Bernard Lahire foram outros autores que apresentaram propostas alternativas à abordagem de Bourdieu e perspectivas em relação às práticas culturais e, mais concretamente, em relação ao gosto e consumo culturais que poderão ser ora influenciados por disposições individuais, ora pelas suas interações sociais e pela participação cultural.

Embora Paul DiMaggio (1987) tenha concordado com Bourdieu no facto do gosto ser um elemento de distinção entre grupos, este autor considera que o gosto é formado essencialmente pelas práticas de interação social e pelas redes de contactos do indivíduo. Mais do que a importância que as relações sociais possam ter na definição de gosto, são os papéis sociais que os atores assumem em determinados contextos que influenciam mais fortemente essa definição. O gosto será utilizado como uma ferramenta na consolidação dos grupos. Citando Douglas e Isherwood (1972: 12), os gostos culturais “são neutros, os seus usos são sociais e podem ser usados como barreiras ou pontes” (DiMaggio, 1987: 443) e poderão, até, ser desenvolvidos de forma seletiva, dependendo das interações e de diferentes contextos, ou seja, dependendo dos papéis sociais (DiMaggio, 1987: 445).

Para além da importância da *heterogeneidade social* e da *diversidade de status* (produto do leque de relações sociais) na formação do gosto e, conseqüentemente, na estruturação do sistema de classificação artística mais ou menos hierarquizada, DiMaggio

... admite que um acesso alargado a uma educação elevada aumenta o alcance para o qual os indivíduos são treinados no sistema de classificação artísticos e aumenta a facilidade com a qual os actores sociais se apropriam dos novos géneros artísticos. Desta forma, a expansão educacional aumenta o número dos potenciais empreendedores culturais, mobiliza gostos e disponibiliza artistas (Melo, 1999b: 185).

Por sua vez, Bernard Lahire (2003, 2006 e 2008) tece fortes críticas à teoria *bordieusiana* considerando insuficientes, imprecisas e, até, cientificamente supérfluas as apropriações feitas aos conceitos de *disposição* e de *habitus*. O autor propõe, então, uma sociologia à escala do indivíduo, assinalando que

... a pluralidade de disposições e de competências, por um lado, a variedade de contextos de sua efetivação, por outro, é que podem explicar sociologicamente a variação de comportamentos de um mesmo indivíduo, ou de um mesmo grupo de indivíduos, em função de campos de práticas, de propriedades do campo de ação ou circunstâncias mais singulares da prática (Lahire, 2006: 18).

Assim, as singularidades do indivíduo e a consequente interpretação das práticas e preferências culturais, colocam em causa a ideologia clássica de pensar a cultura. Esta abordagem mais “tradicional” situa as classes sociais no centro das respostas quanto à hierarquização da cultura e, por sua vez, quanto à própria sociedade; mas, também, como denúncia (ou desculpa) para “as desigualdades sociais no acesso à cultura” (Lahire, 2006: 15). Lahire, procurando inverter essa tendência, promove uma interligação entre o social e o individual, na medida em que um afeta o outro e em que um não existe independentemente do outro, ou seja,

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

Relativamente ao peso que instituições como a escola e a família possam ter na interiorização e na reprodução social, o autor mantém e vinca a sua crítica quanto à forma como a sociologia tem perspetivado estas influências, evidenciando que têm sido negligenciadas questões como “o que é reproduzido?” ou “de que maneira se reproduz?”. A sociologia, não deverá, segundo a sua abordagem, esquecer que os indivíduos para além de interiorizarem de formas diferentes os seus hábitos, também os vivenciam de formas diferenciadas e lhes atribuem diferentes níveis de legitimidade (Lahire, 2003: 338-339), constituindo-se como “um produto complexo de múltiplos processos de socialização” (Lahire, 2003: 332-333).

Lahire transporta a sua concepção de socialização para o campo das práticas culturais. Se os “indivíduos (...) se definem mais por aquilo que eles julgam pertencer à esfera de seus gostos próprios, pessoais, ou pela infinidade de práticas efetivas”, então, as “numerosas práticas culturais individuais, e às vezes na sua maioria, não estão ligadas a gostos, mas a circunstâncias iniciantes, a obrigações ou a imposições leves (por exemplo, práticas de acompanhamento) ou fortes (por exemplo, escolares ou profissionais)” (Lahire, 2006: 27). O autor acrescenta que, embora os gostos individuais sejam importantes, os contextos de socialização dos indivíduos têm influência e podem definir uma maior/menor tendência para a prática de atividades culturais. Porém, não se limita à socialização na infância através da escola e da família, podendo ser influenciada por outros círculos sociais, nomeadamente, conjugais, de amigos, profissionais, etc., ao que autor denomina por *influências relacionais* (Lahire, 2006: 403).

Assim, essas diferentes experiências socializadoras e as mobilidades sociais

... imprimem suas marcas nos perfis culturais. Elas pressupõem que os indivíduos envolvidos vivenciaram de forma mais ou menos duradoura condições materiais e culturais de existência diferentes, que ocuparam posições diferentes nas hierarquias social, cultural e profissional e que, portanto, são o produto do conjunto dessas experiências socializadoras heterogêneas. Uma outra maneira de experimentar a heterogeneidade cultural é aquela que consiste em se confrontar e em manter um contato mais ou menos regular com outros registros ou normas culturais mediante o convívio direto com pessoas dotadas de propriedades culturais diferentes das suas (Lahire, 2006: 403).

2.5. A heterogeneidade e as dissonâncias culturais

A abordagem de Bernard Lahire relativamente à heterogeneidade cultural e focada na importância do comportamento intra-individual, não exclui, por completo, a existência de desigualdades sociais decorrentes de capitais culturais diferentes. O autor propõe que

... alterando a nossa escala de observação, seremos capazes de ter uma imagem mais elástica do mundo social. Isso começaria por considerar que as diferenças internas no leque de comportamentos e de gostos de cada indivíduo (*variações intra-individuais*: a mesma pessoa faz isto e aquilo, gosta disto *mas também* gosta daquilo, gosta disto *porém* detesta aquilo, etc.) antes de voltar às diferenças entre classes sociais (*variações inter-classistas*) de forma a que possamos ter uma representação do mundo social sem negligenciar as singularidades individuais e evitar caricaturar culturalmente os grupos sociais (Lahire, 2008: 167-168).

A produção das variações intra-individuais do comportamento cultural podem ser lidas pela exposição do indivíduo a influências socializadoras heterogêneas, nomeadamente, segundo o efeito de uma trajetória social ascendente ou descendente ou pela mobilidade profissional; o efeito de uma rede de relações culturais diversificadas; o efeito de fazer parte de um casal relativamente heterogâmico do ponto de vista cultural; o efeito de interiorização de preferências na escola que não sejam as mesmas que transmitidas em casa; o efeito de pressões contraditórias experienciadas pelos jovens na escola (entre os grupos de pares, escola e família); o efeito de influências de socialização contraditórias decorrentes de autoridades culturais rivais (família, escola, televisão, imprensa, etc.); o efeito de influências culturais no seio familiar, etc. (Lahire, 2008: 174). Estas influências sociais levam-nos a perceber a existência de perfis culturais dissonantes, em que o conflito entre grupos e instituições sociais moldam diferentes maneiras de produzir gostos e de determinar consumos, ou seja, moldando as práticas culturais.

No seguimento desta perspetiva, outros autores debruçaram-se sobre a questão, nomeadamente Eijck (1999), Christin (2010) e Peterson e Kern (1996), tentando compreender como é que as pessoas se distribuem pelos diferentes gostos e estilos musicais e que razões estão por detrás dessas escolhas. Embora a questão dos níveis culturais já tenha sido abordada, este subcapítulo pretende analisar de que forma os gostos, e as razões por detrás da formação dos mesmos, podem inverter, ou não, a hierarquização da cultura e as desigualdades de acesso à cultura, consideradas, não raras vezes, *à priori*.

O comportamento em relação às práticas culturais e ao posicionamento dos indivíduos nos gostos ditos “próprios de cada classe” tem-se tornado cada vez mais imprevisível. Segundo um estudo levado a cabo por Eijck (1999: 309-328), realizado a partir de uma amostra de 1.163 indivíduos holandeses, os padrões culturais de consumo não estão claramente organizados entre alta cultura, por um lado, e cultura popular/baixa, por outro. O autor refere que, por força da expansão da educação, a influência da herança sociocultural da família tem perdido importância. Esta expansão levou, principalmente, à mobilidade social reproduzindo impactos na participação cultural e no posicionamento dos indivíduos nos níveis de cultura. Através desta pesquisa, o autor afirma que, sobretudo entre os inquiridos com maiores habilitações, há uma tendência para a diminuição do interesse na alta cultura. Porém, Eijck refere, citando Connor (1997), se partirmos do princípio que a perda de interesse num domínio poderá levar ao ganho de interesse por outro,

Este efeito provavelmente explica por é que o aumento dos níveis médios de educação não levou ao aumento correspondente no interesse pela cultura erudita, mas sim a uma reavaliação de certas formas de cultura popular, que parecem estar a ganhar legitimidade (Eijck, 1999: 325).

Desta forma, neste novo grupo de pessoas que tiveram acesso a educação e, por isso, independentemente do grupo social de origem, são hoje denominadas por novas classes médias, há uma propensão para apreciarem quer a alta cultura como a cultura popular, fazendo com que desenvolvam padrões de consumo heterogéneo. Esta heterogeneidade levará, tendencialmente, a estilos de vida mais omnívoros e diversificados ao nível do individual (Eijck, 1999: 326).

Uma questão que foi levantada em relação aos gostos, particularmente partindo do pressuposto que são socialmente construídos, era se ao serem estudados países com tradições culturais, artísticas e históricas muito distintas, a distribuição por gostos ou por níveis de cultura seria igualmente distinta. No sentido de responder a essa dúvida, Christin (2010) analisou dados relativos aos gostos musicais em França e nos Estados Unidos da América, partindo de duas

teorias, a *hipótese de distinção*, em que autores franceses defendem que indivíduos com gostos “elevados” (ou de alta cultura) evitam a cultura popular; e a *hipótese omnívora*, desenvolvida por sociólogos americanos, que afirmam que segundo as suas informações, os inquiridos mais “intelectuais” têm uma atitude face aos gostos mais tolerante e omnívora. Embora tenham sido conduzidos estudos anteriores que afirmem a existência de cada uma dessas realidades em cada país, os dados analisados pela autora concluíram que tanto em França como nos EUA os indivíduos com maiores níveis de educação têm gostos mais omnívoros, levando a acreditar que essas diferenças detetadas em estudos anteriores tenham surgido de gerações passadas e de construções de modelos de análise muito distintas (Christin, 2010: 2-29).

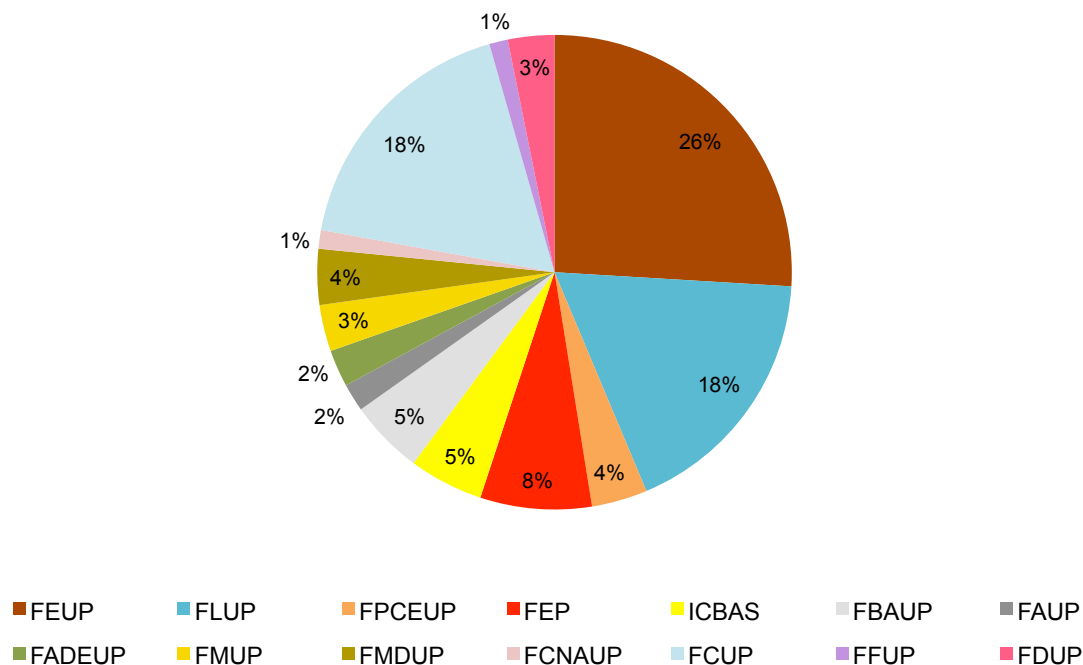
Por último, Peterson e Kern (1996), com base num anterior artigo de Peterson e Simkus (1992), compararam resultados dos inquéritos de 1982 e 1992 e testaram a hipótese da alteração do gosto. Confirmaram que os intelectuais são mais omnívoros que os outros e que se têm tornado cada vez mais omnívoros ao longo do tempo. “Acreditando que esta mudança se deve a políticas de grupos de status, influenciadas por mudanças na estrutura social, de valores e na dinâmica do mundo da arte e por conflitos geracionais” (Peterson e Kern, 1996: 900).

CAPÍTULO III – MODELO DE ANÁLISE E CONSIDERAÇÕES METODOLÓGICAS

3.1. O Orfeão Universitário do Porto: delimitação do objeto de análise

Com o propósito de promover uma análise sobre as práticas culturais expressivas e criativas e de compreender a forma como estas se manifestam num contexto associativo muito específico, o intuito de utilizar para este estudo uma associação como o OUP prende-se com algumas características muito particulares, tais como, a oferta cultural e as redes de interações sociais que proporciona. O OUP é uma associação cultural ligada à Universidade do Porto que aglomera todas as suas Faculdades e, por isso, a sua composição tende a ser bastante heterogénea, embora se assista a uma predominância de sócios/alunos de algumas faculdades (FEUP, FLUP e FCUP), como é possível verificar na Figura III.1.:

Figura III.1. Distribuição dos sócios do OUP pelas faculdades da UP no ano artístico de 2014/15



[Percentagem] Fonte: Elaboração própria a partir das inscrições e reinscrições dos 158 sócios do OUP no ano artístico 2014/2015, cedidas pela Direção do OUP. [n=158]

Para se pertencer à instituição é exigido que as pessoas se inscrevam como sócias, tendo de ser paga uma quota atualmente fixada no valor de 2,5€/mês. Além da quotização, só se podem inscrever no OUP pessoas que tenham tido pelo menos uma inscrição em qualquer curso da Universidade do Porto. No presente ano artístico¹⁶ (2014/15), o OUP tem 158 sócios¹⁷, entre eles orfeonistas (um total de 87 pessoas) - sócios de pleno direito, e sócios auxiliares (um total de 71 pessoas), ou seja, pessoas em que a última inscrição na UP tenha sido há mais de dois anos e que querem continuar a participar nas atividades do OUP ou pessoas que não têm disponibilidade de participar no seu grupo-base, não tendo os mesmos direitos e deveres da outra categoria.

À entrada no OUP são realizadas audições/testes de voz (pelo Maestro e Diretor Artístico do OUP¹⁸) e de dança (normalmente, pelo responsável do grupo das Danças Etnográficas) por forma a alocar os orfeonistas¹⁹ num dos grupos-base. Os grupos-base são o Coro Clássico e as Danças Etnográficas²⁰ e, como têm ensaios nos mesmos dias da semana e à mesma hora, os testes servem para alocar os sócios nos grupos que desenvolvem as competências artísticas de base de todos os outros grupos – cantar e dançar. Esta alocação permite que os sócios se distribuam, à partida, de forma equitativa pelos grupos, que desenvolvam a competência para que têm mais aptidões (dançar ou cantar) e, principalmente, que não haja extinção de grupos por falta de membros. Embora este seja o princípio para participar no OUP, caso seja da vontade de alguém não pertencer a um dos grupos-base, basta estar inscrito como sócio auxiliar, não tendo, então, obrigatoriedade de participar nos mesmos. A participação nos restantes grupos é livre, a menos que sejam exclusivamente masculinos (como é o caso do Cante Alentejano, Fado Académico, dos Jograis, da TUP e dos Pauliteiros de Miranda) ou femininos (no caso, os Cantares de Maçadeiras, a TUNAF e as Pauliteiras de Miranda).

A atividade do Orfeão é bastante variada. Desde os ensaios que decorrem entre as segundas e as quintas-feiras ao final da tarde e/ou à noite (procurando, assim, não coincidir com a atividade letiva da Universidade), o OUP empenha-se em ter uma agenda diversificada de espetáculos, quer com atuações de grupos específicos, quer com atuações de vários ou de todos

¹⁶ Um ano artístico é o equivalente a um ano letivo, começando e terminando no final do mês de Setembro.

¹⁷ Estão aqui contabilizadas todas as 158 inscrições e reinscrições para o ano artístico de 2014/15.

¹⁸ A Direção Artística do OUP está a cargo do Maestro António Sérgio Ferreira desde Janeiro de 2016.

¹⁹ Embora o termo orfeonista signifique o sócio de pleno direito, comumente, denominam-se por orfeonistas todos sócios do Orfeão Universitário do Porto, independentemente da sua categoria de sócios.

²⁰ O grupo das Danças Etnográficas, inclui as danças tradicionais das regiões de Douro, Minho, Açores e Madeira.

os seus grupos – os denominados espetáculos completos. A agenda do OUP não se limita à presença em espetáculos, tendo também a seu cargo a organização de alguns eventos. É o caso do FITU Cidade do Porto (primeiro festival de tunas organizado em Portugal e que já completou 28 edições); o Sarau Anual do Orfeão Universitário do Porto (evento que já vai na 72ª edição, realizado anualmente, em ocasião do aniversário do OUP, onde se apresentam todos os grupos ativos); e a Digressão de Páscoa (viagem com cerca de 5 dias em que o OUP se deslocam a uma localidade do país para apresentar espetáculos completos). Além destes eventos que se realizam anual e ininterruptamente, no presente ano artístico o OUP organizou, a título de exemplo, o Congresso de Tradições Mirandesas, em parceria com a Reitoria da UP, e o I EICOUP – Encontro Internacional de Coros da Universidade do Porto. A somar-se a estes eventos e espetáculos, o OUP organiza festas para a comunidade académica, na sede cedida pela Reitoria da UP (localizada na Rua dos Bragas, 256, Porto); arruadas; festivais; e outras digressões pontuais a nível nacional e internacional, como é o caso da digressão de verão a Espanha, França, Suíça e Luxemburgo levada a cabo no presente ano artístico e que decorreu entre os dias 2 e 20 de setembro de 2015.

3.2. Exploração da problemática

Como associação cultural, o OUP promove um modo de relação com a cultura numa vertente de expressão e de produção, sendo, por isso, um espaço privilegiado para o desenvolvimento de práticas culturais expressivas e criativas. Desta forma, foi intenção deste trabalho compreender de que forma o OUP seria um exemplo ilustrativo para as temáticas enunciadas. Assim, foi dado enfoque ao seu papel como associação cultural centenária que experienciou momentos determinantes no percurso do movimento associativo em Portugal; além disso, o modo de relação com a cultura que promove, colocam-no como potencial veículo de políticas de democracia cultural; e destacaram-se, igualmente, conceitos como hierarquização, heterogeneidade, gostos culturais, por forma a compreender como os sócios se distribuem entre os diversos grupos que o OUP oferece e a sustentar quais as suas motivações e os seus gostos. Os orfeonistas têm possibilidade de integrar grupos artísticos muito variados e a circulação entre estes pode ser potenciada por diversos fatores, quer questões de gosto por determinados estilos, quer por influências dos grupos de pares e/ou, até familiares, como por outros fatores de ordem

relacional e/ou individual, exceto nos grupos-base em que são as audições que definem se o novo sócio integra o Coro Clássico ou as Danças Etnográficas. Simultaneamente, sendo o OUP uma instituição que oferece um contacto com diversos *níveis culturais*, conhecer a forma como os orfeonistas se relacionam com a cultura erudita e a popular e compreender como o OUP promove a heterogeneidade na produção e consumos culturais foram fundamentais. Além disso, importa, também, destacar que todos os sócios do OUP frequentam ou frequentaram o ensino superior, daí que a importância dos níveis superiores de escolaridade dos próprios (largamente usado como fator explicativo de práticas culturais regulares) seja invariável, colocando, possivelmente, outros indicadores em evidência.

