

12**3**4567891011121314

Cultura e Democracia

Paulo Pires do Vale
Jacques Rancière
Chantal Mouffe

N I M P R E N S A
N A C I O N A L

© CÓPIA DE LEITURA. NÃO É PERMITIDA COMERCIALIZAÇÃO

Cultura e Democracia

Paulo Pires do Vale
Jacques Rancière
Chantal Mouffe



N I M P R E N S A
N A C I O N A L

N I M P R E N S A
N A C I O N A L

© CÓPIA DE LEITURA. NÃO É PERMITIDA COMERCIALIZAÇÃO

COLEÇÃO PLANO NACIONAL DAS ARTES

12345678910111213141516171

N I M P R E N S A
N A C I O N A L

© CÓPIA DE LEITURA. NÃO É PERMITIDA COMERCIALIZAÇÃO

Pontífice, indisciplinar e intempestiva.

Uma coleção para pensar e propor práticas de proximidade significativa entre as artes, os patrimônios, as culturas e os processos educativos, os cidadãos, as comunidades — na certeza de que precisamos da mediação cultural, na fruição e na criação, e nas suas múltiplas linguagens, para cada um se conhecer a si mesmo e alargar o seu horizonte de possibilidades, o seu mundo.

Uma coleção para dilatar as fronteiras e ganhar espaço público de reflexão e discussão sobre a cultura como território educativo e sobre as instituições educativas como polos culturais.

Uma coleção para fundamentar um paradigma de democracia cultural e lembrar que a saúde da democracia não é apenas uma questão do setor político, mas de todas as dimensões e instituições sociais: é preciso consolidar a participação de cada um na educação e na cultura de todos para desenvolver uma cidadania mais plena e emancipada.

Uma coleção para hoje, o que significa ter a ambição imodesta de fazer propostas para todos os incertos e futuros *hojes*. Nesse sentido, para resgatar do passado o que permanece vivo e nos continua a provocar o pensamento e a ação; e reconhecer no presente o que terá futuro e nos pode ajudar a *indestinar* a vida dos cidadãos.

Uma coleção, ou um livro como este, é apenas uma promessa inacabada: uma bomba incendiária que necessita de ti, leitor, para que possa explodir. Quem sabe as consequências desse incêndio se em ti se atear uma chama? A decisão está, literalmente, nas tuas mãos. Num virar de página — material e metafórico. Assumes esse perigo e aceitas o desafio?

Paulo Pires do Vale

Comissário do Plano Nacional das Artes

Para saber mais sobre o PNA consultar www.pna.gov.pt

ÍNDICE

- 7 UMA QUESTÃO DE ESTILO: CULTURA E DEMOCRACIA**
PAULO PIRES DO VALE
- 19 DEMOCRACIA ESTÉTICA**
JACQUES RANCIÈRE
- 37 DEMOCRACIA AGONÍSTICA E PRÁTICAS CULTURAIS**
CHANTAL MOUFFE

UMA QUESTÃO DE ESTILO: CULTURA E DEMOCRACIA

PAULO PIRES DO VALE

1. A Carta do Porto Santo

Como podem as organizações culturais servir a vida — e serem relevantes? Como resistem a não serem instrumentos de opressão de uma classe ou grupo sobre outros? Como não cristalizam noções de identidade e de história, sem reproduzirem preconceitos e exclusão? Como se assumem como espaços e tempos educativos? Como podem tratar as pessoas, na sua pluralidade e diversidade, como colaboradores e não meros consumidores? Como ajudam a emancipar os cidadãos e a que eles participem mais ativamente na vida coletiva?

Estas foram algumas das perguntas que definimos como prioritárias, em 2021, quando o Ministério da Cultura convidou o Plano Nacional das Artes a organizar um Encontro, no âmbito da Presidência Portuguesa do Conselho da União Europeia, reunindo estruturas congêneres e parceiros europeus. Uma questão resumia essas preocupações: qual o papel da cultura na saúde da democracia?

Decidimos fazer esse Encontro na ilha do Porto Santo, no arquipélago da Madeira, região ultra-periférica europeia que queríamos que passasse a ser um centro de reflexão e irradiação de propostas de política cultural e educativa — contribuindo para uma Europa mais plural, inclusiva e segura para todos. Entre os muitos e excelentes conferencistas¹, dois nomes essenciais da filosofia contemporânea, e que fizeram as lições de abertura e de encerramento da Conferência²: Jacques Rancière e Chantal Mouffe. É a publicação dessas duas intervenções que, agora, fazemos, pela sua relevância e porque influenciaram a forma como no documento apresentado no final da Conferência refletimos o ponto de interseção entre democracia e cultura: a preparação e a realização da Conferência deram origem à *Carta do Porto Santo*³, dirigida aos decisores políticos, às organizações culturais e educativas e aos cidadãos europeus, como um mapa orientador dos princípios, das políticas, dos discursos e das práticas culturais e educativas na Europa. Foi o corolário de um processo colaborativo de escuta e de discussão, com a participação de representantes dos Estados-Membros

1. Para ver o programa completo: <https://portosantocharter.eu/the-conference/>. Para assistir às diferentes intervenções: <https://www.youtube.com/watch?v=VG9qPCt3IJE&t=3253s>.

2. Estas duas conferências foram feitas à distância, *online*, devido à pandemia de COVID-19.

3. <https://portosantocharter.eu/the-charter/>.

da União Europeia e das instituições, associações e redes europeias do campo cultural e do setor educativo — que no Plano Nacional das Artes desejamos aproximar, sempre. Dessa forma, o conteúdo da *Carta* (democracia cultural) e a sua forma e metodologia (processo de pensamento colaborativo) constituem uma unidade.

Entre as influências do pensamento de Jacques Rancière que a *Carta* manifesta, sublinhamos o modo como ajudou a definir, com clareza, a diferença essencial de pontos de partida entre os paradigmas «democratização da cultura» e «democracia cultural», a desigualdade ou a igualdade: o ponto de partida da democracia cultural é a verificação da igualdade entre os detentores do poder institucional e os cidadãos. Pressupor, à partida, que essa igualdade só estará no fim do processo, é manter sempre a pretensa desigualdade original. A sua conferência foi também fundamental para sublinharmos como a cultura não pode ser apenas entendida como expressão pessoal, mas um modo de saída de si, de abertura de horizonte de possibilidades.

No caso de Chantal Mouffe, a sua reflexão política foi essencial para a definição plural e agónica da democracia que a *Carta* pressupõe: a valorização da pluralidade, o respeito pela diferença e a necessidade da dissensão para a democracia. Neste sentido, é fundamental promover uma conceção de cidadania cultural baseada no pluralismo e no reconhecimento da multiplicidade de vozes. Interpretações redutoras e unívocas da identidade cultural são perigosas, uma negação da visão democrática, inclusiva e aberta das culturas.

Dos dois autores, recolhemos a compreensão da democracia como partilha do poder, sem medo do conflito. A democracia é um processo, uma metodologia de organização social dinâmica, uma forma de funcionamento de poder partilhado. Nela valorizam-se os interesses e as necessidades de todos os cidadãos; dá-se-lhes voz e possibilidade de escolha; respeita-se a diversidade e valoriza-se o confronto saudável de perspetivas. É fundamental que a democracia não seja vista como uma dimensão especializada do setor político, mas uma preocupação transversal aos vários setores sociais. Podemos viver num Estado democrático e, no entanto, as diferentes dimensões e instituições da vida comunitária permanecerem autoritárias: as instituições de ensino, a família, as instituições culturais... onde aprendemos a ser democratas?

Focando a atenção no campo cultural e educativo: como consolidar a democracia na esfera cultural? Que relações de poder se estabelecem nas instituições e nas práticas culturais e educativas? Como pode a participação cultural ajudar a emancipar os cidadãos? As instituições culturais, os seus processos e modos de organização, o que valorizam e propõem, têm consequências na saúde democrática de uma sociedade.

Ao pensar a cultura, as perguntas sobre o que é, quem a faz, como é feita e para quem, são essenciais para tomarmos consciência do que reconhecemos e valorizamos como cultural. O que é apoiado pelas políticas públicas, o que programamos e divulgamos, depende, em larga medida, desse entendimento.

2. Desigualdade ou igualdade inicial?

Na *Carta do Porto Santo* fica explícita a diferença entre dois paradigmas (já históricos) que organizam políticas culturais distintas, dois modos de pensar o que é e quem pode fazer cultura, e quem a deve consumir: «democratização da cultura» e «democracia cultural». A «democratização da cultura» transporta ainda uma hierarquização paternalista, com boas intenções mas descendente (*top-down*) — e pensada no singular —, entre o especialista que define o que tem valor cultural, o que é importante e deve ser conhecido, e aqueles que consomem o que foi escolhido por outros. «Este paradigma, no entanto, não problematiza a arbitrariedade da noção de cultura (associada às belas-artes e ao património histórico) e a sua aparente homogeneidade, nem as noções de qualidade e excelência, ignorando que os critérios são convenções epocais, grupais, subjetivas e variáveis. Neste paradigma a hierarquização cultural desvaloriza, não só outras práticas culturais, mas os próprios cidadãos — olhados como consumidores, tratados como desiguais e excluídos da função de agentes de cultura»⁴.

