

A “Boa Maneira” de Ser Público

João Teixeira Lopes
Universidade do Porto

Resumo: *Reflexão sobre a imposição de modos legítimos de recepção cultural e percepção estética patentes em certas orientações de política cultural, com tradução em estratégias concretas de animação sócio-cultural direccionadas para o alargamento e "sedução" de novos públicos; defesa da dignificação do percurso sócio-histórico do receptor, enquanto legitimação do seu habitus e do seu horizonte de expectativa como incontornável ponto de partida para uma prática sócio-cultural de intuítos democratizadores.*

Ao partirmos da hipótese de que existem diferentes níveis de recepção cultural queremos, de algum modo, contribuir para a desmistificação de uma certa "ilusão da homogeneidade" patente no conceito.

Não só o volume e a estrutura dos diferentes capitais condicionam, através da ocupação que se ocupa num determinado campo, a percepção e a apropriação dos produtos culturais, como o próprio contexto histórico e cultural mais lato, ou ainda o contexto propriamente físico do acto receptivo exercem constrangimentos não negligenciáveis.

Os interesses em jogo numa determinada situação social, bem como o espaço de possíveis disponível, influenciam decisivamente o carácter mais ou menos activo e elaborado

da recepção. Por outras palavras, defendemos, ao contrário de Certeau, que nem todo o acto receptivo conduz necessariamente a um trabalho de produção, ainda que secundária e dissimulada.

Se, nalguns casos, o trabalho reinterpretaivo do agente social funciona como elo de ligação a práticas culturais de cariz expressivo e participativo, noutros funciona a apatia e o grau zero do agir comunicacional. Nestas situações, mesmo partindo do pressuposto de que houve uma apropriação reinterpretaiva da obra ou mensagem cultural, tal não se revela suficiente para uma afirmação autónoma no jogo social. O mesmo se passa quando a abissal descoincidência de códigos entre produtores e receptores provoca nestes últimos sentimentos de vergonha e retracção cultural.

Um dos aspectos decisivos é, sem dúvida, a capacidade de explicitação e de consciencialização dos interesses em conflito e das respectivas posições. Públicos atomizados, sem uma nítida consciência dos recursos e constrangimentos estruturais e conjunturais existentes, dificilmente utilizam a recepção cultural para criar "ocasiões" e fazer reverter em seu favor as mensagens em questão. De facto, a proposta teórica de Certeau peca, também ela, pela seu elevado grau de generalização e pela sua incapacidade em descorti-

nar situações diversas entre as camadas desfavorecidas¹. Por outras palavras, nem todos os fracós possuem o privilégio de fazer da sua fraqueza uma arte.

Idalina Conde escreveu, a esse respeito, um relevante artigo sobre os (des)encontros entre artistas e "público leigo" nas bienais de Vila Nova de Cerveira². Marcadas pela arte de vanguarda, num ambiente inicial onde tudo era permitido aos artistas³ (dada a implícita legitimação inerente à necessidade de inventar uma imagem de cultura associada à localidade), o "descer à rua" e o contacto com a população não iniciada nos códigos artísticos mais recentes, originou uma série de equívocos e ambivalências. Desde logo, porque a obra de vanguarda, usufruindo da autonomia do campo artístico, desliga-se da representação do quotidiano (naturalismo, realismo) para se afirmar enquanto signo polémico, insólito, descontextualizado, formalmente depurado, ilegível, incomunicante no limite. Daqui resultam desencontros vários, assente na impossibilidade de descodificação devido à ausência de incorporação, por parte

¹A este respeito, refere Maria de Lourdes Lima dos Santos o seguinte: "...pode perguntar-se se determinados contributos da teoria da cultura (Jameson, Giddens, Certeau, etc.) não pecam por excesso de optimismo quando afirmam a presença, implícita ou explícita, da dimensão mediático-publicitária, ou quando sublinham o papel activo e inovador dos que a consomem, mesmo nos casos social e culturalmente mais desfavorecidos- "Cultura dos ócios" e utopia" in *Cultura e Economia*, Lisboa, Instituto de Ciências Sociais, 1995, p. 165.