Ainda, mesmo tendo sido defendida a ideia de que os jovens tendem a ser pouco mobilizados para a prática associativa (Fernandes 2001: 216), importa conhecer quais são as motivações para estes jovens integrarem uma instituição como o OUP e se esta participação cultural diversificada e intensiva poderá levar, por exemplo, a uma alteração da frequência das saídas culturais e, até, a uma alteração dos gostos no sentido da heterogeneidade.

Após a fase de exploração da problemática e da revisão da literatura, feito o enquadramento teórico necessário, é possível então definir quais as hipóteses teóricas. As hipóteses são uma “antecipação de uma relação entre conceitos” (Quivy e Campenhoudt, 2008: 137), e apresentam-se como respostas provisórias à pergunta de partida. No entanto, o propósito da formulação de hipóteses prende-se com a possibilidade de ocorrer *verificação empírica*, ou seja, deve “ser expressa sob uma forma observável (...) para averiguar em que medida a hipótese é confirmada ou infirmada pelos factos” (Quivy e Campenhoudt, 2008: 137).

As hipóteses devem “dirigir as nossas buscas para uma sequência de fatos” (Selltiz, *et al.*, 1965: 43) e, por isso, a construção de hipóteses requer o desenvolvimento da problemática, no que se refere, principalmente, à relação entre conceitos. As hipóteses não devem traduzir meras relações causais, mas sim funcionar através de modelos dedutivos e/ou indutivos. Porém, as hipóteses deste trabalho de dissertação funcionarão através de um processo indutivo, uma vez que a relação entre os conceitos foi previamente desenvolvida (Quivy e Campenhoudt, 2008: 139-142). Então, uma vez que problemática desta investigação é a análise das práticas culturais dos integrantes do Orfeão Universitário do Porto e após a leitura de várias referências sobre os conceitos centrais já enunciados, é possível identificar as seguintes hipóteses:

- (1) As práticas culturais são mais determinadas pelos papéis sociais desempenhados no seio da associação e pelas influências relacionais entre os sócios do que pela herança familiar e o capital escolar.
- (2) O OUP promove a desmistificação de um modelo hierarquizado de cultura, desenvolvendo padrões heterogêneos de produção e consumo cultural.
- (3) O OUP, institucionalizando práticas culturais expressivas e criativas, é um instrumento para políticas de democracia cultural.

3.3. Opções metodológicas

Tendo em conta as hipóteses levantadas e o problema de partida – “*As associações culturais, através da promoção de práticas culturais expressivas e criativas potenciam e diversificam a participação cultural?*”, pareceu fundamental optar por uma metodologia mista (*mixed methods*), ou seja, os instrumentos de recolha de dados foram escolhidos objetivando uma análise extensiva e intensiva. Muito embora, a maioria das hipóteses pudesse ser trabalhada apenas a partir de métodos quantitativos, nomeadamente através da aplicação de um inquérito por questionário aos elementos da associação, a vontade de medir e aprofundar dimensões mais subjetivas exigiu a operacionalização de entrevistas a alguns associados.

Neste sentido, importa refletir que o objetivo dos métodos mistos é de complementaridade pois “permite um retrato mais completo e holístico do fenómeno em estudo” (Duarte, 2009: 14). Esta complementaridade, permite não só esta *integração sistemática* intermétodos como pode ser muito importante em termos de resultados uma vez que poderá originar três situações:

... a *convergência* e confirmação mútua, o que conduz às mesmas conclusões; – a *complementaridade*, por evidenciarem aspectos diferentes do mesmo problema; – e a *divergência* ou contradição de resultados. Esta contradição pode ser explicada, sobretudo, como consequência de erros metodológicos ou como indicador de desadequação dos conceitos teóricos utilizados (Kelle e Erzberger, 2005 *apud* Duarte, 2009: 18).

No caso da investigação desenvolvida nesta dissertação, o método quantitativo ocupa uma posição privilegiada em relação ao qualitativo, na medida em que a combinação de métodos quantitativos e qualitativos não requer que ambos tenham o mesmo enfoque, nem o mesmo grau

de profundidade, nem, tão pouco, ser simultaneamente aplicados. Daí que se tenha privilegiado a aplicação do inquérito por questionário e, numa fase posterior, as entrevistas.

Finalmente, a investigação pretendeu, através da metodologia evidenciada, colocar em evidência uma associação cultural específica e articular com as temáticas enunciadas, ou seja, um estudo de caso, na medida em que:

É uma investigação que se assume como particularista, isto é, que se debruça deliberadamente sobre uma situação específica que se supõe ser única ou especial, pelo menos em certos aspectos, procurando descobrir a que há nela de mais essencial e característico e, desse modo, contribuir para a compreensão global de um certo fenómeno de interesse (Ponte, 2006: 2).

Assim, para cumprir os propósitos apresentados e para confrontar as hipóteses teóricas, foram selecionadas as seguintes dimensões, sub-dimensões e indicadores, relacionando-os com o número da pergunta do questionário²¹ e da entrevista, ou seja, com os métodos utilizados.

²¹ Embora o inquérito tenha sido administrado on-line, através da plataforma *LimeSurvey*, a versão estruturada do inquérito por questionário encontra-se em anexo (Anexo D).

Quadro III.1. Modelo de análise e métodos aplicados

DIMENSÕES E SUB-DIMENSÕES	INDICADORES	QUESTÕES INQUÉRITO ²²	QUESTÕES ENTREVISTA ²³	
i) RELAÇÃO COM A ASSOCIAÇÃO	(Re)conhecimento da associação	<ul style="list-style-type: none"> • Antiguidade • Conhecimento prévio do OUP • Envolvimento familiar no OUP • Atividades e grupos conhecidos antes de integrar o OUP 	1 2 3 e 4 5	1 a 3
	Primeiro contacto com a associação	<ul style="list-style-type: none"> • Motivos para a inscrição • Participação nos grupos no primeiro ano • Grupo-base atribuído • Participação no grupo-base 	6 7 8 9	
	Envolvimento institucional	<ul style="list-style-type: none"> • Categoria de sócio • Responsabilidades com a associação • Razões para continuar inscrito • Grau de comprometimento com a associação 	10 11 12 13	4 a 8
	Herança associativa	<ul style="list-style-type: none"> • Participação noutras associações culturais • Participação noutros grupos académicos 	14 e 15 16 e 17	9 e 10
	Hábitos culturais na infância e adolescência	<ul style="list-style-type: none"> • Participação em aulas de música/dança • Saídas culturais em contexto familiar 	18 e 19 20	11 e 12
ii) PRÁTICAS CULTURAIS	Gostos	<ul style="list-style-type: none"> • Géneros musicais • Alteração dos gostos 	21 22	13 a 16
	Componente formativa	<ul style="list-style-type: none"> • Aprendizagem de competências artísticas: cantar/dançar/tocar um instrumento no OUP 	23	17
	Vivência do OUP	<ul style="list-style-type: none"> • Grupos que frequenta/frequentou • Razões para optar pelos grupos • Motivos para não participar em nos outros grupos do OUP • Preferências por atividade do OUP 	24 25 26 27	18 a 22
	Consumo cultural	<ul style="list-style-type: none"> • Práticas culturais de saída • Perceção quanto ao aumento do interesse pela cultura/tradições portuguesas e por música erudita 	28 29 e 30	23 e 24
	Perfil sociodemográfico	<ul style="list-style-type: none"> • Género • Idade • País e local de Residência 	31 33 33, 34 e 35	Caracterização dos entrevistados ²⁴
Capital Escolar/Familiar	<ul style="list-style-type: none"> • Grau de escolaridade do próprio • Grau de escolaridade da mãe • Grau de escolaridade do pai 	36 37 38		
Vida escolar	<ul style="list-style-type: none"> • Situação como estudante • Curso e faculdade da última inscrição na UP 	39 e 40 41		

²² Remete para o número da questão colocada no inquérito por questionário. Estrutura do inquérito no Anexo D.

²³ Remete para as questões ou intervalo de questões, colocadas nas entrevistas, que incidiram sobre as dimensões e sub-dimensões, embora as questões tenham tido como objetivo principal o aprofundamento de motivações, graus de envolvimento, gostos e experiências dos entrevistados. O Guião da Entrevista encontra-se no Anexo E.

²⁴ Caracterização dos entrevistados encontra-se em anexo (Anexo F).

3.4. O inquérito por questionário às práticas culturais dos sócios do OUP

O método extensivo é aplicado quando se pretende conhecer determinadas características de uma população ou de uma problemática ou, através de uma amostra significativa, quando se pretende conhecer uma opinião que poderá ser posteriormente generalizada. Dentro do método extensivo, a escolha mais comum em termos de técnicas de investigação em ciências sociais é o inquérito por questionário. “O inquérito pode ser definido como uma interrogação particular acerca de uma situação englobando indivíduos, com o objectivo de generalizar” (Ghiglione e Matalon, 2001: 7-8). E, para além de surgir como técnica de catalogação ou categorização sociodemográfica por excelência, permite “compreender fenómenos como as atitudes, as opiniões, as preferências, as representações, etc., que só são acessíveis de uma forma prática pela linguagem, e que só raramente se exprimem de forma espontânea” (Ghiglione e Matalon, 2001: 14).

No caso da problemática em estudo, o inquérito por questionário destinou-se a todos os sócios do OUP no ano artístico 2014/2015 (158 sócios). Esta estratégia objetivou eliminar problemas de construção da amostra garantindo-se que “todos os membros da população tenham a mesma probabilidade de serem incluídos” (Giddens, 2004: 651). Para chegar a este universo, optou-se por fazer aplicar um *websurvey* através da plataforma *LimeSurvey*, tendo sido o *link* do inquérito enviado para o e-mail pessoal²⁵ de cada sócios e autoadministrado pelos próprios. O inquérito foi sujeito a um pré-teste, tendo sido respondido por três orfeonistas, de forma a testar a clareza e coerência das perguntas, bem como o funcionamento do modo de aplicação. As dificuldades de preenchimento que foram detetadas no pré-teste e as sugestões de melhorias levaram à reformulação de algumas perguntas e à inclusão de novas opções de resposta.

²⁵ Os e-mails pessoais foram quer cedidos pela Direção do OUP, embora tenha sido utilizado o SIOUP – Sistema de Informação do Orfeão Universitário do Porto, para confirmar alguns contatos. O SIOUP é uma plataforma online onde, para além de ser possível pesquisar por atuais e antigos orfeonistas, são divulgados horários, eventos, materiais necessários aos ensaios e informações quanto a atuações. O SIOUP permite, ainda, que os Diretores e os Responsáveis de Grupos giram informação relevante para o normal funcionamento do grupo, seleccionem quais os elementos ativos e facilita o envio de e-mails para esses elementos.

3.5. Entrevistas aos sócios do OUP

A aplicação do método intensivo nesta fase na análise não se prende com preocupações de generalização da informação, mas sim, com aprofundamento de algumas dimensões. A entrevista “distingue-se pela aplicação dos processos fundamentais de comunicação e de interacção humana” (Quivy e Campenhoudt, 2008: 191) que, corretamente valorizados, “permitem ao investigador retirar (...) informações e elementos de reflexão muito ricos e matizados. Ao contrário do inquérito por questionário, os métodos de entrevista caracterizam-se por um contacto directo entre o investigador e os seus interlocutores” (Quivy e Campenhoudt, 2008: 192).

O objetivo principal da entrevista²⁶ foi aprofundar dimensões mais subjetivas relativas aos tipos e graus de envolvimento com a associação OUP e com os grupos que a compõem, assim como motivações e experiências marcantes. Para isso, utilizou-se um tipo de entrevista semi-diretiva, “no sentido em que não é inteiramente aberta nem encaminhada por um número de perguntas precisas” (Quivy e Campenhoudt, 2008: 192). Desta forma procurou-se que os entrevistados fossem incentivados a falar dos temas enunciados pelas perguntas, transmitindo o máximo de informação possível, sendo que o papel do entrevistador é servir de fio-condutor e de reencaminhar para os objetivos (Quivy e Campenhoudt, 2008: 193). Foram entrevistadas sete pessoas para perceber se a antiguidade na instituição poderia influenciar o tipo de práticas culturais desenvolvidas no seu contexto e fora dele, quais as motivações e níveis de envolvimento. Estas pessoas foram escolhidas pelo interesse demonstrado no inquérito por questionário em responder à entrevista, pela disponibilidade horária de a fazerem e tendo em conta a sua antiguidade no OUP.

3.6. Obstáculos metodológicos e questões éticas

Além das relações entre as temáticas do associativismo e das práticas culturais e o OUP, esta escolha deveu-se, também, a uma motivação pessoal muito forte. Inscrevi-me no OUP em 2009 e até finais de 2013, altura em que me mudei para Lisboa para iniciar o curso de Mestrado, participei ativamente em todas as suas atividades. Fiz parte do Coro Clássico, Coro Popular,

²⁶ O guião da entrevista encontra-se em anexo (Anexo E).

Orquestra Ligeira, Tocatas, Fado de Lisboa e Música Popular Brasileira. Ocupei também o cargo diretivo de Vice-Presidente de Espetáculos no ano artístico de 2011/12, tendo acompanhado o início das comemorações do centenário do OUP. Como diretora, eram minhas funções dirigir e coordenar os espetáculos de todos os grupos ativos no OUP; garantir a organização das digressões; a programação de espetáculos e gestão das disponibilidades dos grupos para os mesmos. Assim, embora tenha havido maior facilidade no acesso à informação e às pessoas implicadas na investigação, este acesso foi sempre regulado e autorizado pela Direção do OUP.

Mesmo havendo esta ligação com o OUP, o facto de eu estar deslocada em Lisboa, não me permitiu ter um contacto mais próximo com as pessoas implicadas na investigação. Contudo, este distanciamento geográfico dificultou a celeridade na recolha de informações na fase exploratória da análise, bem como a uma prorrogação da recolha dos dados.

De forma a suprir o distanciamento geográfico e os custos inerentes a deslocações, mas também, a garantir a maior imparcialidade na investigação, os questionários foram enviados por e-mail para todos os sócios inscritos no presente ano artístico. Os endereços de e-mail pessoais foram cedidos pela Direção do OUP e confirmados no SIOUP. O preenchimento do inquérito fez-se respeitando a privacidade e o anonimato dos inquiridos e, uma vez que foi auto-administrado, procurou-se encorajar respostas imparciais, evitando enviesamentos por parte do inquiridor, uma vez que sou reconhecida como orfeonista pelas pessoas envolvidas na associação.

Relativamente às entrevistas, foram apenas entrevistadas pessoas que demonstraram interesse no inquérito em participar nesta fase da investigação. Em todos os casos, foi dada a possibilidade dos entrevistados não revelarem a sua identidade, tendo sido consentida verbalmente a utilização dos verdadeiros nomes de cada um e garantida a utilização das transcrições única e exclusivamente para os objetivos desta investigação.

CAPÍTULO IV – APRESENTAÇÃO E DISCUSSÃO DOS RESULTADOS

O presente capítulo pretende demonstrar os resultados da aplicação do inquérito por questionário articulando com os testemunhos recolhidos nas entrevistas. Como foi expresso anteriormente, as entrevistas tiveram como principal objetivo o aprofundamento das dimensões da *relação com a associação e das práticas culturais*.

A população observada no âmbito deste trabalho de investigação foram todos os inscritos no presente ano artístico 2014/15, como sócios orfeonistas ou auxiliares, no Orfeão Universitário do Porto. Os questionários foram respondidos entre 23 de julho e 22 de agosto e apresentaram uma taxa de participação de 64%, tendo obtido uma taxa de resposta de 46%, o que representa um total de 73 questionários integralmente respondidos, no total de 158 questionários enviados. O inquérito por questionário foi maioritariamente composto por questões de escolha múltipla e a análise dos resultados das respostas obtidas foi univariada e bivariada.

Para detetar desvios e perceber a representatividade da amostra, comparou-se a estrutura do universo e da amostra (Quadro IV.1.), tendo-se verificado uma proximidade entre as características analisadas do universo e da amostra, nomeadamente quanto ao *sexo, categoria de sócio e faculdade da última inscrição na Universidade do Porto*.

Quanto às entrevistas, optou-se por entrevistar pessoas com uma experiência mais curta no OUP, ou seja, entre o primeiro e o terceiro ano na instituição, sendo que foram entrevistadas 4 pessoas nestas condições; e pessoas inscritas no OUP há mais de 5 anos (no caso, foram entrevistadas 3 pessoas nestas condições). As entrevistas foram integralmente transcritas mas, pela sua dimensão, optou-se por apenas utilizar os trechos que melhor se enquadravam na análise e que complementavam os dados recolhidos pelo inquérito por questionário. Por isso, as transcrições integrais das entrevistas não foram colocadas em anexo.

Quadro IV.1. Comparação entre o universo e a amostra

	UNIVERSO		AMOSTRA		
	N	%	N	%	
SEXO	Feminino	94	59%	42	58%
	Masculino	64	41%	31	42%
CATEGORIA DE SÓCIO	Orfeonista	84	55%	43	59%
	Auxiliar	71	45%	30	41%
FACULDADE	FEUP	41	26%	16	22%
	FLUP	28	18%	20	27%
	FPCEUP	6	4%	3	4%
	FEP	12	8%	10	14%
	ICBAS	8	5%	4	5%
	FBAUP	8	5%	3	4%
	FAUP	3	2%	1	1%
	FADEUP	4	3%	1	1%
	FMUP	5	3%	2	3%
	FMDUP	6	4%	1	1%
	FCNAUP	2	1%	1	1%
	FCUP	28	18%	8	11%
	FFUP	2	1%	1	1%
	FDUP	5	3%	2	3%
	TOTAL	158	100%	73	100%

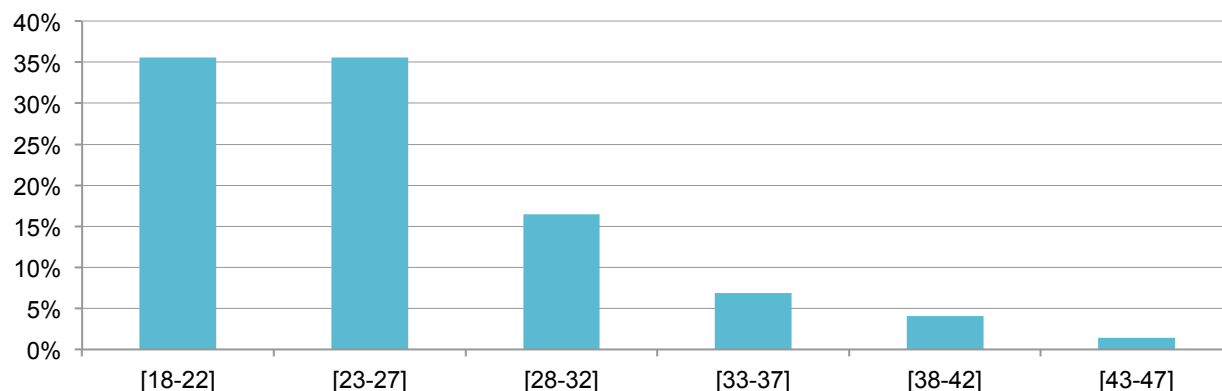
[Percentagem e Números Absolutos] Fonte: Elaboração própria a partir das inscrições e reinscrições no OUP no ano artístico de 2014/2015 [n=158], cedidas pela Direção do OUP, e a partir dos resultados do inquérito por questionário aos sócios do Orfeão Universitário do Porto [n=73].