A «democracia cultural» institui um paradigma diferente. Afasta-se da menorização do outro, valorizando o que ele sabe, o que é, a sua espe-

4. Neste texto, retomo várias vezes passagens da *Carta do Porto Santo*, amplificando-as e desenvolvendo-as. A *Carta do Porto Santo* pode ser descarregada aqui: <https://portosantocharter.eu/the-charter/>.

cificidade cultural, as suas tradições, a sua voz. Para que cada um possa participar na cultura de todos, temos de capacitar e dar condições para que isso aconteça — nesse sentido, é fundamental que se valorizem as especificidades culturais, pessoais, territoriais, e que todos tenham acesso a múltiplas e diversificadas experiências e manifestações culturais, e possam descobrir a forma própria da sua participação ativa. Este paradigma «advoga a criação de condições para uma participação mais ativa e o reconhecimento das práticas culturais dos diferentes grupos sociais. A ‘Democracia cultural’ implica um novo modo de relações entre as instituições e as comunidades [...]. Este paradigma implica [...] um deslocamento da relação de consumo para a do comprometimento. Recusa a menorização dos cidadãos e dos públicos não conotados com as elites, valorizando o que cada um sabe, as suas tradições, a sua voz. [...] Implica, [assim], a valorização de culturas e públicos distintos e reconhece o direito de emancipação e empoderamento dos cidadãos como sujeitos culturais ativos: com a possibilidade de participarem e decidirem a vida cultural das comunidades. Para isso, é preciso dar acesso aos meios de produção cultural e democratizar os processos de decisão. Deve garantir-se a pluralidade na produção cultural e na sua difusão, não apenas no acesso.»⁵ Ou seja, no caso português, cumprir a Constituição — que garante não só o acesso à fruição cultural, mas à produção cultural. A cada um ser agente cultural: a valorização e responsabilização de cada um pela cultura de todos.

«Os dois paradigmas dão origem a distintas políticas culturais e a diferentes modos de funcionamento das instituições. Promovem consciências e representações sociais diferenciadas do que é e de quem pode produzir cultura. No entanto, podemos articular os dois paradigmas, em complementaridade. [...] Mas é fundamental refletir no modo como um modelo tem como pressuposto uma desigualdade que se quer reduzir, um *deficit*; e o outro uma igualdade que se reconhece e confirma.»⁶

5. Cf. *Carta do Porto Santo*:
<https://portosantocharter.eu/the-charter/>.

6. *Ibidem*.

3. Cultura (no plural) e conflito

Para fugir ao paradigma elitista da «democratização», seria mais exato usar sempre a palavra «culturas», no plural, para não cair no perigo do reducionismo e na tentativa de tornar o diferente no mesmo. Para não nos arrogarmos a achar os nossos conhecimentos e gostos culturais como o cânone, o modelo e o pináculo a partir do qual avaliamos (e desvalorizamos) outros. É preciso assumirmos, definitivamente, a diversidade como um bem. Seremos saudavelmente omnívoros. Abraçarmos a multiplicidade e não suspirarmos pelo arrogante uno — ou o consenso — como o bem a alcançar. A democracia não é unanimidade: ela é e deve ser conflitual, agónica (Mouffe). A cultura só existe no plural. É o sistema simbólico que atribui sentidos à vida e que se manifesta de formas múltiplas e de modos distintos em diferentes comunidades. No entanto, ao analisar a especificidade cultural de cada um, compreender como já aí a alteridade está no coração da identidade, que somos outros, temos outros em nós, que outras culturas marcaram já a nossa forma de ver o mundo e como vivemos. Não há culturas puras e fechadas à influência — ao contrário do que afirmam erradamente alguns populistas. O populismo pode conduzir a uma hipervalorização das identidades culturais nacionais, locais ou específicas, confirmando apenas as expectativas e sem abertura de novos horizontes. A cultura é, pelo contrário, o oposto do fechamento, é um modo de sair de si, de deslocamento, de relação com a alteridade.

4. A cultura como aventura

E se enfrentássemos as culturas como uma aventura? Não um território já desbravado, mapeado e seguro. Nem, sequer, algo passado. Um continente desconhecido, não a certeza assegurada e imóvel que uns (mais velhos e senhores da verdade) devem ensinar a outros (mais novos e meros consumidores). É tarefa infinita, construção interminada, processo de diálogo intercultural e intergeracional, de criação de sentido em comum. Implica escuta e participação. Luta e resistência. Conflito e negociação. Ou seja: promoção da cidadania, da democracia, para aprendermos a viver juntos.

A cultura como a procura, a investigação, a descoberta comum de uma verdade viva em acontecimento: não simplesmente a passagem, a transmissão de algo já morto e inalterável. Nesse sentido, ao contrário do que tantas vezes insisti-

mos, os jovens não são o futuro, são o presente e têm uma voz, saibamos nós escutá-la e promover a sua participação. A mudança começa aí, na partilha dos nossos pequenos ou grandes poderes. Como interpretamos e revitalizamos a cultura, como criamos um sentido comum em comum. Há um papel insubstituível para cada um neste palco, neste jogo, no seu *km²*. Um comprometimento a que chamamos cidadania cultural, e que promoverá o desenvolvimento de uma comunidade que compreende que as artes e os patrimónios fazem parte da vida — não são uma via paralela, um luxo só para alguns — e que reconhece que a cultura existe para transformar a existência e não para a decorar.

Não tendo sido possível, como desejávamos, a participação de mais jovens na elaboração da *Carta*, em 2021, o Plano Nacional das Artes promoveu uma extensa participação e escuta para a escrita da *Adenda dos Jovens à Carta do Porto Santo*⁷, que foi finalizada em 2025. Foi o resultado de um processo com a duração de 22 meses, que incluiu vários eventos, conferências, um método de consulta, um relatório abrangente e uma residência de reflexão, envolvendo mais de 350 participantes, na sua maioria jovens que participaram a título pessoal, oriundos de 10 países europeus, e com o apoio de 53 instituições de diferentes escalas e níveis de ação. Este processo demonstra um verdadeiro compromisso democrático, com propostas e ações lideradas pelos jovens na área da cultura.

A *Adenda dos Jovens à Carta do Porto Santo — Caldas da Rainha/Loulé* aprofunda os princípios da *Carta do Porto Santo* ao acrescentar a perspetiva dos jovens (entre os 16 e os 30 anos) que vivem, atualmente, na Europa. Este documento torna-se, assim, mais funcional e direto. Dá prioridade a propostas para ações imediatas e oferece sugestões práticas, incluindo exemplos de projetos.

Com a *Carta do Porto Santo* e a *Adenda*, propomos uma difícil mudança de paradigma, mas determinante: deixar de *fazer para* (mesmo que com boas intenções) e passar a *fazer com*. Desse modo, transformar as instituições culturais em *ex-tituições*: em abertura, em saída de si, permitindo aos cidadãos experimentar de forma mais significativa e intensa como os patrimónios e as artes podem ser fatores de inclusão, coesão e de pertença, decisivos na sua formação integral.

7. Cf. *Adenda dos Jovens à Carta do Porto Santo — Caldas da Rainha/Loulé* aqui: <https://portosantocharter.eu/the-addendum/>.

5. A democracia cultural como estilo

Com estas propostas, mais do que um corpo teórico, definimos um *estilo*. Mais do que um conteúdo ou uma doutrina, a democracia é uma questão de estilo: um modo próprio das instituições existirem e de se relacionarem com os outros, de habitarem o mundo e o acolherem. Um modo específico de pensar e fazer. Este estilo reivindica a confiança na inteligência coletiva da comunidade, a promoção da responsabilização, a partilha do poder, o pedir a colaboração e trabalhar em parceria, o assumir a fragilidade e não se comprazer na autossuficiência, a valorização da diferença e da dissensão, sair de si e não temer o conflito, o alimentar o desejo. Este é o estilo próprio da democracia. Um modo de envolver, mais do que uma lição de conteúdos e boas intenções.