²Vd. Idalina Conde, "O sentido do desentendimento - nas Bienais de Cerveira: arte, artistas e público" in *Sociologia - Problemas e Práticas*, nº 2, 1987.

³Uma escultora entrevistada pela autora, chega mesmo a afirmar: "Só não incendiamos a casa porque não nos apeteceu- Vd. art. cit., p. 55.

dos receptores "leigos", de uma competência ou de um conjunto de códigos. No entanto, tal fenómeno desdobra-se por uma variedade de reacções, que vão desde o iconoclasmo não assumido (destruição anónima de instalações artísticas), até à vergonha cultural, passando pela "auto-exclusão assumida"⁴, a reverência face aos artistas, a indiferença, a incomodidade ou a revolta.

Um outro factor que contribui para a diversidade dos estados receptivos é a própria estrutura da oferta cultural. De facto, e como refere Diana Crane⁵, a percepção que os media têm a propósito das suas audiências, influencia decisivamente a construção das mensagens e as características dos produtos a transmitir. Apesar de difundirem uma grande variedade de visões do mundo e de ideologias, algumas das quais inconsistentes e mutuamente contraditórias, de modo a agradar a todos, existe a tendência para a transmissão de mensagens estereotipadas para as grandes e heterogéneas audiências. Pelo contrário, no que se refere às audiências minoritárias e mais homogéneas é já possível fazer passar mensagens e produtos de cariz esotérico e heterodoxo, visto que essas subculturas funcionam como uma espécie de "comunidades interpretativas".

Trata-se, uma vez mais, da questão da familiarização com determinadas códigos, através das várias formas que o capital cultural pode assumir⁶. Os próprios mecanis-

⁴Idem, *ibidem*, p. 60.

⁵Vd. Diana Crane, *The Production of Culture. Media and the Urban Arts*, Newbury Park, Sage Publications, 1992, em especial o capítulo V - "Approaches to the analysis of meaning in media culture", pp. 77-108.

⁶De acordo com Bourdieu, o capital cultural pode assumir as formas de capital incorporado, objectivado

mos de percepção indicam que a aprendizagem precoce e a familiarização com certos estímulos favorecem o reconhecimento de imagens e de objectos, tido pelos agentes como natural, mas sendo de facto fruto de um longo e paulatino processo de aquisição⁷. Tal é o caso de um contacto precoce com manifestações de capital objectivado, convertível a prazo em capital incorporado e capital institucionalizado.

Hans Robert Jauss parece esquecer-se deste factor de primordial importância. Ao avançar com a noção de "desvio estético" como a "distância entre o horizonte de expectativa preexistente e a nova obra, cuja recepção pode provocar uma "mudança de horizonte"⁸, Jauss estabelece uma distinção entre a "verdadeira" arte e a "arte culinária". Só a primeira opera uma "mudança de horizonte" e faz surgir novas experiências estéticas. A segunda, pelo contrário, corresponde inteiramente ao horizonte de expectativa de um público, confirmando as expectativas e satisfazendo aspirações já familiarizadas com os seus códigos, assumindo, por isso, o carácter de "simples divertimento": "...preenche perfeitamente a expectativa suscitada pelas orientações do gosto dominante, satisfaz o desejo de ver o belo reproduzido sob formas familiares, confirma a sensibilidade nos seus hábitos, sanciona os desejos do público, serve-lhe o "sensacional" sob a

e institucionalizado - vd. "Les trois états du capital culturel" in Actes de la Recherche en Sciences Sociales, n.º 30, 1979, pp. 3-6.

⁷Veja-se, a este respeito, um importante trabalho sobre as capacidades perceptivas, com as suas implicações psicológicas e sociais - Robert Francès, *La Perception*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992, em especial os capítulos II, V e VI.