4.1. Caracterização sociográfica

Considerando o *sexo* da amostra verificou-se que 58% dos inquiridos são do sexo feminino e 42% do sexo masculino. Esta ligeira superioridade numérica já era expectável uma vez que, segundo as inscrições e reinscrições dos sócios para o presente ano artístico (Quadro IV.1.), já se verificava que as mulheres representavam 59% do total de sócios e os homens 41%. Quanto à composição da amostra segundo a *idade* (Figura IV.1.), assinalou-se que as idades distribuem-se num intervalo entre os 18 e os 46 anos, sendo que 67% (percentagem acumulada) dos inquiridos têm até 26 anos e a média de idades é de 25,6 anos. Existe, porém uma predominância de

inquiridos com idades compreendidas entre os 18 e os 22 anos (36%) e entre os 23 e os 27 anos (36%).

Figura IV.1. Distribuição dos inquiridos por intervalos de idades



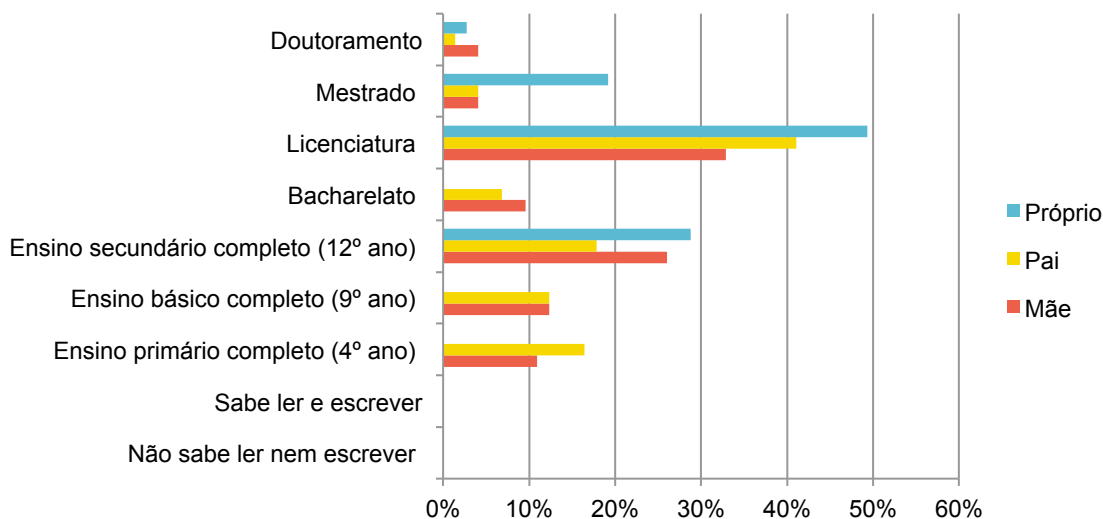
[Percentagem] Fonte: Inquérito por questionário aos sócios do Orfeão Universitário do Porto. [n=73]

Analisando o *grau de escolaridade*, verifica-se, através da Figura IV.2., que nenhum dos inquiridos tem um grau de escolaridade inferior ao Ensino Secundário completo, uma vez que para integrarem no OUP precisam de ser ou ter sido alunos da Universidade do Porto. Assim, 29% dos inquiridos têm o 12º ano concluído, sendo possível pressupor que ainda frequentam a licenciatura ou abandonaram a faculdade sem a terminar; 49% já terminaram a licenciatura; 19% têm o mestrado; e 3% são doutorados. Em valores acumulados, verifica-se que 71% dos inquiridos já completaram, pelo menos o 1º ciclo do ensino superior. Este dado permite refletir que, embora numa primeira análise a amostra se revele um pouco desenquadrada no público-alvo do OUP (estudantes universitários), numa vez que se trata, afinal, de uma associação cultural de cariz académico; numa outra análise permite concluir que a associação regista uma capacidade de fidelizar os seus sócios além do percurso académico. Aliás, como complemento, a criação da AAOUP revela, também, essa mesma vontade de continuidade.

Quanto aos seus pais a distribuição é mais heterogénea, contudo, a licenciatura é igualmente o grau de escolaridade mais expressivo, sendo que 33% das mães e 41% dos pais são licenciados. Porém, analisando as percentagens acumuladas do grau de escolaridade, verifica-se que 51% das mães e 53% dos pais têm uma escolaridade superior ao bacharelato (percentagem

acumulada do bacharelato, licenciatura, mestrado e doutoramento), logo as mães e pais com escolaridade de nível superior é sensivelmente igual aos que não têm escolaridade superior. Assinala-se também que nenhum pai e mãe dos inquiridos são analfabetos ou nunca frequentaram a escola.

Figura IV.2. Grau de escolaridade dos inquiridos e dos pais



[Percentagem] Fonte: Inquérito por questionário aos sócios do Orfeão Universitário do Porto. [n=73]

Neste sentido e tendo em conta a *situação como estudante* dos inquiridos, os questionários permitiram perceber que apenas 53% são ainda estudantes na Universidade do Porto, contra os 47% que já não são. Destes últimos, 89% apontam como razão para não estarem inscritos o facto de *já terem terminado o curso* e apenas 4% *porque mudaram para outra universidade*.

Finalmente, considerando o *local de residência*, a distribuição geográfica dos inquiridos é muito homogénea e, como esperado, 84% dos inquiridos residem na Área Metropolitana do Porto²⁷, sendo o Porto o município onde residem em maior número, representando 42% do total de inquiridos. Fora desta área, destaca-se, ainda que de forma pouco expressiva, o município de

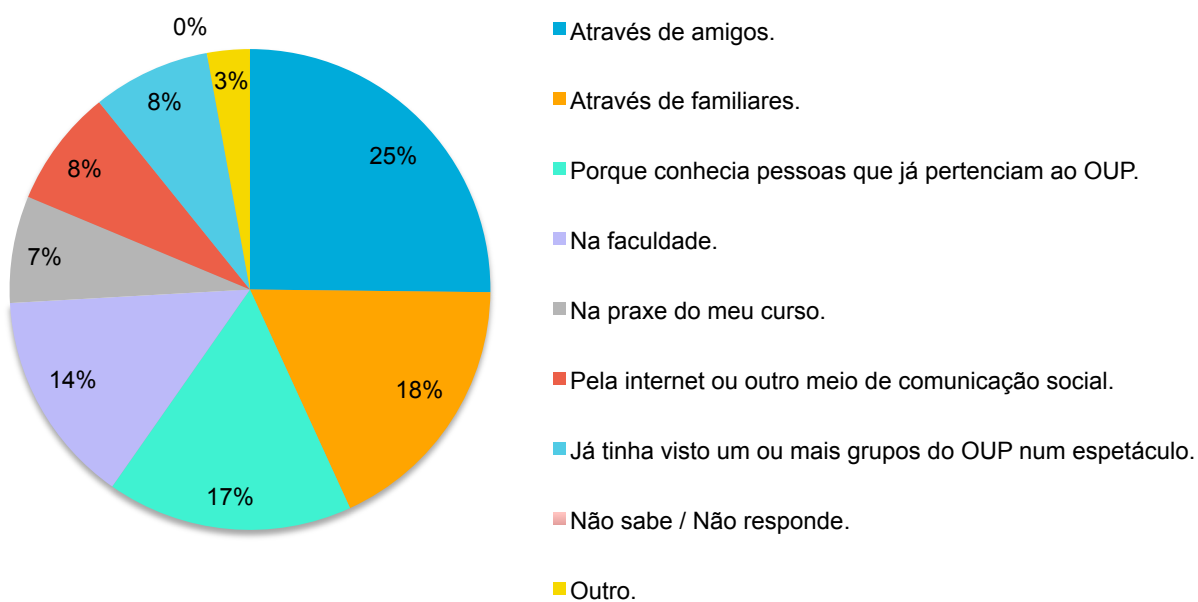
²⁷ A Área Metropolitana do Porto é composta por 17 municípios, são eles: Arouca, Espinho, Gondomar, Maia, Matosinhos, Oliveira de Azeméis, Paredes, Porto, Póvoa do Varzim, Santa Maria da Feira, Santo Tirso, São João da Madeira, Trofa, Vale de Cambra, Valongo, Vila do Conde e Vila Nova de Gaia.

Lisboa, onde residem atualmente 5% dos inquiridos, levando a crer que não têm, por isso, uma participação regular nas atividades da associação.

4.2. Relação com a associação

Por forma a compreender como os sócios do OUP se relacionam com a associação, foram seleccionadas quatro sub-dimensões de análise: o (re)conhecimento da associação; o primeiro contacto com o OUP; o envolvimento institucional; e a herança associativa.

Figura IV.3. Formas de conhecimento do OUP



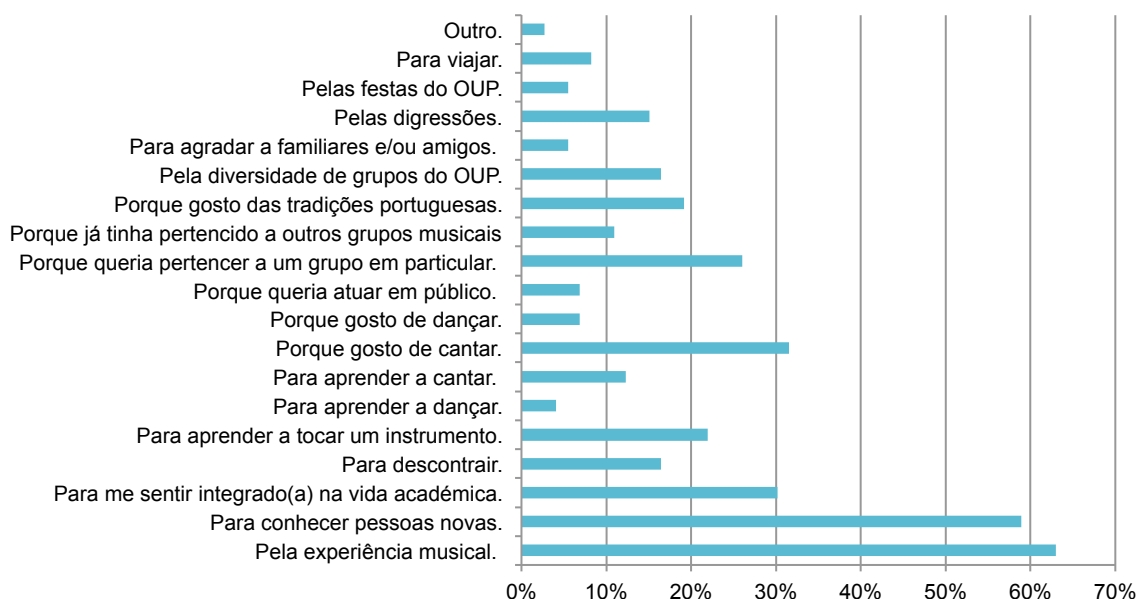
[Percentagem] Fonte: Inquérito por questionário aos sócios do Orfeão Universitário do Porto. [n=73]

Verificou-se que a maioria dos inquiridos conheceu o OUP através de *amigos* (25%), de *familiares* (18%) ou porque *já conheciam pessoas que pertenciam ao OUP* (17%) (Figura IV.3.).

Quanto às *principais motivações para inscrição no OUP* (Figura IV.4.), foi pedido aos inquiridos para selecionarem até 3 motivos e a *experiência musical* (63%) e *conhecer pessoas novas* (59%) foram os mais predominantes. Depois destes, o *gosto por cantar* (32%), a *vontade*

de se sentirem integrados na vida académica (30%) e a vontade de pertencer a um grupo em particular (26%), foram os motivos mais escolhidos. Quanto aos motivos menos escolhidos, destacam-se para aprender a dançar (4%) e para agradar a familiares e/ou amigos (5%).

Figura IV.4. Motivos para inscrição no OUP



[Percentagem] Fonte: Inquérito por questionário aos sócios do Orfeão Universitário do Porto. [n=73]

Segundo os testemunhos recolhidos nas entrevistas, destacam-se testemunhos de pessoas que conheceram o OUP através de amigos e que conheceram através de familiares. A título de exemplo, um filho de um antigo orfeonista e inscrito no OUP desde 2012, refere:

Um dos meus objetivos de vida sempre foi ser orfeonista, nomeadamente pertencer a dois grupos em específico, mas ser orfeonista e de certa forma seguir as pegadas do meu pai. (...) O que eu queria era, de alguma forma, seguir as passadas, honrar e fazer o que eu via o meu pai a fazer tão bem e gostava tanto de ver e queria pegar um bocadinho numa história que é dele, mas reescrevê-la da minha maneira, diferente, porque o Orfeão tem mudado muito. Mas tive a vontade desde criança, desde que me lembro sempre foi dos meus grandes sonhos ser orfeonista (E2; homem; 20 anos; sócio orfeonista; inscrito desde 2012; atual membro da direção; responsável dos Jograis; participa/ou em 10 grupos; filho de um antigo orfeonista).

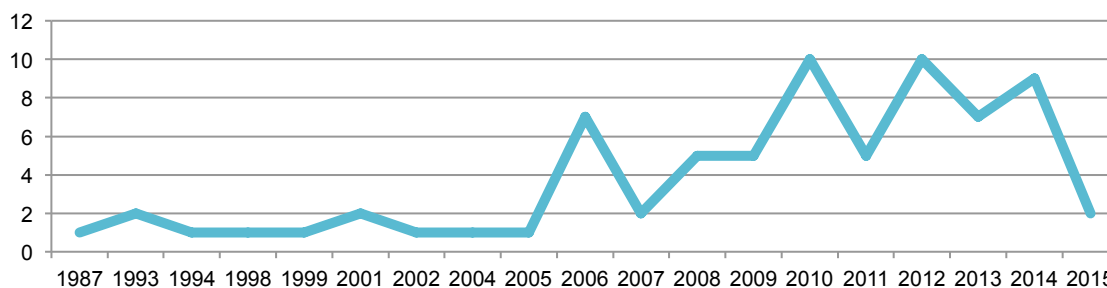
Porém, assinala-se que apenas 26% dos inquiridos têm familiares que pertencem ou pertenceram ao OUP. Por sua vez, uma sócia orfeonista que conheceu o OUP através de uma amiga que queria experimentar o Coro, aponta que a principal motivação para se ter inscrito

... foi exatamente o facto de não ter mais nada na vida para além da faculdade e eu achei que gostava um dia de olhar para trás, acabar o meu curso e não queria dizer que o meu curso foi estudar, só. Queria que fosse mais, porque, para mim, a ideia de faculdade era mais do que os estudos (E4; mulher; 22 anos; sócia orfeonista; inscrita desde 2012; foi membro da direção; atual responsável da TUNAF; participa/ou em 6 grupos).

Para compreender que grupos do OUP que são mais populares, foi pedido aos inquiridos para assinalarem que grupos já conheciam antes de se inscreverem na instituição. Verificou-se 70% dos inquiridos já conhecia a TUP e 51% a TUNAF, fazendo das tunas os grupos mais populares do público *extra-orfeão*. Como menos populares destacam-se os Madrigalistas e a Orquestra Ligeira.

Relativamente ao *ano de inscrição* (Figura IV.5.), verificou-se que os inquiridos se inscreveram no OUP entre os anos de 1987 e 2015, havendo uma maior concentração de inscritos entre os anos 2006 e 2015, representado 85% do total (percentagem acumulada).

Figura IV.5. Ano de inscrição no OUP



[Números absolutos] Fonte: Inquérito por questionário aos sócios do Orfeão Universitário do Porto. [n=73]

Quanto ao *grupo-base atribuído no ano de inscrição*, a 60% dos inquiridos foi-lhes atribuído o grupo do Coro e a 27% o grupo das Danças Etnográficas, sendo, por isso, constatado um desequilíbrio na distribuição de sócios por grupo-base. 93% dos inquiridos admitem terem participado ou participarem ativamente nas atividades (ensaios, espetáculos, etc.) que envolvem o grupo-base que lhes foi atribuído, permitindo concluir que os grupo-base mesmo sendo atribuído através de audições, têm uma alta taxa de participação.

A sub-dimensão *envolvimento institucional* procurou perceber qual é o envolvimento (e de que tipo) que os inquiridos têm em relação à instituição e qual o seu *background* quando à

participação associativa. Neste sentido, relativamente à categoria de sócio, 59% dos inquiridos são sócios orfeonistas e 41% são auxiliares. Este resultado aproxima-se da distribuição real dos sócios do OUP por categoria, uma vez que através da análise das inscrições e reinscrições para o presente ano artístico, verificou-se que 55% dos sócios são orfeonistas e 45% auxiliares.

Aferindo o envolvimento com a instituição, foi também relevante perceber quantos inquiridos exercem ou exerceram cargos no OUP, sejam eles nos órgãos sociais (Mesa da Assembleia, Direção e Conselho Fiscal), seja como responsáveis de grupo ou secção²⁸, verificando-se que 78% dos inquiridos já ocuparam um ou mais cargos no OUP. De forma a aprofundar as motivações para assumir este tipo de responsabilidade, as entrevistas permitem perceber que, uma vez que 6 dos 7 entrevistados já ocuparam cargos no OUP, a superação pessoal e o desenvolvimento de competências são o tipo de motivação mais forte. Porém, o facto de terem sido convidados por pessoas mais velhas e de estarem a assumir um cargo juntamente com amigos lhes transmitiu uma sensação de confiança e segurança. É possível ler-se estas motivações nos seguintes testemunhos:

... eu achei que poderia ter algo para dar ao Orfeão, não porque sentisse que tinha uma obrigação para com o Orfeão, mas achei que podia aprender ainda mais se fosse diretor (E1; homem; 20 anos; sócio orfeonista; inscrito desde 2013; atual membro da direção; participa/ou em 7 grupos; filho de um antigo orfeonista).

Em qualquer um dos cargos foi exatamente a mesma razão para ter entrado nos grupos. Foi ver que tinha amigos que queriam fazer algo e que, em qualquer um desses casos, era preciso mais um (E2; homem; 20 anos; sócio orfeonista; inscrito desde 2012; atual membro da direção; responsável dos Jograis; participa/ou em 10 grupos; filho de um antigo orfeonista).

A minha motivação foi: ajudar o Orfeão, contribuir, fazer parte ainda mais, de uma forma mais profunda, mas também a parte do *peer pressure* (E4; mulher; 22 anos; sócia orfeonista; inscrita desde 2012; foi membro da direção; atual responsável da TUNAF; participa/ou em 6 grupos).

A minha primeira direção em que eu entrei foi mesmo porque a direção anterior confiou em mim e veio falar comigo e disse-me que achavam eu tinha capacidades de assumir essa responsabilidade (E5; mulher; 25 anos; sócia auxiliar; inscrita desde 2009; foi membro de duas direções; foi responsável das Tocatas e Maçadeiras; participa/ou em 8 grupos; neta de um antigo orfeonista).

Foi realmente a confiança dos mais velhos que estavam (...), já há muito tempo que não havia uma direção planeada, candidata a, que tinha vontade de trabalhar e esses mais velhos juntaram-se e disseram: “Nós temos de fazer alguma coisa por isto, não podemos ser passivos, as coisas não podem correr, nós temos que ajudar não só integrando os grupos mas na parte da organização e

²⁸ Como secções são denominadas unidades específicas para preservação e gestão integrada, sendo elas: o Museu e Arquivo Histórico; Multimédia; Instrumentos; Guarda Roupas; Biblioteca; e Fotografia.

gestão (E6; mulher; 31 anos; sócia auxiliar; inscrita desde 2006; presidiu duas direções; foi responsável do museu e da biblioteca; participa/ou em 7 grupos).

Ao longo dos primeiros anos senti logo essa vontade de fazer parte de uma direção, então, para poder vivenciar de uma forma ainda mais direta, não só como orfeonista participante dos grupos, mas como membro de um corpo dirigente. (...) não sei se faz parte da experiência de orfeonista, não sei se toda a gente sente isso, mas eu senti isso logo desde cedo (E7; mulher; 30 anos; sócia auxiliar; inscrita desde 2006; foi membro de duas direções; trabalha na AAOUP; participa/ou em 7 grupos).