Instituições culturais e educativas assim capacitarão e ajudarão a reconhecer que cada cidadão é um agente cultural — como hoje já sabemos que somos agentes ambientais. Cada cidadão deixa (ou não, por omissão) uma pegada cultural. No seu lugar específico. Não é preciso ser ator, encenador, artista plástico, diretor de instituição ou curador, nem sequer adulto, para se ser agente de cultura. Somos já, de forma inconsciente, é preciso torná-lo consciente. Então, teremos muitos mais cidadãos ativistas culturais, a lutar pela cultura no seu *km²*, como lutam os jovens, hoje, pelo clima: por ser vital. Conscientes de que a sua vida depende disso. Ativistas pelo ambiente cultural: a cultura pertence-lhes, é parte da sua vida, íntima — como outra natureza. Uma segunda natureza. Mas para isso, não basta conhecer, tratar a cultura como matéria de conhecimento, mas paixão. Nada de grande se faz sem paixão. Como estamos a passar essa paixão?

6. Cidadania cultural e educação

Como procuramos promover com a ação do Plano Nacional das Artes, e deixámos expresso na *Carta do Porto Santo*, «para promover a cidadania cultural, temos de colocar a cultura, entendida deste modo plural e participado, no coração das políticas educativas, e a educação no centro das políticas culturais. Para que cada um possa participar na cultura de todos, de forma emancipada, tem de ter condições para que isso aconteça. É decisivo

reconhecer as instituições culturais como território educativo — do mesmo modo, que as escolas são polos culturais. Com este propósito, as instituições culturais não podem deixar de reforçar o seu papel educativo, assumido na sua missão e espelhado na sua estrutura, nos seus recursos e nas suas práticas. No mesmo sentido, alinhada com o modelo de democracia cultural, a escola deve valorizar as especificidades individuais, culturais, territoriais, e possibilitar que todos os alunos tenham acesso a variadas experiências artísticas e manifestações culturais ao longo da vida; que possam ver reconhecida a sua identidade cultural e valorizadas as expressões culturais da sua comunidade; que tenham acesso aos patrimónios e consciência da sua necessária salvaguarda; que ao longo do seu trajeto desenvolvam a criatividade e a imaginação, a sensibilidade estética e o pensamento crítico; que conheçam e efetivem os seus direitos e deveres culturais; e que descubram a sua própria forma de participação ativa na cultura de todos.»⁸

A grande arma da democracia é fazer emergir questões e debatê-las — sem excluir, sem medo do dissenso ou do contraditório. A educação e a cultura são laboratórios da democracia.

7. Indestinar

Conscientes de que a democracia e os perigos que a ameaçam são, novamente, questões centrais do nosso tempo, é fundamental avaliar criticamente os modelos de democracia que implementamos e pensar em modos de intensificar e ampliar a participação dos cidadãos, para legitimar as instituições e os processos de decisão. Os textos de Rancière e de Mouffe, tal como a *Carta do Porto Santo* e a *Adenda dos Jovens*, são um apoio conceptual e propositivo que o Plano Nacional das Artes oferece para pensarmos juntos, enquanto comunidade, a melhor forma de convocar o maior número a participar da cultura de todos. Para *reconhecer* os cidadãos como agentes e parte integrante da comunidade cultural, *capazes* de terem um papel crucial no seu desenvolvimento. Isso dá confiança, capacita, emancipa, num movimento contrário ao da exclusão que, tantas vezes, a hierarquização cultural e a democratização

8. <https://portosantocharter.eu/the-charter/>.

da cultura promovem. É preciso ser muito consciente de que hierarquizar valores culturais implica, sempre, uma forma de poder e de autoridade, e que desvalorizar determinadas formas culturais implica desvalorizar os cidadãos que as promovem ou que nelas participam. É preciso negar todas as utilizações da cultura como sinal de distinção social, recusar hierarquizações estigmatizantes, que funcionam como violência simbólica de um grupo social com poder sobre outros, que se sentem deslocados, excluídos e não representados. Reconhecer a importância do múltiplo, da diversidade de manifestações e de vozes (contra um suposto *uno* e uma pretensa identidade fechada) é outra característica relevante destes textos filosóficos. Aqui fica valorizada a multiplicidade que nos constrói como comunidades, porque o reconhecimento da igualdade não se pode fazer à custa do apagamento das diferenças. Nesse sentido, a democracia é um processo social que resulta da afirmação de uma comunidade de diferentes, capazes de pensar, falar, agir, escolher, participar de modo autónomo e emancipado — e, no entanto, querem viver juntos.

Com este estilo próprio, estamos convictos de que as organizações culturais e educativas poderão ajudar a *indestinar*⁹ a vida de muitos mais cidadãos: contrariar destinos traçados pelas condicionantes económicas e sociais do nascimento ou do seu presente. É preciso que as instituições culturais e educativas ajudem a dilatar o mundo, o horizonte de possibilidades, permitindo a cada um a descoberta de possibilidades de si antes desconhecidas. Nesse sentido, é fundamental ultrapassar o medo do outro, do diferente, de outras culturas. O medo é o sentimento corrosivo da democracia, mas as manifestações artísticas e culturais, fazendo cada um sair de si, colocando-nos no lugar do outro, promovendo um deslocamento — e empatia — poderão ser um antídoto para o medo antidemocrático. Uma fonte de confiança e de esperança.

9. Cf. Glossário do Plano Nacional das Artes: https://www.pna.gov.pt/wp-content/uploads/2024/10/GLOSSARIO_PNA.pdf.

DEMOCRACIA ESTÉTICA

JACQUES RANCIÈRE

Dei à minha apresentação o título de «democracia estética». As palavras importam, diz o texto que norteia o nosso encontro. Não são rótulos colocados sobre a realidade. Elas projetam e constroem esta realidade. Foi este princípio que tomei por guia, substituindo a noção aceita de «democracia cultural» pela noção mais inesperada de «democracia estética». Desenvolverei adiante as razões desta escolha, mas gostaria de mostrar desde já o que está em causa na própria noção de democracia. A expressão «democracia cultural» pretende indicar uma forma de aplicação da democracia e de extensão do seu domínio. Mas esta extensão pressupõe que já saibamos ao certo em que consiste a democracia. Falar, por outro lado, de democracia *estética* implica uma guinada de jusante a montante para considerar não o campo de aplicação da democracia, mas o tipo de mundo sensível que lhe dá sentido e no qual ela se enraíza.

Esta reviravolta convida-nos a repensar o próprio sentido da democracia, a considerá-la não como um conjunto de instituições, mas como um conjunto de práticas e de modos de participar num mundo comum, que têm uma forma de encarnar nas instituições sempre problemática.

I. Para compreender a deslocação de perspetiva que proponho, é necessário, antes de mais, fazer uma retrospectiva dos impasses das políticas da democratização cultural. Estes impasses foram muitas vezes assinalados, particularmente no meu país, que continua a comentar o fracasso das grandes ambições do ministro André Malraux e das suas casas da cultura. Contudo, não estou certo de que estas críticas tenham chegado ao cerne da questão. Penso até que as soluções e correções propostas sofrem elas próprias das limitações dessa crítica. É por isso que considero necessário voltar ao cerne da questão, a saber, a relação problemática entre a noção de democracia e a de cultura.

I.1. Esta relação foi considerada, geralmente, a partir de duas ideias ou imagens dominantes: a democracia percebida em termos de extensão e pensada enquanto inclusão do maior número. A democracia política era, assim, assimilada pelo exercício do sufrágio universal. Democratizar outra prática significava, portanto, segundo este modelo, torná-la acessível ao maior número possível de pessoas. Por sua vez, a cultura definia-se em termos de património, de tesouro comum de uma comunidade.

A questão colocava-se então da seguinte forma: como fazer para que o maior número de pessoas participe desse tesouro comum da mesma forma que participa na escolha dos seus representantes e dirigentes? Ora, quem diz «tesouro» implica com isso algo de raro e de precioso. E o que é raro e precioso é geralmente definido pela distância que o separa da experiência comum e das pessoas comuns. A questão tomava, então, a seguinte forma: como suprimir a distância, como garantir que o maior número tenha acesso a essa posse comum? Esta forma de colocar o problema da relação entre democracia e cultura implicava um paradoxo que raramente foi encarado de frente: como é possível que o mesmo povo, declarado único competente para julgar e decidir sobre os grandes interesses da comunidade e sobre a escolha dos seus dirigentes, seja julgado tão impotente quando se trata de uma coisa que não releva de uma análise complexa do estado do mundo, mas do prazer ou da emoção sentidos perante uma combinação de palavras, de imagens, de sons ou de movimentos? Como podem os mesmos indivíduos constituir simultaneamente o povo soberano e o «não-público» excluído da participação nos prazeres da arte e do espetáculo?