⁸Op. cit., p. 53.

forma de experiências estranhas à vida quotidiana, convenientemente preparadas ou então levanta problemas morais - mas apenas para os "resolver" no sentido mais edificante, como tantas outras questões cuja resposta é previamente conhecida⁹. Desta forma, o sucesso de uma obra não pode ser aferido de critérios aparentemente objectivos, como o sucesso comercial ou o bom acolhimento pela crítica, necessitando de ser enquadrada numa determinada duração temporal, de forma a testar o carácter duradouro dos seus efeitos.

Com esta distinção, Jauss retoma a antinomia entre o modelo reconfortante/conformado da cultura de massas e o modelo inquietante da "verdadeira arte"¹⁰ Maria de Lourdes Lima dos Santos critica esta polaridade e refere uma vez mais a tendência para a "diversificação da oferta cultural e a permeabilidade entre os diferentes sectores culturais"¹¹. Na mesma linha, Eco retoma a defesa da "paridade em dignidade" dos vários níveis culturais¹². Trata-se, como refere Eco, de uma "acção político-social que permita não só ao habitual fruidor de Pound recorrer ao romance policial, mas também ao habitual fruidor de romance policial dispor de uma fruição cultural mais complexa"¹³.

De facto, para lá do carácter implicitamente elitista das suas propostas, Jauss es-

⁹Idem, *ibidem*.

¹⁰Eco refere-se a esta antinomia como a luta de uma "cultura de proposta" contra uma "cultura de entretenimento".- vd. *Apocalípticos e Integrados*, Lisboa, Difel, 1991.

¹¹Vd. "'Cultura dos ócios" e utopia" in op. cit., p. 159.

¹²Op. Cit., p. 79.

¹³Idem, *ibidem*.

quece, já o dissemos, que uma recepção competente é indissociável de um público minimamente familiarizado com os conteúdos e formas das mensagens em questão, implicando, para os não iniciados, um árduo trabalho de aprendizagem e interiorização de códigos estranhos¹⁴. Em Jauss, aliás, não se vislumbram preocupações sobre o alargamento dos públicos. A arte "inquietante" apenas capta uma minoria de convertidos a priori.

Além do mais, este autor parece fazer uma apologia das obras fora do espaço e do tempo, ou, pelo menos, deste espaço e deste tempo, dilatando o prazo do juízo final da obra, no que facilmente pode ser interpretado como uma tentativa de legitimação de todos aqueles artistas, geralmente associados a movimentos de vanguarda, que não encontram, nem nada fazem para encontrar o seu público (uma opção legítima), ganhando a posteridade num tempo vindouro, em que uma audiência convenientemente preparada faz, a título póstumo, o elogio do autor.

De facto, a complexidade da mensagem cultural é também importante condicionador da recepção. Jacques Leenhardt define-a como a distância que a obra apresenta face a um código comum, constituído "a partir da realidade quotidiana da linguagem ou da

¹⁴Veja-se a este respeito o ressurgimento do iconoclasmo face a obras de arte contemporâneas, em que as populações não reconhecem o carácter propriamente estético dessas obras - Dario Gamboni, "L'iconoclasme contemporain: agressions physiques contre des oeuvres d'art et perception esthétique" in Idalina Conde (coord.), *Percepção Estética e Públicos da Cultura*, Lisboa, Acarte/Fundação Calouste Gulbenkian, 1992, pp. 35-43, bem como o artigo já citado desta autora.

figuração"¹⁵. Quanto maior for a distância em relação às normas e modos de vida quotidianos (como expressivamente aconteceu a partir da ruptura modernista), maior o esforço intelectual de abstracção que os públicos têm de fazer. Por outro lado, quanto mais essa distância diminui, mais aumenta a fruição receptiva de tipo imediato, espontâneo e emocional¹⁶. Wolfgang Iser refere mesmo a existência de duas dimensões no domínio do sensível, esfera por definição do estético: a dimensão cognitiva, ligada à percepção e a dimensão emocional, ligada à sensação enquanto avaliação do material captado pelo sentidos "numa escala entre o desejo e a aversão"¹⁷. Esta última é o domínio por excelência do gosto e, por isso mesmo, condicionada sócio-culturalmente.