Relativamente às *motivações para os inquiridos se manterem inscritos no OUP* (Quadro IV.2.), destacam-se quatro motivos: *porque adoro música* (41%); *porque o meu grupo de amigos está aqui/porque tenho muitos amigos aqui* (40%); *porque sinto que posso ensinar coisas aos sócios mais novos* (40%); e *porque gosto de representar as tradições portuguesas* (38%). Logo, verifica-se que os motivos podem implicar quer questões de gosto, amizades e responsabilidade para com os mais novos.

Quadro IV.2. Relação entre a categoria de sócio e os motivos para continuar inscrito no OUP

	Sócio(a) Orfeonista	Sócio(a) Auxiliar	Total (n)	Total (%)
Porque adoro música.	14	16	30	41%
Porque o meu grupo de amigos está aqui. / Porque tenho muitos amigos aqui.	18	11	29	40%
Porque sinto que posso ensinar coisas aos sócios mais novos.	17	12	29	40%
Porque gosto de representar as tradições portuguesas.	19	9	28	38%
Pelo convívio.	18	6	24	33%
Para ajudar o OUP com as minhas quotas de associado.	8	10	18	25%
Porque gosto dos espetáculos.	12	5	17	23%
Porque estou a aprender coisas novas.	10	3	13	18%
Pelo prestígio de pertencer ao OUP	7	6	13	18%
Porque não imagino a minha vida sem o OUP.	7	5	12	16%
Porque o OUP faz parte da minha rotina.	7	2	9	12%
Porque acho que é importante ter um <i>curriculum vitae</i> com atividades extracurriculares.	7	2	9	12%
Porque gosto de estar envolvido na gestão das atividades do OUP.	7	0	7	10%
Para me expressar.	1	1	2	3%
Porque gosto das digressões.	2	0	2	3%
Outro.	1	1	2	3%
Porque a minha família acha importante que eu desenvolva uma atividade cultural/artística.	1	0	1	1%
Porque o(a) meu/minha namorado(a) também está inscrito(a) no OUP.	0	0	0	0%

[Números absolutos e percentagem]

Fonte: Inquérito por questionário aos sócios do Orfeão Universitário do Porto. [n=73]

Além disso, pareceu relevante relacionar a categoria de sócio com estas motivações. Como referido anteriormente, as diferentes categorias de sócio implicam deveres e direitos distintos para com a instituição, assim, verificou-se que os únicos motivos mais selecionados por sócios auxiliares do que por orfeonistas foi o de para *ajudar o OUP com as minha quotas de associado e porque adoro música*. Numa análise contrária, verificou-se os motivos escolhidos que apresentam maior diferença entre sócios orfeonistas e sócios auxiliares são *pelo convívio e porque gosto de representar as tradições portuguesas*.

Nas entrevistas foram também recolhidos testemunhos quanto aos motivos para se continuar inscrito no OUP. Um sócio orfeonista, inscrito há um ano na associação e questionado sobre porque é que se mantém inscrito no OUP, confessa:

Agora fiquei apaixonadíssimo por isto portanto agora já não vou sair. Já não consigo imaginar a minha vida sem o Orfeão e se isto acabasse já não sabia o que é que faria. Já não é uma hipótese não estar cá.” (E3; homem; 19 anos; sócio orfeonista; inscrito desde 2014; participa/ou em 9 grupos).

Reforçando este envolvimento emocional com a instituição, uma sócia auxiliar e integrante do OUP há 9 anos explica da seguinte forma porque ainda está inscrita no OUP:

Porque ainda não consegui desligar totalmente. Aos poucos já tenho vindo a reduzir a minha atividade, já não venho com tanta regularidade com que vinha, já não participo nos grupos todos que participava, mas ainda não consegui largar o osso, digamos assim. Posso dizer que sempre foi muito difícil para mim fechar determinados ciclos, ciclos principalmente nos quais onde fui muito feliz. O Orfeão é um desses casos e como eu ainda me sinto bem a vir cá, ainda tenho algumas pessoas... Porque no fundo o Orfeão são as pessoas que o fazem. (...) Ainda faz sentido para mim, pelo menos, estar mais por um bocadinho aqui (E7; mulher; 30 anos; sócia auxiliar; inscrita desde 2006; foi membro de duas direções; trabalha na AAOP; participa/ou em 7 grupos).

Além do envolvimento emocional, o sentido de responsabilidade para com o OUP também foi apontado como razão para se continuar inscrito:

Já pensei este ano em não me inscrever, mas era impossível (...). Por isso é que eu disse que o Orfeão para mim agora é responsabilidade, porque eu tenho um compromisso para com os grupos a que pertenço, que no fundo é para com o Orfeão (E5; mulher; 25 anos; sócia auxiliar; inscrita desde 2009; foi membro de duas direções; foi responsável das Tocatas e Maçadeiras; participa/ou em 8 grupos; neta de um antigo orfeonista).

Relativamente ao *grau de compromisso para com o OUP*, as afirmações que tiveram maior grau de concordância (concordo e concordo plenamente) foram *o OUP tem muito significado para mim* (90% dos inquiridos concordam ou concordam plenamente com a afirmação) e *o OUP*

merece a minha lealdade (78% dos inquiridos concordam ou concordam plenamente com a afirmação). Os graus de discordância mais expressivos (discordo e discordo totalmente) verificaram-se nas afirmações *se eu já não tivesse investido tanto no OUP, considerava ir para outro grupo académico* (86% dos inquiridos discordam ou discordam totalmente com a afirmação) e *eu não me sinto emocionalmente ligado ao OUP* (86% dos inquiridos discordam ou discordam totalmente com a afirmação). Esta análise permite que perceber que os graus de concordância são sustentados pelos de discordância e que demonstram um elevado sentimento de lealdade e de compromisso emocional para com o OUP.

Finalmente, quanto à *herança associativa* assinala-se que esta não é expressiva uma vez que apenas 25% dos inquiridos já tinha pertencido a outra associação cultural e 22% a outro grupo de cariz académico. Por isso, é possível concluir que, para cerca de 75% dos inquiridos, o OUP foi a primeira experiência numa associação cultural e/ou num grupo académico.

4.3. Práticas culturais

De forma a conhecer as práticas culturais dos inquiridos foram selecionadas cinco sub-dimensões de análise. O enfoque nos *hábitos culturais na infância e adolescência* pretende perceber se a participação cultural foi ou não estimulada na socialização primária; a análise dos *gostos* objetiva perceber se a participação no OUP alterou os gostos tornando-os mais ou menos omnívoros e qual a sua relação com os grupos da associação; a *componente formativa*, pela forma como o OUP potencia ou não a aprendizagem de competências artísticas; a *vivência do OUP* como sub-dimensão que se centra na experiência dos inquiridos relativamente à oferta de grupos da associação; e, finalmente, o *consumo cultural* pretende conhecer o tipo e frequência das saídas culturais dos inquiridos, relacionando-as com as sub-dimensões anteriores.

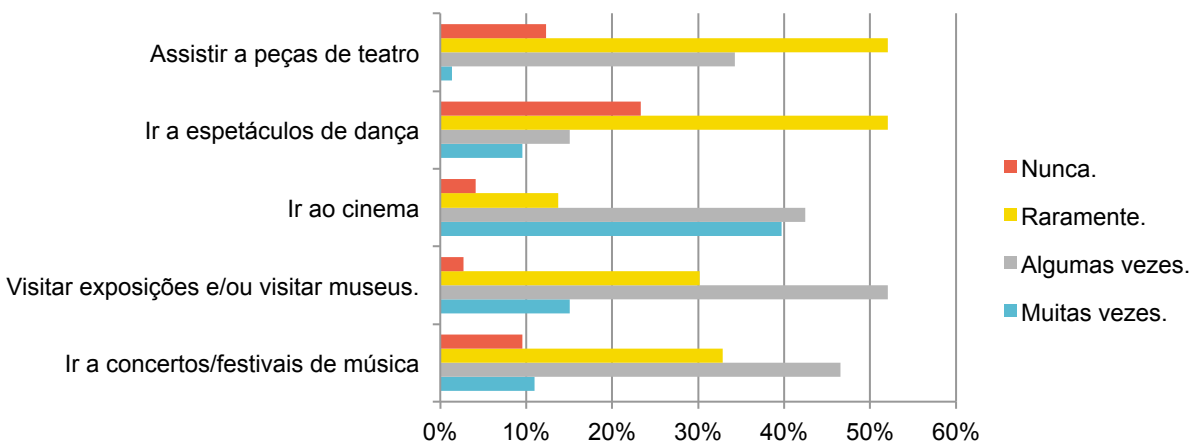
A forma como os indivíduos vivenciam a cultura poderá, como foi referido no enquadramento teórico, ser construída desde a infância. Esta socialização primária é determinada pelo contexto familiar dos indivíduos e pela educação. Além disso, o contacto com a cultura nesta fase, segundo Bourdieu (2008 e 2010), ou seja do *habitus* primário, levaria à construção do gosto dos indivíduos. Porém, outros autores como DiMaggio (1987) e Lahire (2003, 2006, 2008), mostraram que nem só através da herança familiar e da escola se forma o gosto, tendo também

influência neste processo as disposições individuais, ou os papéis que os indivíduos desempenham em determinados contextos social, como também as influências relacionais.

Nesse sentido, verificou-se que apenas 26% dos inquiridos tiveram *aulas extracurriculares de dança* quando eram crianças e/ou adolescentes. Contudo, 67% dos inquiridos já tinha frequentado *aulas extracurriculares de música* (aprender a tocar um instrumento/cantar). Esta última, demonstra que a maioria já teria tido contacto com música numa vertente de formação.

Quanto às *saídas culturais em contexto familiar na infância/adolescência* (Figura IV.6.), 52% dos inquiridos admite que ia *raramente assistir a peças de teatro e a espetáculos de dança*, sendo que a prática mais regular era *ir ao cinema*, em que 42% ia *algumas vezes* e 40% *muitas vezes*. Quanto às saídas para *visitar exposições e/ou visitar museus*, 52% dos inquiridos referem que iam *algumas vezes*, assim como 47% iam *algumas vezes a concertos/festivais de música*.

Figura IV.6. Saídas culturais na infância e adolescência em contexto familiar

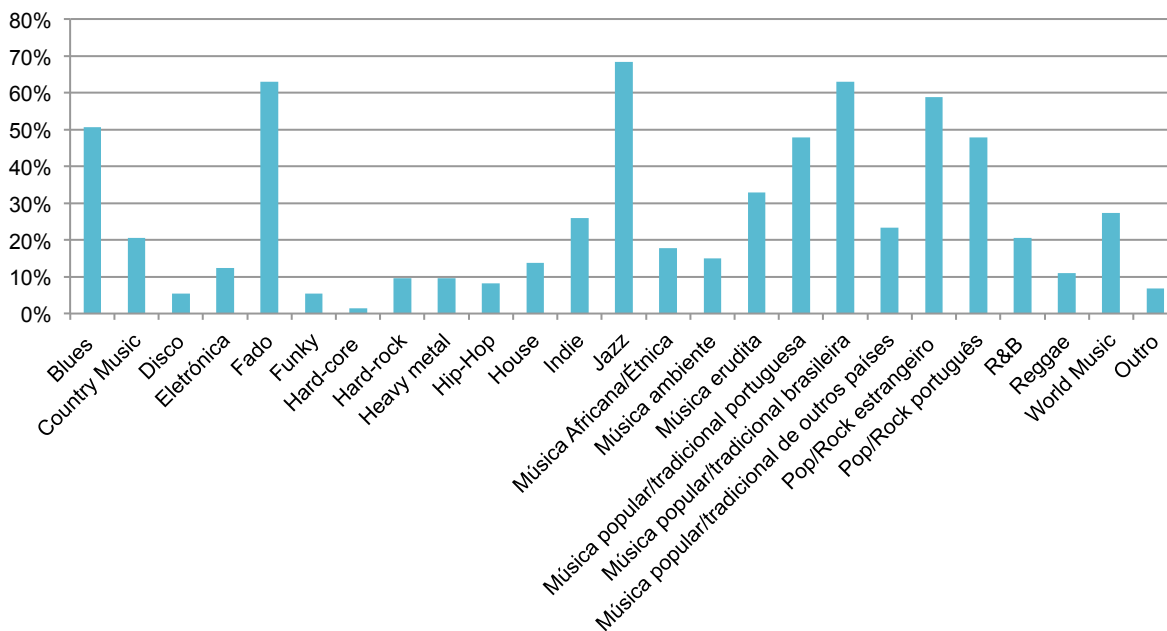


[Percentagem] Fonte: Inquérito por questionário aos sócios do Orfeão Universitário do Porto. [N=73]

Quanto às *preferências musicais* (Figura IV.7.), os géneros que foram selecionados por mais de 50% dos inquiridos foram o *Jazz* (68%), o *Fado* (63%), a *Música Popular Brasileira* (63%), *Pop/Rock Estrangeiro* (59%) e *Blues* (51%), demonstrando que os gostos predominantes, exceto o Fado, não se relacionam diretamente com os grupos atualmente ativos no OUP. Relacionando com os estilos musicais dos grupos-base do OUP (Coro Clássico/Popular e Danças Etnográficas), verifica-se que 48% dos inquiridos selecionaram a *música popular/tradicional*

portuguesa como um dos seus géneros musicais preferidos e 33% a *música erudita*. Constatase que cada inquirido gosta, em média, de 7 géneros musicais diferentes.

Figura IV.7. Géneros musicais preferidos



[Percentagem] Fonte: Inquérito por questionário aos sócios do Orfeão Universitário do Porto. [N=73]

Porém, quando questionados sobre se desde que entraram no OUP os seus gostos, em geral, tinham aumentado, 88% dos inquiridos afirmam que sim. Quanto à alteração do interesse, particularmente em relação à música popular/tradicional portuguesa e à música erudita, verificou-se que, respetivamente, 97% e 73% dos inquiridos assumem que o interesse aumentou. No sentido de aprofundar esta questão, os entrevistados confirmaram esta alteração, especialmente no que concerne à música popular/tradicional portuguesa. Pela maioria dos entrevistados é referido que antes de se inscreverem no OUP, sentiam alguma relutância em participar nos grupos de cariz etnográfico e que a música popular/tradicional portuguesa era vista como um estilo antiquado e associado à velhice. Porém, por serem influenciados por colegas mais velhos ou por amigos que frequentavam grupos com esse cariz e repertório foram normalizando estas opiniões, assumindo que passaram a gostar. Questionados sobre essas representações e sobre a influência que o OUP exerce na mudança de opinião quanto à música popular/tradicional portuguesa, foram recolhidos os seguintes testemunhos:

Por ser demasiado *snob* ou achar que era uma coisa demasiado simples, ou que não tinha aquelas complexidades que eu achava que devia ter, acho que subvalorizava um bocado a cultura portuguesa. Só agora, conseguindo ver a parte do exterior e do interior é que realmente sei dá valor, porque dá trabalho, não é fácil (E1; homem; 20 anos; sócio orfeonista; inscrito desde 2013; atual membro da direção; participa/ou em 7 grupos; filho de um antigo orfeonista).

Tem e porque nós com a amizade das pessoas, eu nunca tinha apreciado demasiado o folclore, tinha andado num grupo de folclore em criança, mas com o passar dos anos tinha ganho um bocado de ceticismo e de... tinha perdido aquele gostinho que tinha quando era criança e cheguei cá, chamaram-me para ir tocar viola e aos poucos e poucos, com os meus amigos ao lado, podia não ser a coisas que eu mais gostasse de fazer naquele momento, por ter os meus amigos ao lado, ter as pessoas, fui ganhando o gosto, fui criando novas valências e novos gostos. É isso que acaba por acontecer com a maior parte das pessoas que andam aqui, acabam por conseguir desenvolver um excelente trabalho e manter acordadas essas tradições que para a grande percentagem das pessoas, incluindo para muitas que entram aqui, acabam por ser consideradas mortas e antiquadas, mas depois de entrar aqui, consegue ser despertado um sentido de dever de proteger as coisas, de gostar. Nesse aspeto o Orfeão tem uma missão muito forte e um papel muito importante na preservação daquilo que é a cultura portuguesa (E2; homem; 20 anos; sócio orfeonista; inscrito desde 2012; atual membro da direção; responsável dos Jograis; participa/ou em 10 grupos; filho de um antigo orfeonista).

Para mim o rancho era o rancho e era ridículo dantes. Nunca na minha vida achei que ia estar vestidinha com aquelas roupas ridículas e com um lencinho na cabeça, com aquela roupa que quando me fizeram vestir aquilo na primeira DP (Digressão de Páscoa) e fazer arruadas pensei: “Estou ridícula!” Mas agora, pronto, sinto orgulho, os fatos são mesmo antigos e eu estar a usar aquilo é mesmo importante (E4; mulher; 22 anos; sócia orfeonista; inscrita desde 2012; foi membro da direção; atual responsável da TUNAF; participa/ou em 6 grupos).

Acho que o Orfeão acabou me ajudar a desmistificar aquela questão dos ranchos, que os ranchos é só pessoas velhinhas e com vozes esganiçadas, (...) na televisão não é assim tão interessante mas aqui acabou por dar outra dinâmica, outro ar à coisa (E5; mulher; 25 anos; sócia auxiliar; inscrita desde 2009; foi membro de duas direções; foi responsável das Tocatas e Maçadeiras; participa/ou em 8 grupos; neta de um antigo orfeonista).

Entrar para o Orfeão fez-me mudar essa perspetiva e até o gosto, porque comecei a ver de outra forma, comecei a participar também e agora gosto e, de facto, é uma tradição nossa que devemos preservar. Fez-me mudar principalmente a essa nível (E7; mulher; 30 anos; sócia auxiliar; inscrita desde 2006; foi membro de duas direções; trabalha na AAOUP; participa/ou em 7 grupos).

Além da alteração do gosto quanto à música popular/tradicional portuguesa, relativamente à música erudita foi assinalado por alguns entrevistados que o choque não foi tão grande e que já gostavam e ouviam. No entanto, o nível de exigência que o Coro Clássico transmitia foi, para alguns, inibidor numa fase inicial mas logo ultrapassado e que o contacto com esse tipo de música teve um papel formativo importante para a participação noutros grupos:

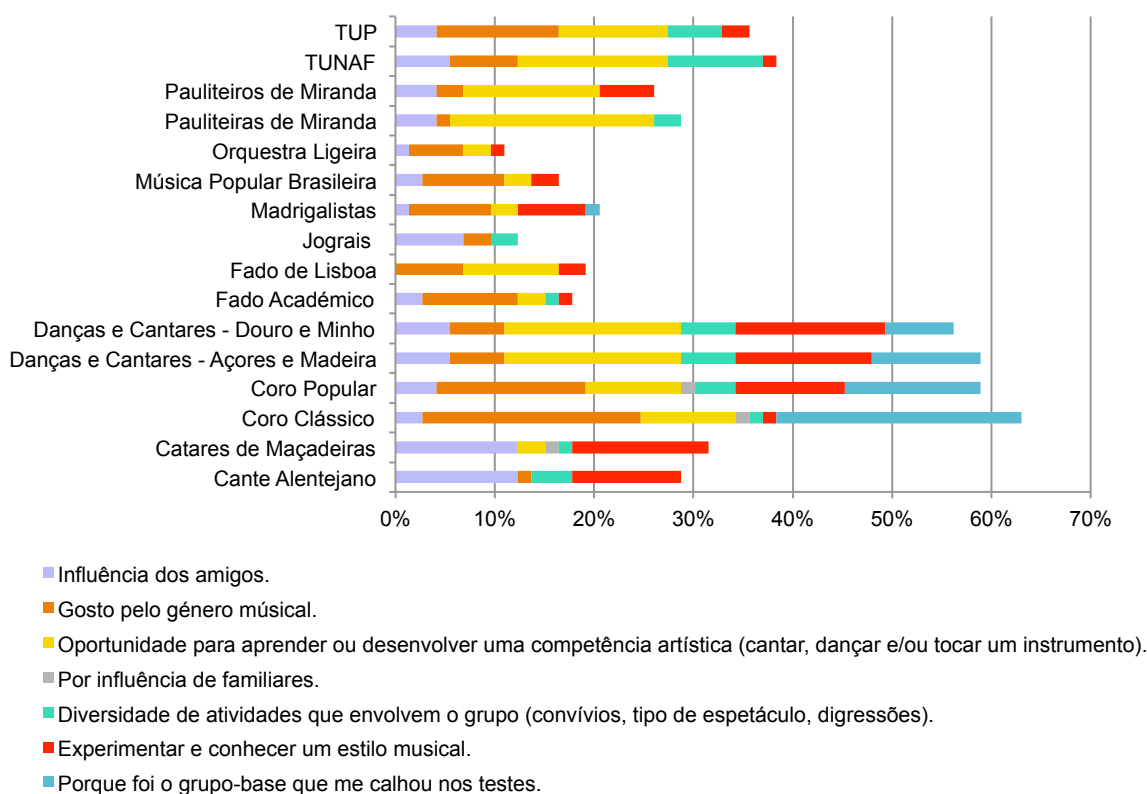
Depois de estar no Coro, depois de aprender a cantar, depois de aprender como é que era construída

a música na altura, pegar em qualquer música que toquemos em qualquer outro grupo acaba por ser fácil. Acaba, até, por ser muito fácil porque acaba por se cantar peças difíceis de música clássica, acabamos por apresentá-las e depois quando chegamos a qualquer um dos grupos sentimos um à vontade muito maior, portanto nesse aspeto acho que sim, acho que é um excelente meio para alcançar um fim (E2; homem; 20 anos; sócio orfeonista; inscrito desde 2012; atual membro da direção; responsável dos Jograis; participa/ou em 10 grupos; filho de um antigo orfeonista).