I.1.1. Há duas maneiras de não afrontar este paradoxo. A primeira é a abordagem pedagógica. Segundo esta abordagem, todo o problema é um problema de distância. Ela tenta reduzir esta distância nos dois extremos: em primeiro lugar, levando a cultura aos lugares distantes em que ela ainda não está presente, e levando-a sob uma forma que a torne mais amável, mais acolhedora para aqueles que a devem descobrir; em segundo lugar, desenvolvendo, através da educação, o impulso de novas gerações se deslocarem a esses lugares. Curiosamente, esta abordagem propõe aplicar ao tesouro excecional a que chama «cultura» o modelo da relação entre a oferta e a procura que rege a circulação ordinária das mercadorias. Voltarei a esta semelhança paradoxal, mas antes gostaria de me concentrar no problema colocado pelo próprio modelo pedagógico.

Este problema pode ser resumido da seguinte forma: propor-se por tarefa a reduzir uma distância é dar consistência a essa distância e reproduzi-la continuamente. É este o problema de qualquer abordagem que se interroge sobre a forma de reduzir as desigualdades. A este respeito, o essencial foi dito há cerca de dois séculos pelo pensador da emancipação

intelectual, Joseph Jacotot: o pedagogo que parte da desigualdade e que procura reduzi-la, ajudando o aluno a progredir passo a passo em direção aos conhecimentos que lhe faltam, está condenado a caminhar sempre à sua frente. Ao fazê-lo, reproduz constantemente o fosso entre os dois e a distância do ignorante perante o saber. É preciso, indicava ele, inverter a perspectiva. A igualdade não é um objetivo a atingir, mas um ponto de partida. É um pressuposto a ser implementado e verificado. Quem quer trabalhar de acordo com o pressuposto igualitário deve partir não do que as pessoas não podem, mas do que elas podem. Deve começar por descobrir que há uma infinidade de coisas possíveis para elas e que todas essas capacidades remetem para o mesmo poder presente em todas e em todos, que Jacotot traduzia pela fórmula provocadora: «todas as inteligências são iguais».

I.1.2. A questão que se coloca é a de saber que conclusão se pode tirar desta inversão de perspectiva. De facto, esta poderia parecer corresponder à viragem que as políticas culturais fizeram há cerca de vinte anos, quando propuseram a substituição do paradigma da «democratização cultural» pelo da «democracia cultural». O paradigma da «democracia cultural» afirma que não há necessidade de levar a cultura àqueles que estão longe dela, pois a cultura já lá está, sob a forma das culturas próprias dos diferentes grupos sociais, étnicos, geracionais ou outros. A democracia cultural é, então, o reconhecimento da diversidade *das* culturas destes diferentes grupos.

Este modelo propõe, aparentemente, a reversão estrita do modelo hierárquico que comandava a visão pedagógica da democratização cultural. Penso, no entanto, que esta reversão está ainda dependente do modelo que quer recusar. Com efeito, ela continua a funcionar no seio da oposição entre proximidade e distância. O que este modelo opõe ao modelo pedagógico da distância a reduzir é a ideia de uma proximidade que já existe aí e que basta valorizar como tal. Não há necessidade de levar a cultura a um povo distante porque a cultura não é uma realidade separada, uma forma de experiência particular. Ela é a forma de proximidade a si próprio que pertence a cada um dos grupos que compõem uma sociedade e que se exprime tanto nas suas produções artísticas quanto nos seus modos de vida quotidianos ou nas suas tradições festivas.

Segundo esta conceção, a cultura deixa de ser o tesouro de um grupo particular chamado elite. Porém, continua a ser uma posse, um «estar na

sua». É um bem que possuímos na medida em que pertencemos a um grupo; é uma forma de exprimir a identidade desse grupo. Este reconhecimento generalizado das culturas ilustra a segunda forma de não vermos o paradoxo que mencionei anteriormente. Impede-nos de ver duas coisas: em primeiro lugar, que as hierarquias mais implacáveis são as que afetam as próprias formas de experiência sensível; em segundo lugar, que essas hierarquias são tanto mais eficazes quanto se dissimulam no reconhecimento do direito de cada um à sua própria forma de experiência e de expressão.

Para explicitar esta afirmação, vou tomar um desvio a partir de um episódio da história «cultural» que encontrei na minha investigação sobre a emancipação operária em França, no século XIX. Na década de 1830, França assistiu a um florescimento da poesia escrita por operários. Este florescimento foi inicialmente bem recebido pelos grandes poetas e pelos representantes do mundo da cultura. Correspondia, com efeito, à ideia romântica de uma poesia *naïf*, constituindo-se como a própria voz do povo, exprimindo as suas tradições, o seu trabalho e as suas festas, as suas dores e as suas alegrias. Porém, este entusiasmo depressa arrefeceu, porque estes poetas operários não escreviam a poesia popular que se esperava deles. Escreviam odes, elegias e até tragédias em alexandrino, nas quais exprimiam não a alma do povo, mas os sentimentos delicados que alimentavam a grande poesia. Os poetas e escritores reconhecidos a quem enviavam os seus poemas faziam-lhes todos a mesma pergunta: «Porque tentais escrever versos que imitam os nossos? Seria muito melhor se escrevêsseis canções populares com ritmos animados para acompanhar o trabalho na oficina ou as festas populares». Victor Hugo resumiu esta recomendação num simples lema dirigido a um desses poetas aprendizes: «Continua a ser o que és, poeta e trabalhador». Contudo, estes trabalhadores não queriam continuar a ser o que eram nem a exprimir a sua cultura. Queriam apropriar-se do uso da palavra, das formas de ver o mundo e das emoções que lhes eram proibidas pelo próprio lugar que ocupavam na sociedade e pelas formas de fazer, de falar e de sentir impostas por esse lugar. Queriam quebrar a hierarquia que está no cerne da experiência sensível, que dá a cada um a quota-parte de sensações e de emoções que lhe convém e nada mais.

A recusa destes operários em participar na cultura «popular» levou-me a questionar o próprio conceito de cultura. Dizer que há o povo de um lado e a cultura do outro, ou dizer que o povo tem a sua própria

cultura, significa, no fundo, o mesmo: são duas formas equivalentes de pôr cada um no seu lugar. E o conceito de cultura talvez faça ele próprio parte desta ordem do mundo em que cada um é colocado no seu lugar com a sua identidade e chamado a comportar-se de acordo com essa identidade. É ainda esta ordem que funciona atualmente e que tende, por exemplo, a confinar os jovens imigrantes à música *rap*, tal como se confinavam, outrora, as gentes do povo à canção popular.

I.2. É isto que está em causa na diferença que introduzi entre democracia cultural e democracia estética. Devo agora explicá-la e responder às questões que esta mudança de adjetivo arrisca suscitar. Efetivamente, o adjetivo «estético» é, em geral, mal visto: está associado a ideias de requinte, de distinção social e de elitismo que parecem incompatíveis com qualquer ideia de democracia. Com efeito, «estético» significa simplesmente: isso que diz respeito à experiência sensível. E, historicamente, este adjetivo tem estado associado à ideia de uma experiência sensível particular, a saber, uma experiência igualitária. Em 1795, no final do Iluminismo e na época da Revolução Francesa, Schiller publicava as suas *Cartas sobre a educação estética do homem*. Nestas, definia a experiência estética como a experiência de um jogo livre do espírito diante de uma aparência livre. Uma aparência livre é um objeto subtraído às hierarquias comuns da experiência sensível. Não é um objeto de conhecimento, que separa os eruditos dos ignorantes. Também não é um objeto de posse, que separa os possuidores dos desapossados, nem um objeto de fruição, que separa os que têm acesso a prazeres refinados dos que estão presos no mundo da necessidade bruta. O objeto estético não é passível de ser possuído, como o é o objeto cultural. Mantém-se à distância, mas a uma distância que o torna acessível a todos. Com ele, só se pode jogar, diz Schiller.

Todavia, Schiller acrescenta imediatamente que o jogo não é o divertimento passageiro, nem o entretenimento sempre em contraste com atividades sérias e com pensamentos mais elevados. Pelo contrário, é uma forma de enriquecer a nossa capacidade de agir e de sentir. O jogo é, de facto, uma atividade muito especial, que não tem outro fim senão ele próprio. Na ordem hierárquica tradicional, só os privilegiados podiam dar-se ao luxo de uma atividade sem outro fim que não fosse ela própria. Ora, a experiência estética vem quebrar esta hierarquia. Não a vem

quebrar apenas para aqueles que olham para as obras de arte nos museus. Todas as formas de civilização humana, incluindo as ditas primitivas, dão testemunho, diz Schiller, desta capacidade de jogar com a aparência. Esta capacidade, presente em todas e em todos, sob as mais diversas formas, transporta a promessa de uma outra humanidade, uma humanidade futura para a qual a igualdade não será uma lei abstrata do Estado, mas uma realidade material que se manifesta no próprio uso que cada um pode fazer dos seus sentidos.