Pierre Bourdieu distingue igualmente entre "duas formas extremas e opostas do prazer estético, separadas por todas as graduações intermediárias"¹⁸: a fruição e o deleite.

¹⁵Vd. Jacques Leenhardt, "Recepção da obra de arte" in Mikel Dufrenne (org), *A Estética e as Ciências da Arte*, Amadora, Bertrand, 1982, p. 78.

¹⁶ Definida por Anne-Marie Gourdon nos seguintes termos: "Julgamentos implícitos que não atingem o nível da consciência clara (...) o espectador está preso ao que se percebe (...) estabelece uma relação mais sentida que conceptualizada entre os diferentes significantes do espectáculo e os seus significados". Pelo contrário, a recepção de tipo analítico é definida pela capacidade do receptor em se analisar a si próprio como sujeito perceptivo, ao mesmo tempo que reflecte sobre o que é percebido - Vd. Anne-Marie Gourdon, "Le public du théâtre et sa perception" in *Théâtre Public*, n° 55, s/data, p. 9.

¹⁷Vd. Wolfgang Iser, "Aestheticization processes. Phenomena, distinctions and prospects" in *Theory, Culture & Society*, vol. 13(1), 1996, pp. 1-24.

¹⁸Vd. Pierre Bourdieu, "Éléments d'une théorie sociologique de la perception artistique" in *Revue Internationale des Sciences Sociales*, n° 4, 1968, p. 645.

A primeira, liga-se a uma percepção sensorial que aplica a um sistema de códigos desconhecido os esquemas de interpretação tidos como familiares. É uma percepção não instruída e de tipo imediato e emocional. A segunda, é apanágio dos instruídos e de todos aqueles que apropriam adequadamente as obras culturais. Uma vez mais se constata o reflexo legitimista, fortemente criticado por Anne-Marie Gourdon, quando se opõe à ideia de uma hierarquização da percepção por níveis¹⁹. Esta, longe de implicar uma medida ("Parece-nos difícil medir a diversidade imaginativa dos espectadores"²⁰) interpela-nos para a ligação aos universos simbólicos dos grupos sociais.

De qualquer forma, depreende-se que as diferenças sociais, longe de serem despidências, estabelecem, como refere Robert Francès, "variações de desenvolvimento perceptivo que dizem respeito quer a aquisições cognitivas, quer ao exercício de aptidões perceptivas"²¹.

A persistência destas dicotomias associa-se, muitas vezes, ao falhanço de certas iniciativas da animação sócio-cultural que pretendem impor a "boa maneira" de receber e interpretar as obras, sujeitando a experiência estética a "choques culturais" que apenas contribuem para aumentar ainda mais o sen-

timento de frustração de certas camadas sociais²².

Assim, estratégias de intervenção cultural direccionadas para o alargamento dos públicos não podem deixar de jogar, simultaneamente, com estes dois níveis da recepção cultural, sendo que, muitas vezes, resultará mais profícuo começar pelos estratos sensíveis e espontâneos da percepção, ligados preferencialmente a uma sensualidade difusa e não tanto à construção do gosto, operação que requer uma matriz avaliativa forjada pelos processos de socialização.

Nathalie Heinich refere-se mesmo à necessidade de ultrapassarmos um certo logocentrismo patente nos estudos sobre percepção estética²³. De facto, ao considerarmos os actos e as palavras resultantes do contacto com o estético, privilegiamos os indicadores mais visíveis através dos quais se exprimem os gostos: as opiniões e as atitudes. No entanto, ao leigo interessa mais a sensação do que as manifestações discursivas, mais a emoção do que a racionalidade formal que reconstitui o sentido explícito da obra.