Eu não tenho formação musical, com muita pena minha, mas no início, quando eu entrei, porque até pela qualidade do grupo, eu no início quando entrei estava muita gente a vir aos ensaios e eu até pensei: “O que é que eu estou aqui a fazer?” e havia vozes tão bonitas lá, pessoas que pareciam ter uma instrução obviamente maior que a minha. As pessoas foram amigáveis e demonstraram que me ajudavam. No início pensei um bocado disso mas depois adaptei-me (E3; homem; 19 anos; sócio orfeonista; inscrito desde 2014; participa/ou em 9 grupos).

É possível, então, afirmar que esta *alteração do gosto* deveu-se, principalmente ao contacto que o indivíduos tiveram com esses géneros musicais nos grupos que participam/participaram. Assim, esta premissa requer a análise das *motivações para os sócios do OUP escolherem os grupos* (Figura IV.8.).

Figura IV.8. Motivos para escolher os grupos do OUP



[Percentagem] Fonte: Inquérito por questionário aos sócios do Orfeão Universitário do Porto. [n=73]

Aprofundando a vertente formativa do OUP e visto que se trata, afinal, de uma associação não profissional e que desenvolve práticas não expressivas, as entrevistas fizeram transparecer que só é possível aprender essas competências de forma tão bem sucedida no OUP por existir um ambiente de informalidade, de generosidade entre os que ensinam e os que aprendem e, principalmente, de amizade:

O Orfeão tem uma capacidade de colocar uma pessoa que não está à vontade, que não sabe, que não faz ideia do que é música e conseguir, aos poucos e poucos, pô-la a conseguir fazer, a conseguir gostar. Tenho imensos amigos meus que chegaram cá e não sabiam pegar numa viola, não sabiam tocar uma percussão, uma pandeireta, o mais simples, e que hoje em dia são pessoas muito valiosas para este Orfeão, porque aos poucos e poucos, com o ambiente que criamos aqui de camaradagem, conseguimos também criar uma espécie de escola de música, mas muito única (...) aos poucos e poucos vamos passando o que sabemos e sem sermos nenhuns foras de série vamos com o gosto que temos por isto e com a amizade, vamos conseguindo criar alguma coisa, quer a nível musical, quer a nível das danças também, por exemplo, tudo o que temos aqui dentro vai sendo passado de amigo para amigo e não tanto numa base mais técnica e de aulas. As pessoas chegam cá e acabam por aprender por convívio (E2; homem; 20 anos; sócio orfeonista; inscrito desde 2012; atual membro da direção; responsável dos Jograis; participa/ou em 10 grupos; filho de um antigo orfeonista).

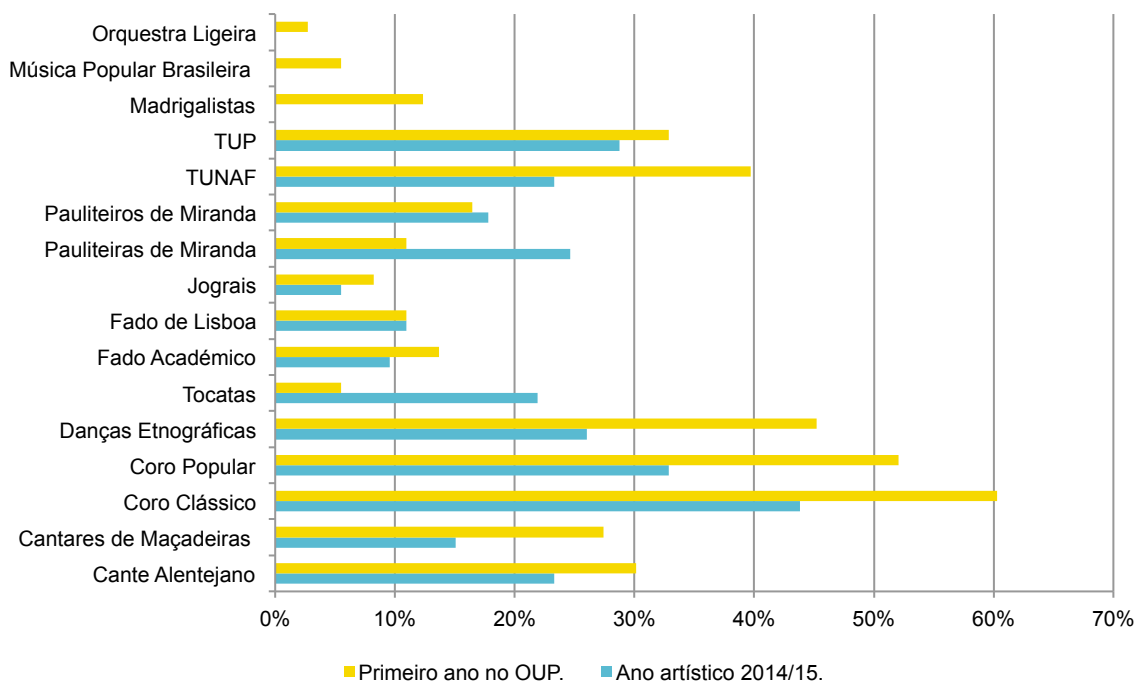
Reforçando ainda esta posição:

Não só artísticas como pessoais. Por exemplo, falaste agora de cantar. Cantar era uma competência que eu não tinha, não sabia nada de canto e agora acho que não canto mal. A nível de colocação de voz, coisas que se aprendem no Coro e mesmo na Tuna, as pessoas vão dizendo, o Maestro ajuda e assim. Acho que ganhei umas quantas técnicas, que ainda vou continuar a apurar ao longo dos anos, mas que já aprendi bastante. A dançar também, a mesma coisa, felizmente temos aqui pessoas que têm disponibilidade para ensinar (E3; homem; 19 anos; sócio orfeonista; inscrito desde 2014; participa/ou em 9 grupos).

Também acho que uma das coisas que apele ao Orfeão é mesmo isso: sem dever, sem obrigação nenhuma, sem expectativa nenhuma, faz com que a gente relaxe e aprenda muito melhor, com vontade e aprendemos 1001 coisas. E músicos temos nós aqui (E6; mulher; 31 anos; sócia auxiliar; inscrita desde 2006; presidiu duas direções; foi responsável do museu e da biblioteca; participa/ou em 7 grupos).

No presente ano artístico, verifica-se que os inquiridos participam em média em 3,23 grupos em simultâneo, no entanto 12% dos inquiridos assume não participar nem ir aos ensaios de nenhum grupo. Estes 12% de inquiridos que não participam ativamente nos grupos poderão explicar a diferença de participação entre o primeiro ano de inscrição no OUP e o atual (Figura IV.9.). Verifica-se que os grupos que têm maior participação no ano artístico corrente são o Coro Clássico e Popular e a TUP.

Figura IV.9. Evolução da participação nos grupos do OUP entre o ano de inscrição e o presente ano artístico



[Percentagem] Fonte: Inquérito por questionário aos sócios do Orfeão Universitário do Porto. [n=73]

Embora, em termos numéricos tenha sido revelado que a participação nos grupos diminuiu entre o primeiro e o atual ano no OUP, a análise das entrevistas permitiu perceber opiniões divergentes. A maioria dos entrevistados tinha uma ideia definida do grupo a que queria pertencer quando se inscreveu no OUP, mas com o passar do tempo foi participando em mais grupos. Leia-se os seguinte exemplo:

Acho que com o passar do tempo, com a convivência que tinha com as pessoas desse grupo e com o à vontade e com a aprendizagem, comecei a ganhar mais à vontade e queria-me expandir. Não sei, acho que foi a partir do Sarau que mudou tudo, os ensaios para o Sarau é que mudaram tudo. Houve aqui uma união de toda a gente e sentiu-se, acho que foi a primeira vez que eu senti realmente que isto era uma família mesmo grande, porque só vir aos ensaios da Tuna e do Fado e com pouca regularidade vinha ao Coro, tenho de admitir, nos primeiros meses, a partir daí eu fui logo para Alentejanos, às Danças não, mas às Tocatas, e fui até puxado para o grupo que nunca ia conseguir estar e que nunca ia conseguir pertencer, para os Pauliteiros (E1; homem; 20 anos; sócio orfeonista; inscrito desde 2013; atual membro da direção; participa/ou em 7 grupos; filho de um antigo orfeonista).

Contudo, como é possível ler no seguinte testemunho, a descoberta e a experimentação dos grupos acontece muito no primeiro ano.

Rapidamente do “Coro que também era Coro Popular, depois rapidamente as Maçadeiras que é mais ou menos como o Coro Popular, por isso, não precisamos de trabalho extra por isso temos de entrar e, já agora, a Tuna? Está bem, temos de experimentar!” Uma levou à outra e rapidamente, logo no primeiro ano, pertencemos a quase todos os grupos (E6; mulher; 31 anos; sócia auxiliar; inscrita desde 2006; presidiu duas direções; foi responsável do museu e da biblioteca; participa/ou em 7 grupos).

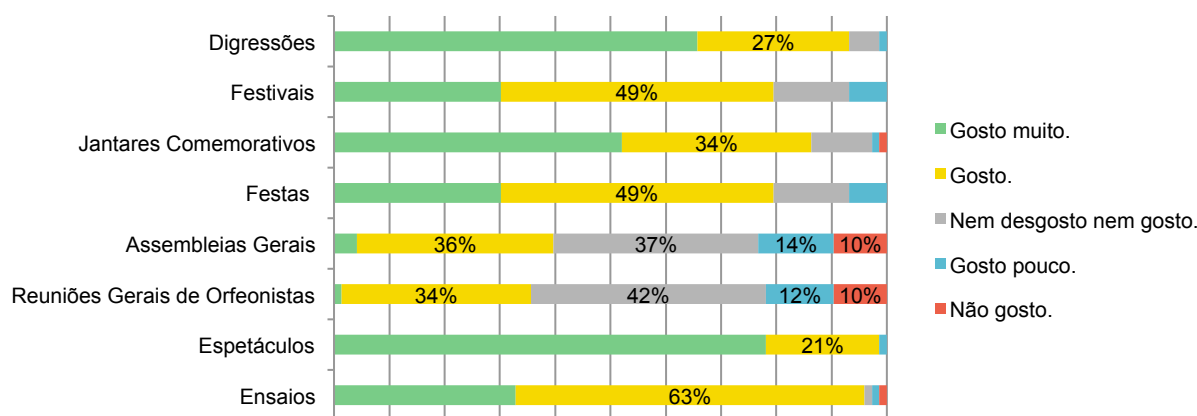
Parecendo relevante para a análise refletir um pouco mais sobre os níveis de participação nos grupos do OUP, foram apresentados aos inquiridos algumas possíveis *razões para não integrarem em mais grupos*. Neste sentido, 78% (percentagem acumulada) dos inquiridos dizem identificar-se ou identificar-se plenamente com a o motivo *porque não tenho/tinha tempo para pertencer a mais grupos*. Além deste, o *motivo porque já pertenço/pertenci a todos os grupos que gosto* foi escolhido por 58% dos inquiridos (percentagem acumulada do inquiridos que dizem *identificar-se* ou *identificar-se plenamente* com o motivo). Estes motivos poderão indicar que a queda de participação entre o primeiro ano no OUP e o atual não acontece por questões de vontade, mas sim por implicações horárias e até de filtragem, ou seja, ao longo dos anos as pessoas tenderão a ficar nos grupos que gostam mais e, saindo da faculdade, começam a trabalhar ficando com menos disponibilidade. Em contrapartida, dos motivos apresentados com os quais os inquiridos menos se identificam (percentagem acumulada do inquiridos que dizem *não identificar-se* ou *não identificar-se nada* com o motivo), sobressaem os seguintes: *os meus amigos rejeitavam-me se eu fosse para outros grupos* (96%); *porque acho/achava que as pessoas que estão/estavam noutros grupos não me vão/iam aceitar* (84%); e *porque não tenho/tinha formação musical e não quero/queria aprender* (82%). Estas afirmações permitem compreender não haverem, à partida, constrangimentos relacionais para participação nos grupos, nem inibições quanto à vontade de aprender uma competência artística para pertencer a grupos que o exijam, reforçando que aprender alguma competência artística é uma oportunidade fundamental para escolher os grupos.

Como nem só dos grupos e dos seus ensaios vive o OUP, foi questionado quais as *preferências em relação às atividades* (Figura IV.10.) que englobam a associação. Apesar de 63% dos inquiridos dizerem que *gostam* dos ensaios e de 33% *gostarem muito*, são os *espetáculos* que vencem na classificação de *gosto muito* (78%), seguidos das *digressões* com

66% (*gosto muito*) e os *jantares comemorativos* com 52% de *gosto muito*. Por outro lado, as atividades que implicam deveres para com a associação e o exercício de direitos como sócios, nomeadamente as *Assembleias Gerais* e as *Reuniões Gerais de Orfeonistas*, são as que dividem mais opiniões e as que têm maiores classificações de *não gosto nem desgosto*, *gosto pouco* e *não gosto nada*. Esta constatação permite aferir que a vertente artística do OUP é a mais valorizada em detrimento das atividades que exigem um comprometimento mais formal para com a associação.

Corroborando estas preferências, as entrevistas demonstraram que, ao ser pedido para os entrevistados falarem das experiências mais marcantes no OUP, todos referiram as digressões ou espetáculos específicos, porém, a experiência de ocupar um cargo nos órgãos sociais foi também referido como uma experiência marcante que despoletou a aprendizagem de competências a nível, pessoal, social e profissional.

Figura IV.10. Preferências por atividade do OUP



[Percentagem] Fonte: Inquérito por questionário aos sócios do Orfeão Universitário do Porto. [n=73]

Aprofundando as preferências por atividade e questionados sobre as experiências mais marcantes no OUP, foram recolhidos os seguintes testemunhos:

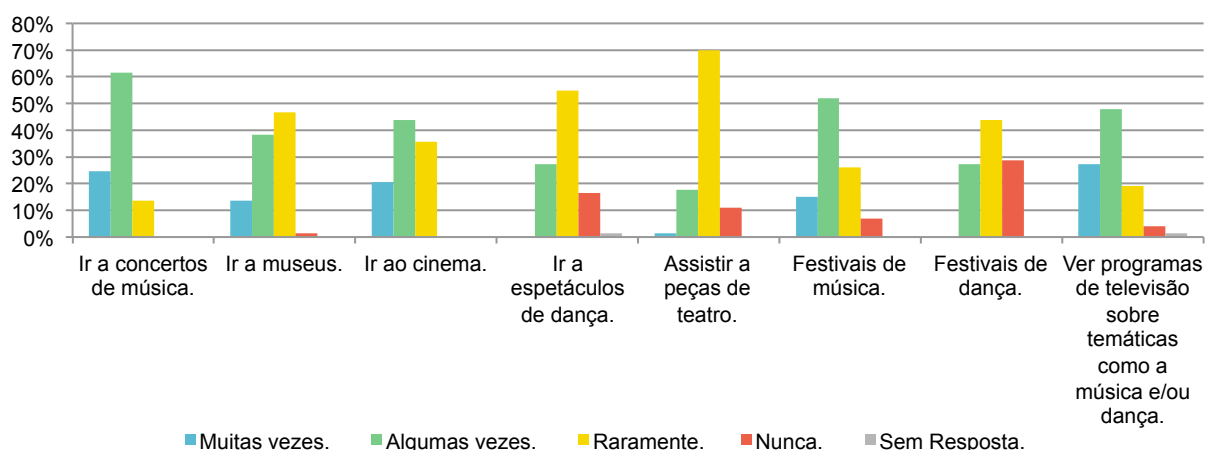
Ver que eu dei alguma coisa ao Orfeão, quando isso se traduz quer seja em prémios num festival, quer seja em ser convidado para ir tocar a Espanha com o Grupo de Fados, quer seja ser convidado para ir tocar a um festival de folclore... Isso é tudo importante, mas aquilo que eu acho que realmente conta é a seguir a um espetáculo nós podermos estar com os nossos amigos e ver que juntos criámos alguma coisa boa; e ver que para além dos prémios, para além da satisfação que é tocar perante 3000 pessoas num Coliseu, aquelas atuações que realmente nos marcam são aquelas

em que temos contacto com as pessoas e que estamos ali porque queremos dar um dia bom àquelas pessoas, dar-lhes alguma coisa pra se lembrarem. Quando elas no fim do espetáculo vêm ter connosco a dizer que gostaram muito, dizer que já não ouviam um grupo de fado tocar assim há muitos anos, acho que essa é a parte mais emocionante do Orfeão (E1; homem; 20 anos; sócio orfeonista; inscrito desde 2013; atual membro da direção; participa/ou em 7 grupos; filho de um antigo orfeonista).

Até agora tenho memórias espetaculares de sairmos com o Orfeão todas as Páscoas. Há dois anos saímos para Castelo Branco, o ano passado saímos para Valença e este ano saímos para a Figueira da Foz. Saímos um grupo de 50 pessoas, dormimos todos numa sede logística, acordamos, estamos todos juntos num grupo de amigos, almoçamos juntos, à tarde cada um vai tomar café, vai passear um bocadinho, chega a meio da tarde, todos juntos carregamos um autocarro, todos juntos fazemos uma atuação, damos um espetáculo completo, com qualidade, com gosto e com, acima de tudo, camaradagem. E essas são as melhores memórias que eu tenho, de sair com um grupo enorme de pessoas e conseguir todas as noites, dia sim, dia sim, apresentar espetáculos para pessoas que muitas das vezes, pessoas de idade avançada, que se não fosse por nós nunca na sua aldeia, no seu pequeno, minúsculo auditório, iriam ter uma demonstração tão bonita da cultura portuguesa. É aí que eu acho que o Orfeão proporciona as melhores experiências. Já para não falar, claro, de atuar no Coliseu do Porto, no Coliseu dos Recreios, no Teatro Municipal da Guarda, de já ter atuado na Reitoria da Universidade do Minho, também, ir agora atuar em Teatros em Valencia, em Madrid, na Suíça, em Paris... dá hipóteses que nunca na vida tinha sonhado antes de entrar para cá (E2; homem; 20 anos; sócio orfeonista; inscrito desde 2012; atual membro da direção; responsável dos Jograis; participa/ou em 10 grupos; filho de um antigo orfeonista).

Finalmente, a última sub-dimensão pretende analisar o *consumo cultural dos inquiridos e entrevistados* fora do contexto do OUP (Figura IV.11.).