Com base nestas noções de jogo e de educação estética, parece-me possível colocar de forma diferente o problema daquilo a que chamamos «democracia cultural». Elas obrigam-nos, efetivamente, a questionar duas ideias frequentemente associadas à noção de cultura.

I.2.1. A primeira é a ideia da cultura enquanto coisa que possuímos. A experiência estética, pelo contrário, é a experiência de um modo de fruição que está liberto da posse e do desejo de possuir. Contestar-me-ão dizendo que eu estava a falar anteriormente, a propósito dos poetas operários, do seu desejo de apropriação. Contudo, não se tratava da apropriação de um bem que pertencia a outros. Era a apropriação de uma capacidade comum de agir e de sentir que lhes era negada por causa da sua identidade social.

I.2.2. Isto leva-me ao segundo ponto que me parece particularmente importante sublinhar, porque põe em causa uma ideia muito difundida da democracia cultural. A valorização da diversidade cultural é frequentemente identificada com o reconhecimento de uma multiplicidade de identidades, cada uma com a sua própria expressão. A prática artística é apresentada como autoexpressão e a democracia cultural como a coexistência dessas múltiplas expressões. Ora, a democracia estética, tal como a concebo, implica uma ideia completamente diferente de prática artística e uma ideia completamente diferente de democracia, segundo as quais o objetivo não é exprimir-se a si próprio, mas, pelo contrário, sair de si próprio e tornar-se outro. Deste ponto de vista, parece-me necessário repensar a relação original que sempre se estabeleceu entre a democracia e uma forma de arte emblemática, o teatro. Tem sido frequentemente sublinhado o facto de ambas terem nascido ao mesmo tempo na Grécia antiga. E esta simultaneidade alimentou

a ideia romântica do teatro como uma assembleia onde o povo se reunia para celebrar a sua unidade. Porém, o teatro da Grécia antiga era igualmente um lugar onde poetas, atores e espectadores se tornavam outros que não eles próprios. É significativo que a tragédia, desde os seus primórdios, estivesse associada à expressão da voz dos outros, com os seus coros em que os homens livres de Atenas representavam mulheres, escravos, exilados e vencidos, apelando os seus compatriotas a partilharem a sua dor.

A democracia estética é este sentido de humanidade, alimentado pelas paixões da ficção, que excede a pertença cidadã. Parece-me que é importante reavivar hoje este excesso de democracia relativamente a si própria: a democracia não é apenas a assembleia em que todos se exprimem. É também o trabalho da mente e da sensibilidade através do qual nos tornamos capazes de assumir a voz dos outros e de abraçar a sua sensibilidade. A situação que estamos a viver atualmente na Europa mostra-nos como este aspeto é importante. A conceção de democracia que a vê simplesmente como a coleção de «expressões» particulares é também aquela que vê tornarem-se rígidas as identidades e as formas exclusivas e odiosas dessa «expressão».

A democracia estética põe assim em causa as conceções proprietárias e identitárias da cultura. Já não se baseia na ideia de cultura como um bem coletivo — possuído ou a possuir — mas na ideia de uma capacidade de jogo partilhada por todas e por todos. Esta capacidade de produzir, de partilhar e de sentir está em ação, de forma mais ou menos desenvolvida, numa multiplicidade de lugares, mais ou menos visíveis. Em todo o lado, há pessoas que gostam de brincar com as mãos, a voz, o corpo e com este ou aquele instrumento, e que gostam de partilhar essa brincadeira. É desta realidade efetiva que é preciso partir para estender o seu campo e amplificar a sua potência. Esta é a tarefa da democracia estética. Ela não parte de objetivos distantes atribuídos à cultura. Parte da potência imanente à prática da arte, concebida enquanto desenvolvimento de uma capacidade material e partilha dessa capacidade. Este privilégio dado à prática exige, no entanto, alguma clarificação. Pode, efetivamente, prestar-se ao equívoco, devido ao seu aparente parentesco com uma ideia bastante difundida nos meios culturais, segundo a qual a ação cultural deve transformar indivíduos passivos em cidadãos ativos.

I.2.3. A vontade de dar à arte o seu poder de emancipação foi muitas vezes associada à crítica de uma concepção dita «passiva» da cultura, segundo a qual os espectadores das obras e dos espetáculos de arte permanecem indivíduos passivos, consumidores, como se diz para os estigmatizar. Para combater esta passividade, as pessoas do teatro convidaram os espectadores a abolir a separação entre o auditório e o palco, transformando a performance artística numa performance coletiva; outros, pelo contrário, convidaram-nos a aproveitar esta separação para se distanciarem. Convidaram-nos a afastarem-se de uma relação puramente sensorial e emocional com o espetáculo e a adquirir a distância reflexiva que substitui a emoção passiva pelo juízo crítico. Porém, todos estes apelos para combater uma suposta «passividade» continuam a basear-se na velha hierarquia que a experiência estética põe precisamente em causa. A experiência estética, mostrava Schiller, ocorre aí onde a oposição entre uma faculdade intelectual e uma faculdade sensível é anulada — onde se anula a própria oposição entre o ativo e o passivo. Aquele que assiste a um espetáculo não é, por isso, passivo. Completa a performance com a razão e com os sentidos. Realiza uma forma de «tornar-se outro», o mesmo é dizer, uma forma de humanidade, que responde ao «tornar-se outro» proposto pelo artista.

Colocar a materialidade do exercício e da partilha de capacidades em primeiro plano não é, portanto, fazer triunfar a atividade sobre a passividade: é recusar a visão hierárquica que as opõe uma à outra. Trata-se de reconhecer a capacidade comum daqueles que agem e daqueles que assistem. Não se trata de substituir o juízo crítico pela emoção. Trata-se de reconhecer que olhar é uma atividade e que a própria emoção é um movimento, o exercício de uma capacidade de receber e de acolher o outro. A educação estética é também uma educação das emoções — uma educação para a capacidade recetiva das emoções. E esta é talvez mais essencial para a democracia do que o espírito crítico com que os educadores e os artistas se vangloriam de estar a armar as consciências dos cidadãos. O problema não é tornar o espírito mais desconfiado em relação ao que vê e ouve, mas torná-lo capaz de ver, de ouvir e de sentir mais.

II. Então, como traduzir estas ideias gerais em orientações e objetivos para a ação cultural? Aqui, deparamo-nos com um novo paradoxo. Se pensarmos que a igualdade não é um objetivo a atingir, mas um pressu-

posto a verificar, podemos concluir que a programação dessa ação é contraditória em si mesma. A todos aqueles que se interrogavam sobre o que fazer para levar a educação ao povo, Joseph Jacotot, há dois séculos, dava a sua resposta provocadora: não se preocupem em ensinar os pobres, digam-lhes apenas que eles podem ensinar-se a si próprios sem mestre, tal como aprenderam a falar a sua língua materna sem que ninguém lhes tenha ensinado. Poder--se-ia dizer da mesma maneira: basta mostrar a todos que são capazes de participar na criação e na emoção estética. Todavia, a resposta seria demasiado fácil e pouco exata. É verdade que a capacidade de fazer e de sentir existe em toda a gente. Porém, hoje há demasiadas forças que a reprimem, que a canalizam ou que a desviam: o poder do mais forte, a lei do mercado ou as paixões identitárias. A questão não é eliminar a distância ou a violência simbólica que supostamente separa as pessoas da cultura. Trata-se, antes, de combater ou redirecionar as forças efetivas que separam a capacidade presente em cada pessoa daquilo que ela pode fazer, que a impedem de se afirmar como poder comum positivo, e que a levam, assim, a recolher-se na identidade e no ódio.

Assim, podem definir-se três principais objetivos para esta ação a que chamamos «cultural» e a que eu prefiro chamar «estética».

II.1. O primeiro é combater as paixões identitárias e odiosas que grassam atualmente em muitos países europeus. Estas paixões não são apenas o resultado de problemas de difícil convivência entre as populações autóctones e as novas populações resultantes da imigração. São também paixões de impotência, nascidas do ressentimento produzido pelo fosso entre os princípios democráticos proclamados pelos nossos governos e uma realidade ditada pela necessidade económica global que deixa os cidadãos sem capacidade para exercer um verdadeiro poder. Este sentimento de impotência dá origem a uma cultura de ódio que políticos e ideólogos alimentam diariamente. No meu país, por exemplo, esses políticos e ideólogos estão atualmente a trabalhar arduamente para tornar mais rigorosas as disposições de uma lei que aumenta as restrições relativamente a uma determinada comunidade. Esta cultura do ódio gangrenou largamente a opinião pública, incluindo a dita franja intelectual. Todavia, de uma maneira significativa, um setor permaneceu intocado. Esse setor é, precisamente, o mundo da arte.