Anne Ubersfeld constata a existência de um indizível, algo "de secreto pelo qual cada um dos espectadores escapa aos determinismos do seu grupo social"²⁴. No entanto, também este raciocínio não é isento de equívocos. De facto, importa reiterar o princípio

¹⁹Yves Evrard critica igualmente em Bourdieu uma concepção normativa e "educativa" da relação com a cultura, já que sobrevaloriza os aspectos cognitivos de apropriação dos códigos culturais, negligenciando as dimensões hedonistas, ligadas à emoção e à afectividade - Vd. "Les Déterminants des consommations culturelles" in AAVV, *Économie et Culture*, Paris, La Documentation Française, 1987.

²⁰Vd. Art. cit., p. 9.

²¹Vd. Robert Francès, op. cit.

²²Dario Gamboni constata a existência de um duplo sentimento de exclusão experimentado pelos habitantes de uma cidade escolhida para uma exposição de escultura em que as obras se encontravam espalhadas pelas ruas e espaços públicos: "...exclusão das práticas (estéticas) que esta presença manifestava e exclusão do espaço momentaneamente consagrado a estas práticas", art. cit., p. 40.

²³Vd. "Du jugement de gout la perception esthétique" in Idalina Conde, op. cit.

²⁴Vd. "Apprentissage et liberté" in op. cit., p. 29.

de que a própria "sensibilidade", subjacente a uma "percepção espontânea"(que, na realidade, nunca é imaculada ou isenta de pressupostos), pode ser formada e adquirida, sem ter necessariamente de se sujeitar a arbitrários culturais que, muitas vezes, e de forma dissimulada, um certo conceito de animação sócio-cultural impõe. Afirmar o contrário consistiria numa apologia do dom daqueles poucos, bafejados pela sorte que, como que por magia, atingem o nirvana do prazer estético.

José Madureira Pinto, apesar de não renunciar à objectivação das práticas de "recepção/fruição/recriação"estética, descobrindo regularidades que as remetem para objecto de estudo sociológico, não rejeita, em jeito de confissão, que "a suspensão dos instrumentos de objectivação possa ser condição de salvaguarda das margens de prazer que, apesar de tudo, sempre vão percorrendo a experiência prática do mundo"²⁵. Outra fUma escultora entrevistada pela autora, chega mesmo a afirmar: "Só não incendiámos a casa porque não nos apeteceu- Vd. art. cit., p. 55. orma de dizer que nem tudo, felizmente, cabe no campo de análise sociológica. Não há ciências totais.

Podemos afirmar, em síntese, que os efeitos das iniciativas de animação sócio-cultural estão longe de ser unívocos, gerando, muitas vezes, efeitos perversos. É que, quando se considera o "choque cultural"como o processo de emancipação por excelência de públicos desprovidos de um contacto regular e familiar com certas formas de expres-

²⁵Vd. José Madureira Pinto, "História da produção cultural e percepção estética (Comentário ao texto de Bernardo Pinto de Almeida "História da arte e estética da recepção)"in *Cadernos de Ciências Sociais*, n.º18, 1998, p. 117. Idem, *ibidem*.

são cultural, corre-se o risco de aumentar ainda mais as velhas distâncias e fronteiras. Somente os processos de aprendizagem/familiarização, relativamente paulatinos mas capazes de subverter lógicas de fatalismo social, permitem ver mais e melhor, devendo respeitar, no entanto, as idiossincrasias e singularidades sociais e pessoais, isto é, a liberdade interpretativa dos públicos.

Por outro lado, impõe-se, simultaneamente, como anteriormente referimos, defender a autonomia da arte e dos seus códigos estéticos, mesmo os mais complexos. Todavia, se não podemos exigir aos criadores que as suas obras desçam à rua, de igual maneira resulta contraproducente obrigar os públicos a um "choque cultural" de efeitos imprevisíveis.

