# SESSÃO: CIDADE E CULTURA URBANA: O ESPAÇO PRATICADO

João Teixeira Lopes

Hoje proponho-vos uma reflexão sobre um tema que eu já abordei por diversas vezes, que fez parte de trabalhos e pesquisas anteriormente realizadas. Nesta ocasião farei uma espécie de revisitação a uma proposta que há catorze ou quinze anos fiz e que dizia respeito à prossecução de políticas culturais, com propostas concretas, do que na altura chamei de democracia cultural.

Eu parti de um diagnóstico. O diagnóstico de que várias políticas culturais falharam, até então. Desde logo, as célebres políticas da democratização cultural. Aquelas políticas de sentido tendencialmente descendente, quer dizer, de cima para baixo ou de fora para dentro, a partir dos pontos de vista oficiais das grandes instituições. Aquela ideia civilizadora de que as grandes obras da humanidade poderiam ser acessíveis a todos, em particular ao povo, e de que isso se conseguiria através de maiores investimentos nas políticas culturais, designadamente através de maiores investimentos públicos, criando o que então se chamava um mercado assistido para a cultura. O que é o mercado assistido para a cultura? É a ideia de que a cultura não funciona (ou não deveria funcionar) segundo as regras do mercado, que obedece a um movimento desregulamentado da oferta e da procura, o que não seria adequado em termos culturais.

A cultura, os bens culturais, por serem bens excecionais, têm uma carga simbólica que os distingue dos demais. Um livro ou um *software,* inclusivamente, ou uma partitura, não são iguais a um par de sapatos ou uma peça de pronto a vestir, uma lata de salsichas. Há aqui uma exceção no que à cultura diz respeito e que reside nessa mais-valia simbólica que, no fundo, está relacionada também com a questão do sentido. São bens aos quais nós atribuímos um sentido, o qual acresce aos nossos sentidos quotidianos e que, por essa razão

deveriam constituir um mercado assistido que consistiria, por exemplo, em assegurar serviços públicos de cultura, leis de preço fixo nos livros, apoios sistemáticos e regulamentados à criação cultural, entre outras medidas. Uma das duas ou três vias seguidas foi a gratuidade de museus e de salas de espetáculo. Outra via foi a descentralização.

Ora, na verdade, os diferentes estudos têm mostrado que, ainda que essas políticas tenham tido um grande ímpeto e que tenham sido alvo de grandes investimentos, não resultaram no que diz respeito ao alargamento e à participação dos públicos. Não conseguiram diminuir substancialmente a seletividade social dos públicos e, portanto, não conseguiram mudar radicalmente o acesso à cultura. De igual modo, as políticas que se seguiram muito ligadas à educação paralela, à educação na conjugação do formal e do informal, também não conseguiram melhorias significativas e, por isso, eu na altura propus um modelo de democracia cultural que tinha alguns pontos. Vou muito rapidamente elencá-los para que se perceba depois a tal revisitação que eu pretendo fazer.

Em primeiro lugar, eu dizia que importaria negar qualquer tipo de visão da cultura como ornamento, instrumento ou máquina classificatória, isto é, a ideia de que a cultura serve, acima de tudo, como distinção social ou a ideia de que a cultura é uma engrenagem, uma máquina de usos hierarquizados e hierarquizantes, ou mesmo a ideia de que a cultura permite uma ritualização da vida de alguns. Parece que isto estaria completamente ultrapassado, mas é curioso pois, ainda há pouco tempo (já lá vão seis ou sete anos), num trabalho de investigação-ação que tive ocasião de fazer com um grupo de teatro independente e que abordou não públicos (o conceito é altamente polêmico, mas vou usá-lo como provocação) do Teatro Nacional de São João, no Porto, neste caso, idosos e crianças de freguesias da zona histórica do Porto, população altamente marcada pelas exclusão social e pela segregação espacial. O que é que nos diziam precisamente esses não públicos? Os mais velhos diziam-nos que consideravam que transpor as portas do teatro era um exercício de profanação para o qual eles não se sentiam habilitados e utilizavam até uma expressão que os colegas brasileiros conhecem bem, porque ela foi importada

das telenovelas brasileiras. Eles diziam: "é o local ou é um *sítio* de/para *grã-finos* e, por isso, nós não ousamos transpor essas barreiras".