Se este permaneceu alheio, não é por causa dos bons sentimentos progressistas e humanitários dos artistas ou dos atores culturais. É simplesmente porque essas paixões identitárias são incompatíveis com as próprias práticas da criação artística atual. Trata-se, em grande parte, de práticas de empréstimo e de contaminação entre diferentes tradições artísticas, ou seja, entre formas de utilização dos corpos — membros, respiração, voz ou instrumentos — provenientes de universos sociais, étnicos ou espirituais diferentes. A música, o teatro, a dança e a arte da performance habituaram-nos especialmente a estes encontros e cruzamentos, através dos quais os artistas exploram a capacidade comum de expressão presente em diferentes artes e tradições. Este é o tipo de diversidade cultural que devemos encorajar: não a expressão de culturas identitárias, arrumadas umas ao lado das outras, mas o trabalho através do qual práticas artísticas singulares se esforçam por quebrar as barreiras entre essas culturas para criar obras singulares, montagens de vozes, de sons, de movimentos e de imagens que não pertencem a nenhum grupo em particular. Evidentemente, não tenho a pretensão de achar que isto seja suficiente para destruir as paixões odiosas que se estão a desenvolver no nosso continente. O mesmo se aplica à ação cultural e à ação educativa: atribuir-lhes objetivos demasiado grandiosos é ter a certeza de que estes não serão alcançados e de que esse fracasso alimentará o ressentimento ou o cinismo. A ação estética deve estar consciente dos limites do seu poder para produzir efeitos mais modestos, mas mais reais do que os grandes programas.

Contudo, encorajar estas práticas de intercâmbio implica encontrar dois processos que as dificultam.

II.2. O primeiro é impulsionado pela lei do mercado. É importante esclarecer como é que esta lei funciona. Tem sido frequentemente acusada de favorecer o entretenimento em detrimento da cultura. Porém, a raiz do problema não está em valorizar um em detrimento da outra, mas em lutar contra a sua separação. Ora, a maior parte das defesas da cultura tomam esta separação como um dado adquirido, apesar de não existirem evidências materiais que o comprovem. Sublinhei acima o efeito deste pressuposto: de facto, ao pretenderem lutar contra a lei do mercado, as políticas culturais interiorizaram-na;

também se atribuem a tarefa de encontrar um equilíbrio entre a oferta e a procura. Para sair deste círculo, é importante perceber que o inimigo da democracia estética não é o entretenimento, mas a formação dos produtos e dos seus destinatários.

A formação pretende assegurar o coincidir da oferta com a procura, tendo como alvo os públicos aos quais convém determinados tipos de práticas artísticas — mais ou menos refinadas ou vulgares. Fá-lo em nome da diversidade. Porém, a formação mostra simultaneamente a ambiguidade desta noção de diversidade, que associamos de forma demasiado ligeira à pluralidade democrática. E, com efeito, a desigualdade também faz uso da diversidade. Separa as competências para negar a existência de uma competência partilhada por todos. Coloca cada um no seu lugar, dando-lhe o que se adapta aos seus desejos e gostos, que ela assim predetermina. E o seu estratagema máximo é fazer com que tudo o que escape à formação seja estigmatizado enquanto elitismo. É assim que coreografias que dignificam os gestos de populações oprimidas, desfavorecidas ou simplesmente invisíveis são classificadas como espetáculos de vanguarda para a elite; e que filmes realizados por cineastas em colaboração com trabalhadores migrantes dos bairros de lata das nossas metrópoles são afastados das salas de cinema e remetidos para o purgatório dourado dos museus e dos festivais. A formação opera assim uma inversão de valores, que encerra nesta bolha, dita elitista, as práticas mais profundamente empenhadas no trabalho de uma democracia estética. Uma verdadeira ação democrática deve, então, ter por objetivo inverter esta inversão de valores. Deve encorajar todas as práticas de desformação permitindo o encontro entre todas as formas de experimentação sensíveis.

II.3. Todavia, só o poderá fazer enfrentando o mais poderoso dos seus adversários, o mais poderoso pelo seu caráter de necessidade objetiva e pelos inúmeros serviços que também presta. Refiro-me ao processo de desmaterialização, ligado ao progresso da digitalização. As circunstâncias atuais, as da pandemia e dos confinamentos, aceleraram intensamente este processo: o teletrabalho, o ensino à distância, os espetáculos sem público gravados para a comunicação à distância e os bens culturais oferecidos em plataformas digitais aumentaram enormemente o seu

impacto na nossa sociedade e estão agora a moldar a face de um mundo muito particular: um mundo em que as antigas formas de intercâmbio entre corpos se transformam na transmissão de conteúdo informativo, de conhecimento ou de prazer, dirigidos por um emissor a um recetor. Esta situação apresenta vantagens económicas evidentes, que se inscrevem na lógica da formatação, ao reduzir consideravelmente o custo do envio de mensagens bem direccionadas para os destinatários pretendidos. Por isso, alguns viram nela um instrumento perfeito para concretizar o velho ideal de levar a cultura a todos. Outros denunciaram o perigo que este instrumento representava para a propriedade artística e, por conseguinte, para a criação. Contudo, tanto uns quanto outros permaneceram obcecados com a ideia de cultura enquanto posse e esqueceram o perigo maior: aquele que afeta a capacidade estética. Esqueceram que esta comunicação facilitada se pagava com uma perda de experiência sensorial.

Esta perda é hoje muito sensível e permite-nos compreender, por contraste, dois aspetos: o primeiro é o papel insubstituível da arte ao vivo, que é lugar de um encontro direto entre uma performance sensível de artista e uma performance sensível de espectador. O segundo é o papel das formas. O que é demasiadas vezes desvalorizado sob os nomes de forma e de formalismo é, na verdade, uma prática de encontro entre modos de expressão, de géneros e de tradições. É esta prática que, ao mesmo tempo, contraria a lei da relação oferta-procura e a divisão em competências separadas. Por outro lado, o domínio dos «conteúdos» comunica com uma privatização da experiência, uma «distância» de um tipo diferente da famosa «distância simbólica» que as políticas culturais procuravam colmatar. Já não se trata de uma distância em relação a um tesouro distante, mas de uma distância que os indivíduos isolados experimentam em relação à sua própria capacidade de sensibilidade, à sua capacidade de serem afetados pelo encontro, afetados pela alteridade. Ora, esta perda vivida pelos indivíduos favorece o desenvolvimento de um outro tipo de sociabilidade, baseado no ressentimento, na partilha da impotência e do ódio.

III. É em relação a este efeito de desmaterialização que a democracia estética adquire todo o seu sentido e deveria, a meu ver, organizar-se em torno de um objetivo essencial, o da «rematerialização». A meu ver, há quatro

formas principais de contribuir para este objetivo: em primeiro lugar, dando ao maior número possível de pessoas o acesso a uma prática artística; em segundo lugar, fazendo um esforço especial para permitir que práticas artísticas diversas se encontrem e experimentem a sua comunidade; em terceiro lugar, dando ao maior número possível de pessoas o privilégio de um encontro material com o espetáculo ao vivo; e, por último, desenvolvendo a capacidade de expressar e de partilhar o efeito desse encontro. Falei anteriormente da necessidade de reavivar uma cultura das emoções. Poder traduzir em palavras o que se sentiu, poder falar sobre a arte que se pratica ou sobre o espetáculo a que se assistiu é um elemento importante e demasiadas vezes ignorado pela educação estética que afasta as paixões odiosas e forma um mundo de experiência partilhada.

Esta educação estética não precisa de ser criada. Já existe, um pouco por todo o lado, com a multiplicidade de pessoas que aprendem, praticam e partilham formas de arte. Existe é sob formas que muitas vezes não são visíveis para além de um território limitado. Estou a pensar, por exemplo, nas associações musicais que organizam concertos e festivais em locais distantes de qualquer centro cultural, reunindo uma variedade de tradições artísticas, sejam elas eruditas ou populares, antigas ou contemporâneas, europeias, africanas ou orientais, e que fazem circular, ao longo do ano, as experiências musicais mais diversificadas em escolas e hospitais. Este tipo de educação não precisa de ser criado, mas é necessário deixá-lo desenvolver todo o seu potencial emancipatório. Para o conseguir, é preciso que as grandes instituições encorajem e apoiem estas iniciativas. É necessário que elas desenvolvam sistematicamente encontros entre múltiplas práticas artísticas. Devem também desenvolver e repensar as ligações entre o mundo do espetáculo e o da educação. Com demasiada frequência, estas ligações foram concebidas com base no modelo da oferta e da procura: era suposto a educação artística formar futuros públicos para a oferta cultural. Este efeito imaginário nunca se verificou. Este fracasso conduziu alguns ao ceticismo. Porém, isto deve convidar-nos a repensar esta relação, a pensá-la como uma troca de atividades no presente, segundo o modelo da relação entre capacidade e partilha. Deste ponto de vista, parece importante favorecer sistematicamente as instituições que sejam, simultaneamente, lugares de aprendizagem e lugares de espetáculo, a fim de amplificar uma experiência estética fundada na materialidade das práticas e das emoções.