Figura IV.11. Saídas culturais fora do contexto do OUP



[Percentagem] Fonte: Inquérito por questionário aos sócios do Orfeão Universitário do Porto. [n=73]

Segundo os dados apresentados, verifica-se que os níveis de frequência das saídas culturais encontram-se na sua maioria entre o *algumas vezes* e o *raramente* demonstrando que os inquiridos não são considerados nem públicos ativos nem displicente. No entanto, as práticas de saída mais comuns, mesmo sem serem forma muito regular (ou seja, *algumas vezes*), são *ir a concertos de música* (62%), *ir a festivais de música* (52%) e *ver programas de televisão sobre temáticas como a música e/ou a dança* (48%). Analisando as percentagens acumuladas da frequência *muitas vezes* e *alguma vezes*, *ir a concertos de música* (86%) e *ver programas de televisão sobre temáticas como a música e/ou a dança* (75%) são as práticas mais comuns. Em oposição, as menores frequências referem-se às práticas *assistir a peças de teatro* e *ir a espetáculos de dança*, sendo que as percentagens acumuladas dos níveis de frequência *raramente* e *nunca* são de 81% e 71%, respetivamente.

Aprofundando a questão do consumo cultural, as entrevistas permitiram perceber que mesmo que a frequência das práticas de consumo não tenha aumentado com a participação no OUP, os entrevistados sentem-se, agora, um público mais instruído e capaz de apreciar melhor e com maior exigência. Por exemplo, como sugerem os seguintes entrevistados questionados sobre se depois de entrar no OUP as suas saídas culturais aumentaram:

A frequência não, mas muitas das vezes o rigor com que acabo por observar. Porque o facto de eu ter aprendido alguns instrumentos novos aqui, nomeadamente, a nível de percussões, por exemplo, ajuda-me a quando vou ver qualquer espetáculo ou concerto consiga julgar, perceber, interpretar melhor, dá-me um à vontade muito maior. Para além daquilo que aprendi no Orfeão, as pessoas que conheci aqui dentro, algumas delas excelentes músicos, excelentes pessoas, foram-me mostrando tipos de música novos, foram-me ajudando a evoluir como músico e abrindo os meus horizontes de muitas maneiras. O facto de eu não ir mais não quer dizer que eu não esteja a gostar, simplesmente não é algo que seja habitual meu, no entanto, quando vou, atualmente, consigo apreciar muito melhor e dá-me muito mais gosto (E2; homem; 20 anos; sócio orfeonista; inscrito desde 2012; atual membro da direção; responsável dos Jograis; participa/ou em 10 grupos; filho de um antigo orfeonista).

Gostaria de ir com mais, confesso. É aquela parte de prazer no meu trabalho. Como a minha área é essa, ou melhor, apesar da formação ser História de Arte, ser muito teórico, o Orfeão ajudou-me a ver a parte mais prática da coisa, ou seja, com a organização de exposições, com a organização de conferências, de outras atividades culturais, e depois tive a oportunidade de poder aplicar isso na vida profissional e nos estágios e afins e essa é a parte mais prazerosa do meu trabalho. Por isso, vou, gostava de ir mais, porque também há muita oferta, mas sim vou com alguma frequência (E6; mulher; 31 anos; sócia auxiliar; inscrita desde 2006; presidiu duas direções; foi responsável do museu e da biblioteca; participa/ou em 7 grupos).

Em jeito conclusivo, para conhecer as representações gerais sobre o OUP, pediu-se aos entrevistados para partilharem os argumentos que usariam para descrever a associação a potenciais associados e para assinalar características diferenciadoras do OUP em relação a outras associações culturais. As respostas demonstram, novamente, um envolvimento emocional muito forte, destacando características como a heterogeneidade de pessoas que compõem a instituição e da oferta dos grupos, mas também a finalidade formativa a nível de competências pessoais, profissionais, sociais e artísticas.

Acho que o primeiro brilho que Orfeão tem que se diferencia dos outros é a capacidade de englobar pessoas de todas as faculdades com visões diferentes, com maneira de ver a vida e de viver diferentes, com hábitos de estudo diferentes, com vivências completamente distintas; e a capacidade de termos aqui ao nosso lado pessoas que são muito mais experientes que nós e que têm muito para nos ensinar. Mas o Orfeão em si acho que é, aquilo que mais faz com que o Orfeão tenha aquilo que teve até hoje e que tenha conseguido aquilo que conseguiu até hoje foi a capacidade de associar a si pessoas de todas as faculdades, de todas as idades. Claro que a pluralidade de opções que temos aqui dentro, o nível mais académico, o nível etnográfico, a parte coral. Acho que tudo isso contribuiu para o Orfeão ser um *melting pot* de tudo o que é português (E1; homem; 20 anos; sócio orfeonista; inscrito desde 2013; atual membro da direção; participa/ou em 7 grupos; filho de um antigo orfeonista).

Primeiro diria que eu acho que, já tendo passado por lá, pela universidade, acho que é muito enriquecedor não passar pela universidade, ou melhor passar pela faculdade e fazer só a universidade (...). Acho que qualquer estudante deveria ter a oportunidade de lá estar, como aqueles primeiros orfeonistas disseram, deveriam sentir essa necessidade de complementar ação formativa. A universidade não é só o curso, acho que tem muito para oferecer e o Orfeão acho que preenche esse requisito quase na totalidade. Dá-nos essa experiência extracurricular; dá-nos a possibilidade de contactar com pessoas de toda a Universidade; dá-nos a oportunidade de passarmos momentos inesquecíveis; de conhecermos um bocadinho mais da nossa cultura, das nossas tradições; de desenvolver as nossas capacidades pessoais e técnicas, por exemplo a nível de um instrumento, a nível de uma voz; mas depois pessoais a nível de desenvolvimento de competências pessoais, por exemplo, de organizar coisas e coordenar e a nível social também (E7; mulher; 30 anos; sócia auxiliar; inscrita desde 2006; foi membro de duas direções; trabalha na AAOU; participa/ou em 7 grupos).

CONCLUSÕES

A dissertação apresentada pretendeu discutir as práticas culturais expressivas e criativas em contexto associativo, tendo como objeto de estudo o Orfeão Universitário do Porto, associação cultural na qual participam apenas estudantes e antigos estudantes da Universidade do Porto. Pelas características dos seus associados e pela oferta dos grupos artísticos que integra – 13 grupos nas vertentes coral, etnográfica e académica, o OUP foi um ponto de partida para compreender como se desenvolvem estas práticas e que repercussões têm na participação cultural dos seus associados. Assim, partiu-se da pergunta: *“As associações culturais, através da promoção de práticas culturais expressivas e criativas, potenciam e diversificam a participação cultural?”* e, através de uma metodologia mista, ou seja, da aplicação de um inquérito por questionário e de entrevistas, procurou-se dar resposta a hipóteses teóricas que têm em conta conceitos como hierarquização e heterogeneidade cultural; gostos; produção e consumo cultural; e participação cultural. Neste sentido, o modelo de análise centrou-se no aprofundamento da dimensão da *relação com a associação*, que teve em conta sub-dimensões como o (re)conhecimento e primeiro contacto com a associação; o envolvimento institucional; e a herança associativa; e na dimensão das *práticas culturais*, nomeadamente, os hábitos culturais na infância e na adolescência; os gostos; a componente formativa; a vivência do OUP e o consumo cultural.

Por forma a apresentar as conclusões articulando a empiria com os contributos teóricos da dissertação, serão respondidas às hipóteses teóricas:

(1) As práticas culturais são mais determinadas pelos papéis sociais desempenhados no seio da associação e pelas influências relacionais entre os sócios do que pela herança familiar e o capital escolar:

Verificou-se que o grau de escolaridade, embora relevante, não é um indicador discriminante para a caracterização das práticas culturais, uma vez que todos os inquiridos são ou foram alunos da UP e quanto aos seus pais, metade têm formação superior. Relativamente à herança familiar, não se registaram saídas culturais regulares e diversificadas na infância/adolescência em contexto familiar. Porém, muitos tinham tido já contacto com a música

e/ou com a dança nesta fase da vida através de aulas extracurriculares, levando a crer que fosse valorizado pela família estas competências, podendo ter potenciado a vontade de pertencer a um grupo artístico.

Por sua vez, não só a experiência musical, mas conhecer pessoas novas, foram apontados como principais motivos para a inscrição no OUP e, de facto, nas entrevistas estas duas componentes – a artística e a social, foram bastante mencionadas em várias sub-dimensões da análise. Quanto às atividades no seio da associação, a influência dos grupos de pares, sejam amigos e/ou colegas mais velhos, influenciam muito a forma como ocorrem as movimentações entre os grupos; porém foram apontados como motivos principais o gosto pelo estilo do grupo e a oportunidade de aprender uma competência artística.

(2) O OUP promove a desmistificação de um modelo hierarquizado de cultura, desenvolvendo padrões heterogéneos de produção e consumo cultural:

Através de uma oferta cultural muito diversificada, os orfeonistas têm possibilidade de integrar grupos nas vertentes coral, etnográfica e académica e é-lhes proporcionado um contacto com níveis de cultura muito distintos. Porém, verificou-se, através da análise dos resultados dos questionários e das entrevistas, que à medida que o envolvimento com a associação aumenta, aumentando assim o número de relações interpessoais, as pessoas sentem-se mais atraídas a participar em grupos com os quais não se identificavam inicialmente e, até, em relação aos quais sentiam estranheza, como é o caso dos grupos etnográficos, ou consideravam inacessíveis pela exigência em termos de competências artísticas exigidas, no caso do Coro Clássico e de grupos que exigem a aprendizagem de um instrumento musical. As relações criadas na associação, a vontade de aprender uma competência artística, num ambiente de aprendizagem informal, e o gosto por determinado estilo musical são os fatores apontados como mais determinantes na escolha dos grupos. O contacto com estilos musicais diferentes nos grupos e a partilha dessa experiência de iniciação com outros elementos da associação potencia o aumento e diversificação dos gostos e rompe com modelos de hierarquização cultural. Verificou-se, assim, que em 88% dos casos os gostos aumentaram desde a entrada no OUP, sendo que cada inquirido gosta, em média, de 7 estilos diferentes. Verificou-se, ainda, que o Jazz, o Fado e a Música Popular Brasileira são estilos mais apreciados pela generalidade da amostra.

Quanto à dicotomia alta cultura/cultura popular, 97% assumem que o seu interesse pela música popular/tradicional portuguesa aumentou e 73% dizem ter aumentado o seu interesse pela música erudita desde que integram o OUP, por isso, verifica-se uma tendência para apreciar quer estilos de música erudita como popular, tendo o OUP impulsionado esta hibridez. Esta constatação, juntamente com o aumento de estilos musicais apreciados, traduz que os gostos e as práticas se tornaram mais heterogéneos com a participação nas atividades do OUP. Além da heterogeneização dos gostos, há uma tendência para participar em mais do que um grupo do OUP, mais especificamente numa média de 3,23 grupos por pessoa no presente ano artístico, tendo-se registado que a falta de tempo e o facto de já terem participado em todos os grupos a que podiam pertencer são os motivos mais fortes para não pertencer a mais grupos.

Relativamente ao consumo cultural, notou-se que as saídas culturais não são muito regulares, sendo as mais frequentes ir a festivais e concertos de música. Mesmo não se tendo verificado uma relação direta entre a atividade associativa e a alteração da frequência das saídas culturais, as entrevistas permitiram perceber que o contacto com práticas culturais criativas e expressivas no seio da associação, o contacto com estilos diversificados e a aprendizagem de competências artísticas, quebrou obstáculos simbólicos e não só potenciou a apreciação de maior número de estilos musicais, como aumentou o nível de exigência quando são colocados no papel de público.

Conclui-se, também, que pelo facto das práticas culturais serem desenvolvidas pela maioria dos elementos da associação, ou seja, havendo uma standardização dessas práticas, haja uma maior predisposição para experimentar novos estilos e grupos. É esperado dos associados uma participação ativa nas atividades da associação, levando a que essa participação potencie a integração dos associados e a uma consolidação do grupo.

(3) O OUP, institucionalizando práticas culturais expressivas e criativas, é um instrumento para políticas de democracia cultural:

O OUP é uma associação cultural que permite aos seus associados várias experiências que têm uma componente formativa muito forte e variada. Além dos espetáculos e digressões, que são as atividades mais apreciadas pela maioria, a gestão do OUP e de todas as ações que o envolvem é da responsabilidade dos seus associados e há uma forte adesão aos cargos, seja como

membros dos órgãos sociais, seja como responsáveis de grupo ou de secção. Mesmo que para a maioria o OUP seja a primeira experiência associativa, o envolvimento institucional e emocional é muito forte e proporcionam o desenvolvimento de competências técnicas e o desenvolvimento de atitudes que facilitam as relações interpessoais.

Além disso, através de um ambiente informal, o OUP permite a aprendizagem de competências artísticas, seja a cantar, a tocar um instrumento ou a dançar. Esta oportunidade é apontada como uma das mais importantes para escolher os grupos mas leva, também, à ruptura de constrangimentos simbólicos na aproximação com a arte, mais particularmente com a música. Ainda, assiste-se ao aumento da permeabilidade cultural, através da sensibilização para novos estilos musicais e a uma alteração das representações quanto à música popular/tradicional portuguesa e à música erudita, esbatendo a hierarquização da cultura segundo níveis.

Desta forma, o OUP potencia a aproximação dos indivíduos à cultura, engloba uma pluralidade de expressões, estimula a produção artística, aumenta os níveis de formação, quebra as fronteiras entre produção e receção cultural; e, por isso, estabelece-se como um exemplo ilustrativo para a operacionalização da democracia cultural.

BIBLIOGRAFIA

- Anon. (2010) “O Movimento Associativo Popular - Elemento de Emancipação das Populações”, *O Militante*, 305.
Disponível em <http://www.omilitante.pcp.pt/pt/305/Organizacao/391/O-movimento-associativo-popular---Elemento-de-emancipa%C3%A7%C3%A3o-das-popula%C3%A7%C3%B5es.htm>
- AA. VV. (2004), *Públicos da Cultura*, Lisboa, Observatório das Actividades Culturais.
- AA.VV. (1999), *Educação e associativismo - Para além da escola...*, Lisboa, Conselho Nacional de Educação/Ministério da Educação.
- Azevedo, Natália (1997), “Práticas de recepção cultural e públicos de cinema em contexto cineclubísticos”, *Dissertação de Mestrado em Sociologia*, Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- Banha, Rui (coord.) (2001), *Diagnóstico Sociocultural de Loures*, vol. I: *Contextualização Sócio-Espacial e Enquadramento Teórico-Metodológico*, Loures, Câmara Municipal de Loures.
- Batalha, H. M. Claudio, Fernando Teixeira da Silva e Alexandre Fortes (2004), *Culturas de classe: Identidade e diversidade na formação do operariado*, Campinas, Editora Unicamp.
- Bina, V., Chantepie, P., Deroin, V., Frank, G., Kommel, K., Kotynek, J. e Robin, P (2012), *ESSnet-Culture Final Report*, Luxemburgo, ESSnet Culture e Eurostat.
- Bolán, Eduardo Nivón (2006), *La política cultural. Temas, problemas y oportunidades*. Cidade do México, Conselho Nacional para a Cultura e as Artes.
- Bourdieu, Pierre e Alain Darbel (1966), *L'amour de l'art: les musées d'art européens et leur public*, Paris, Minuit.
- Bourdieu, Pierre (2008 [1994]), *Razões Práticas: Sobre a Teoria da Ação*, São Paulo, Pairus.
- Bourdieu, Pierre (2010 [1979]), *A Distinção: Uma crítica social da faculdade do juízo*, Lisboa, Edições 70.
- Bryman, Alan (2006), “Integrating quantitative and qualitative research: how is it done?”, *Qualitative Research*, London, Sage Publications, vol. 6(1), pp. 97-113.
- Canclini, Néstor Garcia (1987), *Políticas Culturales in América Latina*, México, Editora Grijalbo.
- Canedo, Daniele (2004), “Democratização da cultura: mais definições em trânsito”, Salvador, UFBA.
- Castelo-Branco, Salwa El-Shawan e Jorge Freitas Branco (org.) (2003), *Vozes do Povo. A Folclorização em Portugal*, Oeiras, Celta Editora.
- nacional de teatros e cineteatros*, Lisboa, Edições Colibri/Instituto Politécnico de Lisboa.
- Christin, Angèle (2010), “Omnivores Versus Snobs? Musical Tastes in the United States and France”, Working Paper 40, *Center for Arts and Cultural Policy Studies*, Princeton, Princeton University.
- Coelho, Luís Alberto Mendes Brandão (1999), “Associativismo e Desenvolvimento Local: O Caso de Ribeira de Pena”, dissertação de mestrado em Desenvolvimento Local: Território, Sociedade e Cidadania, Universidade de Trás-os-Montes e Alto-Douro.
- Coimbra, Joaquim (1999), Comunicação na Sessão de Abertura no *Seminário Educação e Associativismo – Para além da escola...*, in AA.VV. (1999), *Educação e associativismo - Para além da escola...*, Lisboa, Conselho Nacional de Educação/Ministério da Educação.

- Connor, Steven (1989), *Postmodernist Culture. An Introduction to Theories of the Contemporary*. Oxford, Blackwell Publishers.
- Corbin, Alain (2001), *História dos Tempos Livres: O Advento do Lazer*, Lisboa, Editorial Teorema.
- Cordeiro, Eva Maria Mesquita (2010), “Orfeão Universitário do Porto: Cem anos de memórias, um projeto museológico”, *Dissertação de Mestrado Arte, Património e Teorias do Restauro*, Lisboa, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.
- Costa, António Firmino (1997), “Políticas Culturais - conceitos e perspectivas”, *OBS 2*, pp. 10-14, Lisboa, Observatório das Actividades Culturais.
- Costa, António Firmino da (2004), “Dos públicos da cultura aos modos de relação com a cultura: algumas questões teóricas e metodológicas para uma agenda de investigação”, *Públicos da Cultura: Actas do Encontro organizado pelo Observatório das Actividades Culturais no Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa*, Lisboa, Observatório das Actividades Culturais, pp. 31-41.
- D'Epinay, Christian Lalive *et al.* (1982), *Temps Libres - Culture de Masse et Culture de Classe Aujourd'Hui*, Paris, Favre.
- DiMaggio, Paul (1987), “Classification in art”, *American Sociological Review*, Vol. 52, 4, American Sociological Association, pp. 440-455.
- Donnat, Olivier (2007), *Comunicação no Seminário Internacional de Democratização Cultural: Acesso à Cultura e Promoção da Cidadania*, São Paulo, Instituto Votorantim, pp. 6-14.
- Duarte, Teresa (2009), “A possibilidade da investigação a 3: reflexões sobre triangulação (metodológica)”, *CIES e-WORKING PAPER*, 60, Lisboa.
- Duarte, Mariana Carmo (2015), “Cultura, Pluralidade e Democracia; Artigo baseado em Apocalípticos e Integrados”, *Working Paper #5*, Observatório Político.
- Durão, Susana e Teresa Fradique (2010), “Cultura como organização: resgate etnográfico”, *Próximo Futuro - Gestão das organizações sociais e culturais*, 3º workshop de investigação, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 1-16.
- Eco, Umberto (1991), *Apocalípticos e Integrados*. Lisboa, Difel - Difusão Editorial.
- Eijck, Koen van (1999), “Socialization, education, and lifestyle: How social mobility, increases the cultural heterogeneity of status groups”, *Poetics* 26, pp. 309-328.
- Eijck, Koen van and Lievens, John (2008), “Cultural omnivorousness as a combination of highbrow, pop, and folk elements: The relation between taste patterns and attitudes concerning social integration”, *Poetics* 36, pp. 217-242.
- Fernandes, António Teixeira (coord.) (2001), *Estudantes do ensino superior no Porto: Representações e Práticas Culturais*, Porto, Porto 2001 e Afrontamento.
- Ferreira, Pedro M. (coord.) e Pedro Alcântara da Silva (2005), *O Associativismo Juvenil e a Cidadania Política*, Lisboa, Instituto Português da Juventude.
- Garcia, Orlando e João Sécio (2007), “Para uma análise tipológica do movimento associativo: Estudo diagnóstico das associações culturais e recreativas na cidade de Lisboa”, *OBS 15*, Lisboa, Observatório das Actividades Culturais.
- GEPAC - Gabinete de Estratégia, P. e. A. C. (2013), *Voluntariado Formal nas Artes e na Cultura em 2012*, Lisboa: GEPAC - Gabinete de Estratégia, Planeamento e Avaliação Culturais.