Da mesma forma, não nos surge como defensável a ideia de uma inocência do criador quanto ao seu público potencial. Não concordamos, por isso, com Eduardo Prado Coelho quando afirma que o "que caracteriza qualquer obra de arte é desejar ter um destinatário que não sabe qual é - é essa a sua dimensão utópica (...) um poema, uma sinfonia, um quadro, um filme, um romance, que se dirigem a um público determinado e calculado à partida não são nem um poema, nem uma sinfonia, nem um quadro, nem um filme, nem um romance (...) São, quando muito, salchichas em forma de poema, de sinfonia, de quadro, de romance"²⁶. Presumir esta ingenuidade primitiva por parte dos criadores equivale a ignorar a sua existência como actores sociais, enquadrados num campo, portadores de um know-how sobre o social e relativamente conscientes sobre o

²⁶Vd. E. Prado Coelho, "Os conteúdos das indústrias" in *Público. Leituras*, 5 de Julho de 1997, p. 8.

grau de distância da sua linguagem face a um certo mínimo denominador comum. Os próprios trabalhos das ciências sociais, e em particular da sociologia, sobre práticas culturais, os seus níveis e hierarquias, bem como sobre as atitudes receptivas dos públicos fornecem um feed back que permite um acréscimo de reflexividade e de objectivação sobre essas questões. Qualquer obra, pela sua estrutura linguística e semiótica, abre e fecha possibilidades de recepção. O criador habita neste mundo e sabe-o. Sem que tal implique uma submissão a critérios comerciais ou ao cálculo cínico de rentabilidade das suas obras.

Não nos parece, igualmente, que certas obras, apenas por fazerem da interacção com um público predefinido a sua pedra de toque, devam ser rapidamente relegadas ao estatuto de não-arte. Pedagogia, intervenção, comprometimento sócio-político não são a antítese da arte, a menos que dela se tenha uma definição essencialista, essa sim, limitadora, embora a contrario da margem de liberdade do criador.

Finalmente, importa denunciar uma frequente concepção escolar de animação cultural. De facto, o alargamento do acesso às obras não se faz, exclusivamente (embora também passe por aí), pela mera aprendizagem de um conjunto de regras e cânones, elucidativos da maneira "correcta" de as ler. Requer-se, como salienta Adriano Duarte Rodrigues, a integração dessa aprendizagem numa "totalidade de sentido". Assim, uma "recepção competente" é aquela que permite (e retenha-se a similitude com o pensamento e a semântica de Jauss) um alargamento do "horizonte do mundo onde a obra se situa", isto é, "ao cabo de uma aplicação rigorosa das formas e de uma exercitação

fiel das regras (o receptor) acaba por adquirir uma tal familiaridade com o seu mundo próprio que sabe tirar partido das suas margens e jogar assim adequadamente com as excepções (...). É por isso que a experiência é fundadora de evidências, abole a estranheza perante a obra original, naturalizando-a"²⁷. No entanto, convém não esquecer, esta "naturalização", este "jogo livre", pode funcionar como uma amnésia da génese e do processo de familiarização com a cultura, uma denegação do social, para utilizarmos uma expressão cara a Bourdieu, tantas vezes apresentada carismáticamente como dom ou vocação e sobriamente atenta aos indícios de uma familiarização plebeia que se trai no excessivo apego às convenções.

De qualquer forma, este apelo à experiência "como síntese de um "sentido global" (ao contrário da experimentação, tida como analítica, conjunto de "processos de aplicação das formas e das regras"²⁸) constitui um potencial de dignificação do percurso sócio-histórico do receptor, enquanto legitimação do seu habitus e do seu horizonte de expectativa. Sem deixar de promover o alargamento do conceito de "mundo" enquanto "horizonte de existência", realidade intersubjectiva, "conjunto de referências abOp. Cit., p. 79.ertas por toda a espécie de texto"²⁹. Enfim, um dos possíveis e fecundos caminhos da animação sócio-cultural na tarefa sempre incompleta de formar públicos, no que isso implica de permanente questionamento sobre os processos sociais de construção dos modos legítimos de recepção cultural.

²⁷ Vd. A. Duarte Rodrigues, op. cit., pp. 108-109.

²⁸ Idem, ibidem, p. 109.

²⁹ Paul Ricouer citado por Adriano D. Rodrigues, op. cit., p. 113.