Parece-me que é neste sentido que temos de deslocar a questão, colocada pelo nosso texto de orientação em termos de relação entre instituição e «audiência». Colocar a questão desta forma é reconstituir a separação entre os ativos e os passivos: entre aqueles que «fazem» arte e aqueles que são chamados a consumi-la ou, dito de outra forma, entre as «necessidades culturais» da população e a instituição chamada a agir para as satisfazer. Ora, esta forma de colocar o problema apela naturalmente a soluções sob a forma de questionários e inquéritos, nos quais perguntas estereotipadas produzem respostas, também elas, estereotipadas e conduzem a medidas burocráticas. Não existem «necessidades culturais» em geral. Há práticas concretas que criam dinâmicas de alargamento que precisam de ser amplificadas. Uma dinâmica de relação entre as instituições e as pessoas que as frequentam deve basear-se não em opiniões declaradas, mas em práticas materiais efetivas: práticas de produção de espetáculos ou exposições, práticas de atores, de músicos, de bailarinos e de artistas plásticos, mas também práticas de escuta, de olhar, e práticas de tradução das sensações e das emoções. É a partir da materialidade destas práticas que se criam verdadeiras comunidades estéticas e se desenvolvem iniciativas em que os destinatários das práticas artísticas acedem por vezes a outros papéis, tornando-se eles próprios artistas, organizadores de espetáculos ou mecenas de obras de arte. Claro que o desenvolvimento destas comunidades implica também o recurso à comunicação desmaterializada, pelo que as instituições devem investir na criação ou no apoio a canais de televisão, plataformas digitais (e outras) que aumentem a visibilidade das práticas e dos encontros entre práticas. No entanto, isto pressupõe que a comunicação desmaterializada seja um instrumento ao serviço da materialidade artística e não um substituto desta.

Desenvolver a prática do encontro, contrariar as lógicas da formatação, voltar a colocar a materialidade artística no centro da nossa experiência, eis três objetivos para o desenvolvimento de uma democracia estética e para a luta contra os poderes que a entravam. Contudo, para os levar a bom termo, é preciso também ter consciência do obstáculo mais próximo e mais íntimo desta ação e que está presente no próprio coração da programação das orientações e dos objetivos. Todos aqueles e todas aquelas que trabalham hoje nos domínios da educação e da cultura

conhecem o peso destes programas, das estratégias que implementam, dos objetivos que definem e das palavras-chave que impõem. A implementação de um novo programa de ensino ou de uma iniciativa artística implica a elaboração de dossiers em que a imaginação, que deveria ser utilizada para a criação, se esgota na tarefa de demonstrar que os projetos apresentados satisfazem os critérios abstratos de uma autoridade de programação distante. O resultado é uma teia de palavras, de frases e de argumentos obrigatórios, atrás dos quais as práticas se tornam invisíveis, ao mesmo tempo que os próprios prescritores perdem a capacidade e o desejo de ver e de ouvir. O nosso texto de orientação fala da necessidade de novas palavras para definir a ação cultural. Todavia, as novas palavras não podem ser decretadas de cima para baixo. É no coração das nossas práticas que elas são inventadas. Em contrapartida, o seu aparecimento pode certamente ser facilitado pelo combate levado a cabo contra todas as palavras que bloqueiam o acesso à realidade das práticas artísticas: todas as palavras esvaziadas de sentido, emprestadas ao léxico dos estudos de mercado, dos concursos públicos ou das sondagens de opinião. Limpar a densa teia de palavras que escondem e voltar a dar visibilidade às práticas é talvez a primeira tarefa que as instituições devem assumir. Mais do que nunca, é preciso ter em mente a frase provocadora de um pensador revolucionário que nos lembra que os próprios educadores devem ser, também eles, educados.

DEMOCRACIA AGONÍSTICA E PRÁTICAS CULTURAIS

CHANTAL MOUFFE

A questão central que os artistas com o objetivo de desafiar o poder instituído (*status quo*) deveriam fazer é a seguinte: como podem ainda as práticas artísticas desempenhar um papel fundamental em sociedades nas quais qualquer gesto crítico é rapidamente apropriado e neutralizado pelos poderes dominantes?

Gostaria de intervir neste debate com algumas reflexões sobre a forma de considerar a política de práticas artísticas a partir da perspectiva hegemónica que tenho vindo a desenvolver no meu trabalho. Ao trazer para a linha da frente o carácter discursivo do social e a multiplicidade de práticas discursivas através das quais o «nosso mundo» é construído, a abordagem hegemónica é particularmente profícua quando se trata de apreender as relações entre a arte e a política. Ela realça o facto de que a construção de uma hegemonia não está limitada às instituições políticas tradicionais, mas acontece também na multiplicidade de lugares que constituem o que normalmente se designa por «sociedade civil». É aqui, como Antonio Gramsci demonstrou, que se estabelece uma conceção particular do mundo e se define um determinado entendimento da realidade, que ele designa por «senso comum», e que proporciona o terreno no qual se constroem formas específicas de subjetividade. Gramsci referiu ainda que a área da cultura tem um papel crucial, sendo um dos terrenos em que se constroem o «senso comum» e as subjetividades. Esta abordagem revela que as práticas artísticas constituem um importante terreno para a construção de identidades políticas e contribuem para o surgimento de novas formas de subjetividade. Ela permite-nos apreender o papel decisivo que essas práticas podem ter na luta contra-hegemónica. O que está em jogo nesta luta é, sem dúvida, a transformação do senso comum entendido como o espaço em que formas específicas de subjetividade se constroem.

Quero deixar claro que a abordagem hegemónica não considera a relação entre arte e política a partir da assunção de dois campos constituídos separadamente, arte de um lado e política do outro, entre os quais haveria a necessidade de estabelecer uma relação. Como já salientei inúmeras vezes, existe uma dimensão estética na política e existe uma dimensão política na arte. De facto, do ponto de vista da teoria da hegemonia, as práticas artísticas têm um papel na constituição e na manutenção de uma determinada ordem simbólica, ou então no desafio a essa

mesma ordem, e é por isso que têm, necessariamente, uma dimensão política. A política, por seu lado, diz respeito à ordem simbólica das relações sociais. Nisto reside a sua dimensão estética. É por esta razão que não considero apropriado fazer distinção entre arte «política» e arte supostamente «não-política». A diferença dever-se-ia expressar através da noção de arte *crítica*.

As práticas artísticas críticas são aquelas que, de diversas formas, contribuem para destabilizar a hegemonia dominante e tomam parte no processo de desarticulação, ou rearticulação, que caracteriza uma política contra-hegemónica. Esta política contra-hegemónica tem como alvo as instituições que detêm a hegemonia dominante, com o objetivo de produzir transformações profundas na forma de funcionamento dessas instituições. Esta estratégia de «guerra de posição» (Gramsci) é composta por uma diversidade de práticas e de intervenções que ocorrem em múltiplos espaços: económico, legal, político e cultural. Na conjuntura presente, com o papel decisivo das indústrias culturais no processo capitalista de reprodução, o território cultural e artístico reveste-se ainda de maior importância estratégica, uma vez que a produção artística e cultural é atualmente vital para a valorização do capital. Isto deve-se à crescente dependência que o capitalismo pós-fordista tem em técnicas semióticas, por forma a criar os modos de subjetivação necessários à sua reprodução. Como realçou Foucault, na produção moderna, o controlo das almas é crucial para reger afetos e paixões, uma vez que as formas de exploração características dos tempos em que predominava o trabalho manual foram substituídas por novas formas que apelam constantemente à criação de novas necessidades e de desejos incessantes de aquisição de bens. Para manter a sua hegemonia, o sistema capitalista precisa de mobilizar constantemente os desejos das pessoas e de moldar as suas identidades. O território cultural, com as suas várias instituições, ocupa uma posição-chave neste processo. É por isso que a perspetiva hegemónica afirma que não é ao abandonar o terreno institucional que práticas artísticas críticas podem contribuir para a luta contra-hegemónica, mas interagindo com ele, com o objetivo de provocar dissenso. O que está em jogo nesta luta é a construção de uma multiplicidade daquilo a que chamo espaços «agonísticos», nos quais o consenso dominante é subvertido e novas formas de identificação se tornam possíveis.