- Ghiglione, Rudolphe e Benjamim Matalon (1992), *O Inquérito: Teoria e Prática*, Oeiras, Celta.
- Giddens, Anthony (2004), *Sociologia*, 4ª edição, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 638-663.
- Gomes, Rui Telmo (2001), *Práticas culturais dos portugueses: actividades de lazer*, Folha OBS 2, Lisboa, Observatório das Actividades Culturais.
- Gomes, Rui Telmo e Vanda Lourenço (2009), *Democratização Cultural e Formação de Públicos: Inquérito aos Serviços Educativos em Portugal*, Lisboa, Observatório das Actividades Culturais.
- Gomes, Rui Telmo, Vanda Lourenço e Duarte Martinho (2006), “Entidades Culturais e Artísticas em Portugal”, Docs 8, Lisboa, Observatório das Actividades Culturais.
- Gomes, Rui Telmo; Vanda Lourenço e João Gaspar Neves (2000), *Públicos do Festival de Almada*, Coleção OBS – Pesquisas 8, Lisboa, Observatório das Actividades Culturais.
- Grefe, Xavier e Pflieger, Sylvie (2009), *La politique culturelle en France*, Paris, La Documentation Française.
- Grosjean, E. e Ingberg (1980), *Implicaciones de una política de animación sociocultural*, *Animación Sociocultural*, Madrid, Ministerio da Cultura.
- INE (1998), *Resultados do Inquérito a Associações Culturais e Recreativas 1995*.
- Lacerda, Alice Pires (2010), “Democratização da Cultura X Democracia Cultural: Os pontos de cultura enquanto política cultural de formação de público”, Comunicação apresentada no *Seminário Internacional Políticas Culturais: Teorias e Práxis*, Rio de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barbosa
- Lahire, Bernard (2003), “From the habits to an individual heritage of dispositions. Towards a sociology at the level of the individual”, *Poetics* 21, pp. 329-355.
- Lahire, Bernard (2006[2004]), *A cultura dos Indivíduos*, trad. por Fátima Murad, São Paulo, Artmed.
- Lahire, Bernard (2008), “The individual and the mixing genres: Cultural dissonance and self-distinction”, *Poetics* 36, pp. 166-188.
- Lehning, P. (1998), “Vers une société civile multiculturelle : le rôle du capital social et la citoyenneté démocratique”, in A. Bernard, H. Helmich & P. Lehning (eds), *La société civile et le développement international*, Centre de Développement, Paris, OCDE.
- Lima Coelho, Sandra (2008), “Participação social e associativismo em Portugal: breves apontamentos de um estudo de caso de uma associação de promoção do Comércio Justo”, apresentado sob a forma de comunicação na conferência *Movimento Associativo em Portugal e na Galiza*, no âmbito do “Fórum Associativismo”, Santa Maria da Feira.
- Lopes, João Teixeira (1998), “Sociabilidade e consumos culturais: contributos para uma sociologia da fruição cultural”, 1º *Congresso Português de Sociologia Económica*, pp. 179-188.
- Lopes, João Teixeira (2000), *A Cidade e a Cultura*, Porto, Afrontamento.
- Lopes, João Teixeira (2007), *Da democratização à democracia cultural: uma reflexão sobre políticas culturais e espaço público*, Porto, Profedições.
- Lopes, João Teixeira (2009), “Da democratização da cultura a um conceito e prática alternativos de democracia cultural”, *Saber & Educar*, 14.
- Lourenço, Vanda (2004), “Aprender com a prática: expressividade artística e formação de públicos”, *Públicos da Cultura: Actas do Encontro organizado pelo Observatório das Actividades Culturais no Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa*, Lisboa, Observatório das Actividades

- Culturais, pp. 163-171.
- Marinho, Helena (2009), “In the Empire's web: The Oporto Orfeão's musical journeys to Africa”, *Performa – Conference on Performance Studies*, Aveiro, Universidade de Aveiro.
- Mayol, Pierre (2001), “Associations et vie culturelle: une exploration des études et travaux du DEP”, in Moulinier, Pierre (dir), *Les Associations dans la Vie et la Politique Culturelles*, DEP.
- Melo, Daniel (1999), “Associativismo Popular na Resistência Cultural ao Salazarismo: A Federação Portuguesa das Colectividades de Cultura e Recreio”, *Penélope: Revista de História e Ciências Sociais*, 21, pp. 95-130.
- Melo, Daniel (2007), “O Lugar do Associativismo Voluntário Português no Contexto Europeu: Para Um Novo Paradigma do Interesse Público”, *OBS 15*, pp. 42-56.
- Melo, Maria Benedita Portugal (1998), “No temp(l)o da arte: Um estudo sobre práticas culturais”, *Sociologia – Problemas e Práticas*, 28, pp.149-166.
- Melo, Maria Benedita Portugal (1999a), “Contributos para uma análise dos consumos culturais eruditos”, *Caderno de Ciências Sociais*, pp. 117-130.
- Melo, Maria Benedita Portugal (1999b), “O campo artístico e a produção dos consumos culturais nas sociedades modernas”, *Revista da Universidade Fernando Pessoa*, 4, pp. 177-189.
- Neves, Bárbara Torres (2013), *As políticas públicas de associativismo cultural” O caso do Orfeão Universitário do Porto*, trabalho realizado no âmbito da Unidade Curricular de Políticas Públicas da Cultura do Mestrado em Gestão e Estudos da Cultura, Lisboa, ISCTE-IUL.
- Oliveira, Maria Carolina Vasconcelos (2008), “Duas formas de se pensar os determinantes das práticas ou do consumo cultural na sociologia: Pierre Bourdieu e Bernard Lahire”, *IV ENECULT - Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura*, Salvador, Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia.
- Pais, José Machado (coord.) et al. (1994), *Práticas Culturais dos Lisboaetas*, Lisboa, Instituto de Ciências Sociais.
- Pereira, Virgílio Borges (1994), “Os Índios e a Vida Selvagem - Modalidades de (re)produção de sociabilidades no núcleo antigo da freguesia da Vitória”, *Sociologia*, 4, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, pp. 231-353.
- Pestana, Maria do Rosário (2010), “Um ritual de regeneração e transcendência: o canto orfeónico nas primeiras décadas do século XX”, *e-cadernos CES*, 8, pp. 93-107.
- Peterson, Richard A. e David G. Berger (1975), “Cycles in symbol production: The case of popular music”, *American Sociological Review* Vol. 40(4), pp. 1441-159.
- Peterson, Richard A. e A. Simkus (1992), “How musical tastes mark occupational status groups”, in M. Lamont and M. Fournier (eds.), *Cultivating Differences*, Chicago, University of Chicago Press, pp. 152-186.
- Peterson, Richard A. e Roger M. Kern (1996), "Changing highbrow taste: from snob to omnivore", *American Sociological Review*, 61(5), pp. 900-907.
- Pinheiro, João e Rui Telmo Gomes (2005), “Associativismo Cultural no Concelho de Cascais”, Lisboa, Observatório das Actividades Culturais.
- Pinto, José Madureira (1994), “Uma reflexão sobre políticas culturais”, AAVV, *Dinâmicas Culturais*,

- Cidadania e Desenvolvimento Local*, Lisboa, Associação Portuguesa de Sociologia.
- Pita, António Pedro (2006), *Pensar o associativismo cultural hoje, sine loco*.
- Ponte, J. P. (2006), “Estudos de caso em educação matemática”, *Bolema*, 25, 105-132.
- Quintão, Carlota (2004), “Terceiro Sector - elementos para referenciação teórica e conceptual”, *V Congresso Português de Sociologia: Sociedades Contemporâneas: Reflexividade e Acção; Atelier: Mercados, Emprego e Trabalho*, Braga, Universidade do Minho.
- Quivy, Raymond e Luc Van Campenhoudt (2008), *Manual de investigação em ciências sociais*, 2ª edição, Lisboa, Gradiva.
- Rubim, Antonio Albino Canelas (2009), “Políticas culturais e novos desafios”, *MATRIZES*, 2, pp. 93-115.
- Salamon, Lester M. e Anheier, Helmut K, (1997), *Defining the nonprofit sector: A cross-national analysis*, Manchester, Manchester University Press.
- Santos, Graça dos (2008), “Política do espírito: O bom gosto obrigatório para embelezar a realidade”, *Media & Jornalismo*, 12, pp. 59-72.
- Santos, Helena (2003), “A propósito dos públicos culturais: uma reflexão ilustrada para um caso português”, *Revista Crítica de Ciências Sociais* 67, pp. 75-97.
- Santos, M. L. L. (1988), “Questionamento à volta de três noções (a grande cultura, a cultura popular, a cultura de massas)”, *Análise Social*, Vol. XXIV, pp. 689-702.
- Santos, M. L. L. (coord.) (1998), *As Políticas Culturais em Portugal*, Lisboa, Observatório das Actividades Culturais.
- Santos, M. L. L. dos e J. M. Pais (org.) (2010), *Novos trilhos culturais - Práticas e Políticas*, Lisboa, Imprensa de Ciências Sociais.
- Selltiz, C., M. Hajoda, M. Deutsch e S. M. Cook (1965), *Métodos de pesquisa das relações sociais*, São Paulo, Editora Herder da Universidade de São Paulo.
- Silva, Augusto Santos (1995), “Políticas culturais municipais e animação do espaço urbano: uma análise de seis cidades portuguesas”, in Santos, Maria de Lourdes Lima dos (coord.), *Cultura e Economia*, Lisboa, Instituto das Ciências Sociais.
- Silva, Augusto Santos (1997), “Cultura: das obrigações do Estado à participação civil”, *Sociologia, Problemas e Práticas*, 23, Lisboa, CIES-ISCTE.
- Silva, Hugo, ed. (2003), *Amores de Estudante: Notas Históricas do Orfeão Universitário do Porto*, Porto, Universidade do Porto.
- Tchernonog, Viviane (2001), “Les associations culturelles dans le secteur associatif français”, in Moulinier, Pierre (dir), *Les Associations dans la Vie et la Politique Culturelles*, DEP.
- Thiesse, Anne-Marie (2001), “Organização dos lazeres dos trabalhadores e tempos roubados (1880-1930)”, in Corbin, Alain (2001), *História dos Tempos Livres: O Advento do Lazer*, Lisboa, Editorial Teorema.
- Vanherwegen, Dries, Andries van der Broek and John Lievens (2011), “Mapping active cultural participation in Europe: What to look for and how to find it in a compatible way. Six targets, with examples from Flanders and The Netherlands”, in *International Conference “Active participation in cultural activities: Six targets, with examples from Flanders and The Netherlands”*, Ghent, Arts Centre ‘VOORUIT’, pp. 1-45.

Viegas, José Manuel Leite (1986), “Associativismo e dinâmica cultural”, *Sociologia - Problemas e Práticas n.º 1*, Lisboa, CIES-ISCTE e Europa-América.

Este trabalho foi escrito segundo as normas do novo acordo ortográfico,
exceto nas transcrições, em que se manteve a grafia original.

ANEXOS

Anexo A: Grelha de classificação das práticas culturais (Pinto, 1994: 768).

	I	II		III		IV	V	
		Espaço colectivo		Espaço organizado das sub-culturas dominadas e emergentes			Espaço institucionalizado da cultura cultivada	
	Espaço Doméstico	IIA Público	IIB “Reservado”	IIIA Espaço Associativo	IIIB Espaço Tutelado		VA Arquivo	VB Criação
1	Criação	1.1. Com “Autor”			Artesanato			
		1.2. Sem “Autor”	Artesanato tradicional. Actividades culturais “amadoras” (fotografia, cinema, música...). Bricolage.	(Festa) Novas formas de cultura urbana.	Teatro, música, dança, artes tradicionais, novas formas de cultura urbana.	“Novo artesanato”	Produção cultural para os mass media	
2	Expressão/ Interação	Convivialidade Festa ...	Convivialidade Festa (no café, pub, discoteca) Desporto Passeios	Convivialidade Festa “amador” Passeios		Ver IIB 2.		
3	Participação	Recriação de I 4	Exposições “animadas”	Exposições		Ver I 3.		
4	Recepção/ Consumo	Práticas receptoras (TV, vídeo, rádio, disco, gravador...) Leitura “Práticas de abandono”	Shopping “Práticas de abandono”	Práticas receptoras “Práticas de abandono”	Práticas receptoras “Práticas de abandono”	Práticas espectaculares Ver I 4, IIB 2, IIIA 4, IIIB 4.	Práticas receptoras e informativas de públicos cultivados	Práticas receptoras e informativas de públicos cultivados

Anexo B: Grelha de classificação das práticas culturais (Lopes, 2000: 197).

<p>I. Espaço Doméstico</p> <p>1. Práticas domésticas criativas: Fazer “bricolage”; artesanato; escrever um “diário”; cozinhar por divertimento.</p> <p>2. Práticas domésticas expressivas, de interação e sociabilidade: Receber familiares em casa; receber amigos em casa; ir a casa de familiares; ir a casa de amigos.</p> <p>3. Práticas domésticas recetivas, de consumo e/ou fruição: Ver televisão; ouvir rádio; ouvir música; ler livros sem ser de estudo ou profissionais; ler jornais²⁹; ler revistas; ver filmes vídeo em casa.</p> <p>4. Práticas domésticas de abandono: Não fazer nada; dormir a sesta.</p>
<p>II. Espaço Público</p> <p>5. Práticas expressivas públicas: Frequentar festas de carácter popular; passear; fazer desporto; fazer “jogging”; fazer pequenas viagens; ir à pesca; ir à caça; ir à praia; passear em centros comerciais; ir a feiras.</p> <p>6. Práticas participativas públicas: Assistir a jogos de futebol (ou outros espetáculos desportivos); assistir a touradas; ir ao circo; ir a concertos de música popular e moderna.</p>
<p>III. Espaço Semipúblico</p> <p>7. Práticas expressivas semipúblicas: Ir a cafés, cervejarias, pastelarias; ir à missa ou a cerimónias religiosas; ir a discotecas; ir a bares; almoçar ou jantar fora sem ser por necessidade; jogar em máquinas electrónicas (casas de jogos); ir às compras (roupa, discos, livros, etc.).</p> <p>8. Práticas recetivas semipúblicas: Ir ao cinema.</p> <p>9. Práticas de rotina semipúblicas: Comprar comida e mercearias.</p>
<p>IV. Espaço Associativo / espaço associativo organizado</p> <p>10. Práticas associativas criativas: Fazer teatro amador; dançar (dança contemporânea, ballet, jazz e folclore); tocar (num grupo musical, coro, rancho, etc.); cantar (num grupo musical, coro, rancho, etc.).</p> <p>11. Práticas associativas expressivas: Ir a associações recreativas ou a coletividades locais; jogar xadrez; jogar às cartas, damas, bilhar, etc.; fazer campismo ou caravanismo.</p>
<p>V. Espaço da cultura cultivada / sobrelegitimada</p> <p>12. Práticas eruditas criativas: Escrever (poemas, contos, etc.); artes plásticas (pintar, desenhar, etc.); fazer fotografia (sem ser em festas ou em férias).</p> <p>13. Práticas recetivas e informativas de públicos cultivados: ir ao teatro; ir a concertos de música.</p>

²⁹ Agrega duas atividades que constam da grelha de classificação dos “tempos livres” de José Machado Pais (Pais *et al.*, 1994: 70): ler jornais e ler jornais semanários (Ver grelha no Anexo C).

Anexo C: Classificação dos “Tempos Livres” (Pais *et al.*, 1994: 70).

Posição do Indivíduo		Espaço da Prática	Doméstico (ou privado)	Exterior (ou público)		
				Bairro	Espaço urbano	Espaço extra-urbano
Emissor	Interação	Domésticos comunitários	De sociabilidade a) Local b) Urbana			
	Expressividade	Domésticos expressivos	De expressividade a) Artística b) Desportiva c) Ao ar livre			
Recetor	Expressividade	De abandono	Espetaculares de participação expressiva			
	Informação	Domésticos recetivos	Espetaculares informativos			

Anexo D: Inquérito por questionário às práticas culturais dos sócios do Orfeão Universitário do Porto

Inquérito às práticas culturais dos sócios do Orfeão Universitário do Porto

Este inquérito por questionário pretende recolher dados para a dissertação de mestrado em Gestão e Estudos da Cultura do ISCTE-IUL, cujo tema é "As Práticas Culturais Expressivas e Criativas em Contexto Associativo - O Caso do Orfeão Universitário do Porto."

O questionário é composto por 3 partes e o seu preenchimento demora cerca de 10 minutos.

Os dados recolhidos são confidenciais e destinam-se exclusivamente ao fim apresentado anteriormente.

Muito obrigada pela sua colaboração e disponibilidade.

Existem 42 perguntas neste inquérito

1. RELAÇÃO COM A ASSOCIAÇÃO

1 [1] Em que ano se inscreveu no OUP (Orfeão Universitário do Porto)? *

Por favor, escreva aqui a sua resposta:

2 [2] Como conheceu o OUP? *

Por favor, seleccione **todas** as que se aplicam:

- Através de amigos.
- Através de familiares.
- Porque conhecia pessoas que já pertenciam ao OUP.
- Na faculdade.
- Na praxe do meu curso.
- Pela internet ou outro meio de comunicação social.
- Já tinha visto um ou mais grupos do OUP num espetáculo.
- Não sabe / Não responde.
- Outra forma. Qual?:

3 [3] Algum membro da sua família pertence ou pertenceu ao OUP? *

Por favor, seleccione **apenas uma** das seguintes opções:

- Sim
- Não

4 [4] Se sim, qual o grau de parentesco desse(s) familiar(es)?

Por favor, escreva aqui a sua resposta:

5 [5] Que grupos do OUP já conhecia antes de se inscrever no OUP? *

Por favor, seleccione **todas** as que se aplicam:

- Cante Alentejano
- Cantares de Maçadeiras
- Coro Clássico
- Coro Popular
- Danças e Cantares - Açores e Madeira
- Danças e Cantares - Douro e Minho
- Fado Académico
- Fado de Lisboa
- Jograis
- Madrigalistas
- Música Popular Brasileira
- Orquestra Ligeira
- Pauliteiras de Miranda
- Pauliteiros de Miranda
- Tuna Feminina do OUP
- Tuna Universitária do Porto
- Não conhecia nenhum grupo antes de entrar no OUP.
- Outro(s). Qual(ais)?:

6 [6]

Quais os principais motivo(s) que o(a) levaram a inscrever-se no OUP?

Escolha apenas 3 opções.