Quando digo «espaços públicos agonísticos», refiro-me a espaços públicos onde pontos de vista antagónicos se confrontam sem nenhuma possibilidade de reconciliação final. Esta perspetiva agonística desafia a conceção generalizada de espaço público concebido como o terreno em que se deveria ter por objetivo criar consenso. É, por isso, muito diferente da conceção defendida por Jürgen Habermas, que apresenta o que designa por «esfera pública» como o lugar onde ocorre a deliberação que visa um consenso racional. Para sermos precisos, Habermas aceita agora ser improvável, dadas as limitações da vida social, que um tal consenso possa efetivamente ser alcançado e vê a sua «situação de comunicação ideal» como uma «ideia reguladora». Contudo, na perspetiva da abordagem hegemónica, os impedimentos à situação de discurso ideal habermasiano não são empíricos, mas ontológicos. De facto, um dos seus princípios fundamentais diz respeito à impossibilidade conceptual de um consenso racional, já que este pressupõe a existência de um consenso sem exclusão, exatamente aquilo que a abordagem hegemónica revela ser impossível.

Gostaria de esclarecer que não estamos nunca a considerar um único espaço. De acordo com a minha perceção, a confrontação agonística ocorre numa multiplicidade de superfícies discursivas. Os espaços públicos são sempre plurais. Faço também questão de realçar um segundo ponto importante. Dado que não existe nenhum princípio de unidade subjacente, nenhum centro predeterminado para esta diversidade de espaços, existem diversas formas de articulação entre eles. Nunca nos vemos confrontados com o tipo de dispersão concebida por alguns pensadores pós-modernistas, nem deparamos com o tipo de espaço «liso» encontrado em Deleuze e nos seus seguidores. Os espaços públicos são sempre estriados e estruturados de forma hegemónica. Uma dada hegemonia resulta de uma articulação específica entre uma diversidade de espaços. Também a luta hegemónica consiste numa tentativa de criar uma forma diferente de articulação dentro dos espaços públicos.

Para aqueles que incentivam a criação de espaços públicos agonísticos, a arte crítica é constituída por uma multiplicidade de práticas artísticas com o objetivo de trazer para primeiro plano a existência de alternativas à ordem pós-política atual. A sua dimensão crítica consiste em tornar visível aquilo que o consenso dominante tende a ocultar e a obliterar, dando

voz àqueles que estão silenciados dentro da estrutura da hegemonia vigente. Gostaria de realçar que, tendo em conta esta perspetiva, as práticas artísticas críticas não tentam destacar uma consciência supostamente falsa, mas antes revelar a «verdadeira realidade». Fazer o oposto seria completamente contraditório com as premissas anti-essencialistas da teoria da hegemonia que rejeita a própria noção de «verdadeira consciência». É sempre pela inclusão numa variedade de práticas, discursos e jogos de linguagem que formas específicas de individualidade são construídas. A transformação de identidades políticas nunca pode ser o resultado de um apelo racionalista ao verdadeiro interesse do sujeito. Consiste, antes, na inscrição do agente social em práticas que irão mobilizar os seus afetos de uma forma que desarticula a estrutura em que o processo de identificação dominante ocorre, com intenção de suscitar outras formas de identificação. Isto significa que, para construir identidades em oposição, não basta simplesmente promover um processo de «des-identificação», é necessário um segundo passo. De facto, insistir apenas no primeiro passo significaria manter-se aprisionado numa problemática em que o momento negativo seria por si só suficiente para gerar algo positivo. Como se novas subjetividades já estivessem disponíveis, prontas a emergir, logo que o peso da ideologia dominante fosse levantado. Tal perspetiva, que surge em muitas formas de arte crítica, dificulta a compreensão da natureza da luta hegemónica e do processo complexo de construção de identidades.

Defendo que, para todos os que querem intervir no domínio cultural e artístico de forma contra-hegemónica, é fundamental encarar as práticas artísticas como uma articulação entre elementos discursivos e afetivos. Contrariamente às abordagens racionalistas, esta perspetiva mostra que não é por alcançar a compreensão através de conceitos que as práticas artísticas são capazes de gerar uma transformação da subjetividade. É pela sua articulação com os afetos que as ideias podem ganhar força real e cristalizar-se em desejos. Isto significa que não se deve considerar que o impacto das práticas artísticas se dá diretamente ao nível cognitivo. O objeto das práticas artísticas não é a produção de conceitos, mas a produção de sensações. A dimensão cognitiva, ou conceptual, não deveria ser privilegiada. Isto não significa que não exista dimensão cognitiva nas práticas artísticas, mas esta deve ser atingida através da dimensão

afetiva. Se queremos imaginar de que forma é que as práticas artísticas podem contribuir para a subversão da hegemonia dominante, é necessário reconhecer o seu caráter discursivo e afetivo, concebendo-as como propiciadoras de afetos capazes de modificar estruturas subjetivas.

Para aqueles que querem contribuir para uma política radical de compromisso contra-hegemónico com instituições neoliberais, uma tarefa importante é cultivar uma multiplicidade de práticas que poderão eliminar gradualmente os afetos comuns que sustentam a atual hegemonia neoliberal.

Estas práticas devem ter como objetivo propiciar afetos de uma natureza diferente. Uma política contra-hegemónica necessita da criação de um regime diferente de desejos e de afetos, para dar origem a uma vontade coletiva suportada por afetos comuns capazes de desafiar a ordem existente. É isto que entendo por mobilização de paixões, e considero-o uma condição para o sucesso de uma política progressista.



IN

IMPRESA NACIONAL

N IMPRESA
NACIONAL

© CÓPIA DE LEITURA. NÃO É PERMITIDA COMERCIALIZAÇÃO

CULTURA E DEMOCRACIA

Edição

Imprensa Nacional-Casa da Moeda, S. A.
Av. António José de Almeida
1000-042 Lisboa
impresnanacional.pt
loja.incm.pt
facebook.com/ImprensaNacional
instagram.com/impresnanacional.pt
editorial.apoiocliente@incm.pt

Plano Nacional das Artes

Campo Grande, n.º 83 – 1.º
1700-088 Lisboa
www.pna.gov.pt

Textos

Paulo Pires do Vale
Jacques Rancière
Chantal Mouffe

Tradução

Do texto de Jacques Rancière, *Démocratie
esthétique* (2021): Ana Bela Conceição e
Elisabete Silva
Do texto de Chantal Mouffe, *Agonistic
democracy and cultural practices* (2021):
Ilda Ambrósio

Revisão das traduções

João Maria Carvalho

Revisão de texto

Imprensa Nacional-Casa da Moeda

Design gráfico

José Albergaria

Paginação

Imprensa Nacional-Casa da Moeda

Fonte

Antwerp (a2-type) e Azo Sans (R-Typography)

Papel

Munken Lynx 300 g
Coral Book White 120 g

Pré-impressão, impressão e acabamento

Imprensa Nacional-Casa da Moeda

Reservados todos os direitos de acordo com
a legislação em vigor

© Edição: Imprensa Nacional-Casa da Moeda
e Plano Nacional das Artes, 2025

© Textos: Paulo Pires do Vale, Jacques Rancière
e Chantal Mouffe, 2025

1.ª edição, dezembro, 2025

ISBN

978-972-27-3352-6

Depósito Legal

555 811/25

Edição n.º 1027273

Imprensa Nacional
é a marca editorial da

INCM



REPÚBLICA
PORTUGUESA



N I M P R E N S A
N A C I O N A L

© CÓPIA DE LEITURA. NÃO É PERMITIDA COMERCIALIZAÇÃO

Cultura e Democracia

Como podem as organizações culturais servir a vida — e serem relevantes? Como resistem a não serem instrumentos de opressão de uma classe ou grupo sobre outros? Como não cristalizam noções de identidade e de história, sem reproduzirem preconceitos e exclusão? Como se assumem como espaços e tempos educativos? Como podem tratar as pessoas, na sua pluralidade e diversidade, como participantes e não meros consumidores? Como ajudam a emancipar os cidadãos e a que eles participem mais ativamente na vida coletiva? Resumindo: qual o papel da cultura na saúde da democracia?

Os textos de Jacques Rancière (1940), «Democracia estética», de Chantal Mouffe (1943), «Democracia agonística e práticas culturais», e de Paulo Pires do Vale (1973), «Uma questão de estilo: cultura e democracia», contidos neste livro, tal como a *Carta do Porto Santo*, de 2021, e a *Adenda dos Jovens à Carta do Porto Santo — Caldas da Rainha/Loulé*, de 2025 (estas acessíveis *online*), são um apoio conceptual e propositivo para pensarmos juntos, enquanto comunidade, a melhor forma de convocar o maior número a participar da cultura de todos. Para *reconhecer* os cidadãos como agentes culturais, *capazes* de terem um papel crucial no seu desenvolvimento.



N I M P R E N S A
N A C I O N A L

ISBN 978-972-27-3352-6



E N S A
O N A L

PROIBIDA COMERCIALIZAÇÃO