*

Por favor, seleccione **todas** as que se aplicam:

- Pela experiência musical.
- Para conhecer pessoas novas.
- Para me sentir integrado(a) na vida académica.
- Para descontraír.
- Para aprender a tocar um instrumento.
- Para aprender a dançar.
- Para aprender a cantar.
- Porque gosto de cantar.
- Porque gosto de dançar.
- Porque queria atuar em público.
- Porque queria pertencer a um grupo em particular.
- Porque já tinha pertencido a outros grupos musicais semelhantes.
- Porque gosto das tradições portuguesas.
- Pela diversidade de grupos do OUP.
- Para agradar a familiares e/ou amigos.
- Pelas digressões.
- Pelas festas do OUP.
- Para viajar.
- Outro(s). Qual(ais)?:

7 [7]Ao longo do seu primeiro ano no OUP, em que grupos esteve inscrito(a)? *

Por favor, seleccione **todas** as que se aplicam:

- Cante Alentejano
- Cantares de Maçadeiras
- Coro Clássico
- Coro Popular
- Danças e Cantares - Açores e Madeira
- Danças e Cantares - Douro e Minho
- Fado Académico
- Fado de Lisboa
- Jograis
- Madrigalistas
- Música Popular Brasileira
- Orquestra Ligeira
- Pauliteiras de Miranda
- Pauliteiros de Miranda
- Tuna Feminina do OUP
- Tuna Universitária do Porto
- Outro(s). Qual(ais)?:

8 [8]Qual foi o grupo-base que lhe foi atribuído no seu primeiro ano no OUP? *

Por favor, seleccione **apenas uma** das seguintes opções:

- Coro Clássico
- Danças
- Não me recordo
- Não me foi atribuído nenhum

9 [9]Participa/participou nas atividades (ensaios, espetáculos, etc.) de algum dos grupos-base (Coro e/ou Danças)? *

Por favor, seleccione **apenas uma** das seguintes opções:

- Sim
- Não

10 [10]Qual é sua atual categoria de sócio do OUP? *

Por favor, seleccione **apenas uma** das seguintes opções:

- Sócio(a) Orfeonista
- Sócio(a) Auxiliar

11 [11]Ocupa ou ocupou algum cargo no OUP (Mesa da Assembleia, Direção, Conselho Fiscal, Responsável de Grupo e/ou Responsável de Secção)? *

Por favor, seleccione **apenas uma** das seguintes opções:

- Sim
- Não

12 [12]

Quais os principais motivos para continuar inscrito(a) no OUP?

Escolha apenas 3 opções.

*

Por favor, seleccione **todas** as que se aplicam:

- Para ajudar o OUP com as minhas quotas de associado.
- Porque adoro música.
- Porque o meu grupo de amigos está aqui. / Porque tenho muitos amigos aqui.
- Porque gosto dos espetáculos.
- Para me expressar.
- Porque estou a aprender coisas novas.
- Porque sinto que posso ensinar coisas aos sócios mais novos.
- Pelo convívio.
- Porque gosto de estar envolvido na gestão das atividades do OUP.
- Pelo prestígio de pertencer ao OUP.
- Porque o OUP faz parte da minha rotina.
- Porque não imagino a minha vida sem o OUP.
- Porque gosto de representar as tradições portuguesas.
- Porque a minha família acha importante que eu desenvolva uma atividade cultural/artística.
- Porque o(a) meu/minha namorado(a) também está inscrito no OUP.
- Porque gosto das digressões.
- Porque acho que é importante ter um curriculum vitae com atividades extracurriculares.
- Outro(s). Qual(ais)?:

13 [13]Indique qual o seu grau de concordância em relação às seguintes afirmações. *

Por favor, seleccione uma resposta apropriada para cada item:

	Discordo totalmente.	Discordo.	Nem discordo, nem concordo.	Concordo.	Concordo plenamente.
Eu gostaria de ficar para sempre envolvido nas atividades do OUP.	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Muitas coisas na minha vida sofreriam um grande transtorno caso eu decidisse sair do OUP.	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Eu não sinto qualquer obrigação em pertencer ao OUP.	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Mesmo que fosse do meu interesse, não me sentiria bem em sair agora do OUP.	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Considero que os problemas do OUP são como se fossem meus.	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Eu não me sinto como fazendo "parte da família" do OUP.	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Eu não saio do OUP porque não conheço outros grupos com a mesma variedade de géneros musicais como o OUP.	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Sentia-me culpado(a) se saísse agora do OUP.	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
O OUP merece a minha lealdade.	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Eu sou indispensável para o OUP.	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Eu não me sinto emocionalmente ligado(a) ao OUP.	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
O OUP tem muito significado para mim.	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Eu não desisto do OUP neste momento porque sinto que tenho uma obrigação para com os meus colegas.	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Acho que não dou o suficiente de mim ao OUP.	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Só continuo inscrito para ajudar o OUP.	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Se eu já não tivesse investido tanto no OUP, considerava ir para outro grupo académico.	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Eu já teria saído se eu não tivesse tantos amigos no OUP.	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Eu não tenho um sentimento de pertença forte em relação ao OUP.	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>

14 [14]Integra ou integrou outra associação cultural? *Por favor, seleccione **apenas uma** das seguintes opções:

- Sim
 Não

15 [15]Se sim, em que atividades participou?

Por favor, escreva aqui a sua resposta:

16 [16]Integra ou integrou outro grupo académico além do OUP? *

Por favor, seleccione **apenas uma** das seguintes opções:

- Sim
- Não

17 [17]Se sim, em que atividades participou?

Por favor, escreva aqui a sua resposta:

2. PRÁTICAS CULTURAIS

18 [18]Quanto era criança e/ou adolescente, frequentou aulas extracurriculares de dança? *

Por favor, seleccione **apenas uma** das seguintes opções:

- Sim
- Não

19 [19]Quanto era criança e/ou adolescente, frequentou aulas extracurriculares de música (aprendeu a tocar um instrumento e/ou a cantar)? *

Por favor, seleccione **apenas uma** das seguintes opções:

- Sim
- Não

20 [20]Com que frequência tinha as seguintes práticas quando era criança/adolescente, em contexto familiar. *

Por favor, seleccione uma resposta apropriada para cada item:

	Muitas vezes.	Algumas vezes.	Raramente.	Nunca.
Ir a concertos/festivais de música.	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Visitar exposições e/ou visitar museus.	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Ir ao cinema.	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Ir a espetáculos de dança.	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Assistir a peças de teatro.	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>

21 [21]Atualmente, quais são os seus géneros musicais preferidos? *

Por favor, seleccione **todas** as que se aplicam:

- Blues
- Country Music
- Disco
- Eletrónica
- Fado
- Funky
- Hard-core
- Hard-rock
- Heavy metal
- Hip-Hop
- House
- Indie
- Jazz

- Música Africana/Étnica
- Música ambiente
- Música erudita
- Música popular/tradicional portuguesa
- Música popular/tradicional brasileira
- Música popular/tradicional de outros países
- Pop/Rock estrangeiro
- Pop/Rock português
- R&B
- Reggae
- World Music
- Outro(s). Qual(ais)?:

22 [22]Depois de começar a participar nas atividades do OUP passou a gostar/apreciar mais estilos musicais? *

Por favor, seleccione **apenas uma** das seguintes opções:

- Sim
- Não

23 [23]

Que competência(s) artística(s) adquiriu/desenvolveu no OUP?

*

Por favor, seleccione **todas** as que se aplicam:

- Cantar.
- Tocar um instrumento ou mais do que um.
- Dançar.
- Outra(s). Qual(ais)?:

24 [24] No presente ano artístico, em que grupos do OUP participa? *

Por favor, seleccione **todas** as que se aplicam:

- Cante Alentejano
- Cantares de Maçadeiras
- Coro Clássico
- Coro Popular
- Danças Etnográficas
- Tocatas
- Fado Académico
- Fado de Lisboa
- Jograis do Orfeão Universitário do Porto
- Pauliteiras de Miranda
- Pauliteiros de Miranda
- Tuna Feminina do Orfeão Universitário do Porto
- Tuna Universitária do Porto
- Não pertença a nenhum grupo / Não vou aos ensaios de nenhum grupo

25 [25]

Tendo em conta os grupos em que participa/ou, indique qual o principal motivo para os ter escolhido.

*

Por favor, seleccione uma resposta apropriada para cada item:

	Influência dos amigos.	Gosto pelo género musical.	Oportunidade para aprender ou desenvolver uma competência artística (cantar, dançar e/ou tocar um instrumento)	Por influência de familiares.	Diversidade de atividades que envolvem o grupo (convívios, tipo de espetáculo, digressões).	Experimentar e conhecer um estilo musical.	Porque foi o grupo base que me calhou nos testes.	Nunca pertenci a este grupo.	Nenhum dos motivos se aplica.
Cante Alentejano	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	
Cantares de Maçadeiras	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	
Coro Clássico	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	
Coro Popular	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	
Danças e Cantares - Açores e Madeira	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	
Danças e Cantares - Douro e Minho	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	
Fado Académico	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	
Fado de Lisboa	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	
Jograis	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	
Madrigalistas	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	
Música Popular Brasileira	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	
Orquestra Ligeira	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	
Pauliteiras de Miranda	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	
Pauliteiros de Miranda	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	
Tuna Feminina do OUP	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	
Tuna Universitária do Porto	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	

26 [26]

Indique de que forma se identifica com os seguintes motivos para não participar em mais grupos do OUP.

*

Por favor, seleccione uma resposta apropriada para cada item:

	Não me identifico nada.	Não me identifico.	É-me indiferente.	Identifico-me.	Identifico-me plenamente.
Porque já pertenceo/pertenci a todos os grupos que gosto.	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Porque já pertenceo/pertenci a todos os grupos que posso pertencer (todos os grupos mistos e só femininos ou masculinos).	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Estou/estive nos grupos onde os meus amigos também estão/estavam.	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Porque não tenho/tinha tempo para pertencer a mais grupos.	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Porque não tenho/tinha motivação para pertencer a mais grupos.	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
A minha família diz/dizia que já estou/estava em grupos suficientes.	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Os meus amigos rejeitavam-me se eu fosse para outros grupos.	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Porque não tenho/tinha formação musical e não quero/queria aprender.	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Porque acho/achava que as pessoas que estão/estavam noutros grupos não me vão/iam aceitar.	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Porque não tenho/tinha jeito para os estilos dos outros grupos.	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Porque não gosto do estilo musical dos outros grupos.	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Porque não conheço/conhecia as pessoas dos outros grupos.	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Porque não gosto/gostava das pessoas dos outros grupos.	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>

27 [27] Classifique as suas preferências em relação às seguintes atividades do OUP. *

Por favor, seleccione uma resposta apropriada para cada item:

	Não gosto.	Gosto pouco.	Nem desgosto nem gosto.	Gosto.	Gosto muito.
Ensaios	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Espetáculos	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Reuniões Gerais de Orfeonistas	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Assembleias Gerais	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Festas	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Jantares Comemorativos	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Festivais	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Digressões	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>

28 [28]Indique com que frequência vai aos seguintes eventos culturais, fora do contexto do OUP. *

Por favor, seleccione uma resposta apropriada para cada item:

	Muitas vezes.	Algumas vezes.	Raramente.	Nunca.
Ir a concertos de música.	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Ir a museus.	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Ir ao cinema.	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Ir a espetáculos de dança.	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Assistir a peças de teatro.	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Festivais de música.	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Festivais de dança.	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Ver programas de televisão sobre temáticas como a música e/ou dança.	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>

29 [29]Desde que entrou no OUP, o seu interesse pela cultura portuguesa/tradições portuguesas aumentou, manteve-se ou diminuiu? *

Por favor, seleccione apenas uma das seguintes opções:

- Aumentou.
- Manteve-se.
- Diminuiu.

30 [30]Desde que entrou no OUP o seu interesse por música erudita aumentou, manteve-se ou diminuiu? *

Por favor, seleccione apenas uma das seguintes opções:

- Aumentou.
- Manteve-se.
- Diminuiu.

3. CARACTERIZAÇÃO SOCIOGRÁFICA

31 [31]Sexo: *

Por favor, seleccione **apenas uma** das seguintes opções:

- Feminino
- Masculino

32 [32]Idade: *

Por favor, escreva aqui a sua resposta:

33 [33]Atualmente, reside em Portugal? *

Por favor, seleccione **apenas uma** das seguintes opções:

- Sim
- Não

34 [34]Se sim, em que concelho? *

Por favor, escreva aqui a sua resposta:

35 [35]Se não, reside em que país? *

Por favor, escreva aqui a sua resposta:

36 [36]Qual foi o grau de escolaridade mais elevado que concluiu? *

Por favor, seleccione **apenas uma** das seguintes opções:

- Ensino básico completo (9º ano)
- Ensino secundário completo (12º ano)
- Bacharelato
- Licenciatura
- Mestrado
- Doutoramento

37 [37]Qual foi o grau de escolaridade mais elevado que a sua MÃE concluiu? *

Por favor, seleccione **apenas uma** das seguintes opções:

- Não sabe ler nem escrever.
- Sabe ler e escrever.
- Ensino primário completo (4º ano)
- Ensino básico completo (9º ano)
- Ensino secundário completo (12º ano)
- Bacharelato
- Licenciatura
- Mestrado
- Doutoramento

38 [38]Qual foi o grau de escolaridade mais elevado que o seu PAI concluiu? *

Por favor, seleccione **apenas uma** das seguintes opções:

- Não sabe ler nem escrever.
- Sabe ler e escrever.
- Ensino primário completo (4º ano)
- Ensino básico completo (9º ano)
- Ensino secundário completo (12º ano)
- Bacharelato
- Licenciatura
- Mestrado
- Doutoramento

39 [39]

Atualmente, está inscrito(a) na Universidade do Porto?

*

Por favor, seleccione **apenas uma** das seguintes opções:

- Sim
- Não

40 [40]Se não, indique porque é que já não está inscrito(a) na Universidade do Porto. *

Por favor, seleccione **todas** as que se aplicam:

- Terminei o curso da Universidade do Porto.
- Desisti da faculdade.
- Mudei para outra Universidade.
- Outro(s) motivo(s). Qual(ais)?:

41 [41]A sua última inscrição na Universidade do Porto foi em que faculdade e em que curso? *

Por favor, escreva aqui a(s) sua(s) resposta(s):

Faculdade:
Curso:

42 [42]Este estudo inclui uma segunda fase onde serão entrevistados alguns sócios do Orfeão Universitário do Porto. Se tiver interesse e estiver disponível para dar o seu contributo indique, por favor, qual o seu nome e a forma de contacto preferencial. Os dados a recolher são confidenciais.

Por favor, escreva aqui a(s) sua(s) resposta(s):

Nome:
Contacto:

O questionário termina aqui.

Muito obrigada pela sua colaboração e disponibilidade.

Por favor, submeta por 21.08.2015 – 00:00

Submeter o seu inquérito
Obrigado por ter concluído este inquérito.

Anexo E: Guião de Entrevista

Data: ___/___/___ Local: _____ Duração: _____

As perguntas que se seguem são de resposta livre. O entrevistado tem total liberdade para alterar a sua ordem e até adicionar informação que não esteja explícita nas perguntas. Os dados recolhidos destinam-se exclusivamente ao fim apresentado anteriormente. De forma a respeitar a privacidade das informações cedidas, os entrevistados têm total liberdade de optar pelo anonimato.

DIMENSÕES E SUB-DIMENSÕES		QUESTÕES
i) RELAÇÃO COM A ASSOCIAÇÃO	(Re)conhecimento da associação	1. Como conheceu o OUP e quais as motivações para se ter inscrito?
	Primeiro contacto com a associação	2. Quais foram as suas primeiras impressões em relação ao OUP?
		3. Quando se inscreveu no OUP tinha uma ideia definida do(s) grupo(s) a que queria pertencer?
	Envolvimento institucional	4. O que é para si o Orfeão Universitário do Porto (OUP)?
		5. Qual considera ser a missão do OUP?
		6. Recomendaria o OUP a outros jovens? Com que argumentos?
		7. Que cargos desempenhou/desempenha no OUP e quais as motivações para os ter desempenhado/desempenhar?
	Herança associativa	8. Porque é continua inscrito(a) no OUP?
		9. Pertence/pertenceu a outras associações e/ou grupos académicos de cariz cultural?
		10. O que diferencia o OUP de outros grupos/associações?
ii) PRÁTICAS CULTURAIS	Hábitos culturais na infância e adolescência	11. Já tinha frequentado aulas de música/dança quando era criança/mais jovem?
		12. Acha que a sua família influenciou a forma como se relaciona com a cultura?
	Gostos	13. Quais os seus estilos musicais preferidos? Considera que existe relação dos seus gostos musicais com os estilos dos grupos em que participa no OUP?
		14. Acha que o OUP influenciou os seus gostos musicais? De que forma?
		15. O OUP influenciou a forma como vê as tradições culturais portuguesas? De que forma?
		16. O OUP influenciou a forma como vê a música erudita? De que forma?
	Componente formativa	17. Adquiriu competências artísticas (aprender a cantar/dançar/tocar um instrumento) no OUP?
		18. Em relação aos grupos em que participa/participou, quais os motivos para os ter escolhido?
	Vivência do OUP	19. Quais considera serem os motivos mais determinantes para as pessoas escolherem os grupos dentro do OUP?
		20. Porque não integra mais grupos dentro do OUP?
21. Quais as experiências mais marcantes o OUP lhe proporcionou?		
22. Acha que o Orfeão o/a mudou? De que forma?		
Consumo cultural	23. Com que frequência vai a eventos culturais para além dos que participa como orfeonista?	
	24. Considera que o OUP alterou a frequência com quem vai a eventos culturais e o interesse pela cultura em geral?	

Caracterização dos entrevistados:

- Nome;
- Idade;
- Grau de escolaridade;
- Curso e Faculdade;
- Ano de inscrição no OUP;
- Categoria de sócio;
- Grupo-base;
- Grupo(s) em que participa/ou;
- Cargos desempenhados no OUP.

Anexo F: Caracterização dos Entrevistados

Código	E1	E2	E3	E4	E5	E6	E7
Local	Sede do Orfeão Universitário do Porto (R. dos Bragas, 256, Porto)						
Duração	30:55	30:38	15:36	41:51	34:41	32:47	43:49
Nome	Diogo Coelho	Francisco Costa	Mário Parada	Bárbara Fonseca	Ana Ferreira	Eva Cordeiro	Adriana Martins
Idade	20 anos	20 anos	19 anos	22 anos	25 anos	31 anos	30 anos
Grau de escolaridade	E. Secundário	E. Secundário	E. Secundário	Licenciatura	Mestrado	Mestrado	Licenciatura
Curso e Faculdade	Eng. Metalúrgica e de Materiais na FEUP	Medicina Veterinária no ICBAS	Eng. de Redes e Sistemas Informáticos na FCUP	Psicologia na FPCEUP	- Licenciatura em Sociologia na FLUP - Mestrado em Comunicação, Arte e Cultura na Univ. do Minho	- Licenciatura em História de Arte na FLUP - Mestrado em Arte, Património e Restauro na FLUL	História de Arte na FLUP
Inscrição	2013	2012	2014	2012	2009	2006	2006
Categoria de Sócio	Orfeonista	Orfeonista	Orfeonista	Orfeonista	Auxiliar	Auxiliar	Auxiliar
Grupo-base	Coro Clássico	Coro Clássico	Coro Clássico	Coro Clássico	Coro Clássico	Coro Clássico	Coro Clássico
Grupo(s) em que participa/ou	Coro Clássico; Coro Popular; Cante Alentejano; Tocatas; Danças Etnográficas; Pauliteiros de Miranda; Fado Académico; TUP.	Coro Clássico; Coro Popular; Cante Alentejano; Tocatas; Danças Etnográficas; Pauliteiros de Miranda; Fado de Lisboa; Fado Académico; Jograis; TUP.	Coro Clássico; Coro Popular; Cante Alentejano; Tocatas; Danças Etnográficas; Pauliteiros de Miranda; Jograis; TUP.	Coro Clássico; Coro Popular; Tocatas; TUNAF, Fado de Lisboa; Pauliteiros de Miranda.	Coro Clássico; Coro Popular; de Maçadeiras; Tocatas; Madrigalistas; Pauliteiros de Miranda; TUNAF.	Coro Clássico; Coro Popular; Maçadeiras; Tocatas; Madrigalistas; Pauliteiros de Miranda; TUNAF.	Coro Clássico; Coro Popular; Tocatas; Madrigalistas; Danças Etnográficas; MPB; TUNAF.
Cargos	Secretário de Espetáculos e Tesoureiro (14/15)	Vice-Presidente de Sede e Equipamento (14/15); Responsável de Grupo dos Jograis (desde 2013).	Nenhum.	Tesoureira (14/15); Responsável de Grupo da TUNAF (desde 2015).	Secretária-Geral (11/12 e 12/13); Responsável de Grupo das Tocatas (12/13); Responsável de Grupo de Cantares de Maçadeiras (13/14).	Presidente da Direção (08/09 e 09/10); Responsável da Biblioteca (09-13); Responsável do Museu (07- 13); Secretária Conselho Fiscal (13/14).	Tesoureira Adjunta (08/09); Vice-Presidente de Espetáculos (09/10).