Em segundo lugar, a minha proposta de democracia cultural, proposta teórica, embora baseada também em alguma experiência que tive de formação de públicos, essa ideia residia numa concessão de serviço público. Isto é, só há democracia cultural se tivermos a capacidade e a competência de dignificar social, política, ontologicamente até, todas as linguagens, todas as formas de expressão cultural, abrindo portões, abrindo campos de possibilidades e não classificando *a priori*. Será a familiarização com múltiplas linguagens, sem que elas, à partida, estejam estigmatizadas ou ritualizadas, que nos dá possibilidade de escolher. Nós só escolhemos a partir daquilo que somos capazes de compreender e para compreender é preciso códigos de decifração, é preciso chaves semióticas, é preciso um grau mínimo de familiarização e, por isso, defendi a ideia de que se nos familiarizarmos com a complexidade, se nos familiarizarmos com a diversidade, se formos capazes de ter acesso a diferentes linguagens, formas de expressão, nós podemos então escolher. Só se escolhe se houver possibilidade de escolha. Não se escolhe quando nos dizem que as belas-artes são apenas o único escopo possível de fruição cultural, por exemplo. Esse era o segundo ponto.

Em terceiro lugar, considerava, no seguimento de outros sociólogos, que a democracia cultural tinha de ser transversal. Sem dúvida que era necessário alargar públicos e alargar públicos implicava, como eu acabei de referir, socialização com instrumentos estético-cognitivos que possibilitam a descodificação e a fruição. Isso é fundamental quando se quer alargar públicos, mas é também fundamental e crucial fazê-los participar. Não alargar apenas o lado da recepção, não alargar apenas o lado do espectador, mas, como agora se diz, ser um *expectativo*. Há um programa europeu que tem precisamente esse nome, *ExpectActive*, isto é, o sujeito não está apenas expectante, ele não é apenas passivamente receptivo, ele contribui ativamente, não só para a decifração, mas para a construção das obras culturais. É mais ainda do que a ideia da recepção ativa, pois a recepção ativa é mais limitada. É a ideia de participar nos processos, tantas vezes fechados, tantas vezes codificados, tantas vezes herméticos, de

construção cultural e artística. Isto implicava também abrir à participação dos cidadãos a esfera de produção cultural. Ela era e, aliás, continua a ser, os trabalhos demonstram isso ainda, a mais fechada das esferas. Se é verdade que nós temos um grande confinamento em práticas receptivas, é verdade que esse confinamento ainda é maior nas práticas criativas ou de produção cultural. Eu faço sempre este exercício nas minhas aulas, a cada ano, uma espécie de diagnóstico *à la minute*: pergunto aos meus alunos (depois de dizer que não vou estigmatizar, que não considero uma resposta mais válida do que a outra, nós, enfim, como sociólogos, temos que fazer isso tudo, embora isso não baste, mas ouso, ainda assim, colocar-lhes a questão) quais as suas práticas culturais: quem é que escreve sem ser por necessidade? Quem é que pinta? Quem toca música? Quem compõe? Quem faz teatro? E as respostas afirmativas são sempre em número muitíssimo reduzido, ou seja, a familiarização com a produção cultural ainda é ínfima. Por isso a democracia cultural tem de ser transversal, tem que procurar o alargamento dos públicos, tem que tocar na participação, tem de estimular a abertura da própria produção cultural.

Em quarto lugar, eu dizia, então, que devíamos desmistificar o conceito de público. Público escreve-se sempre no plural. Público significa múltiplas formas de relação com a cultura. E isto é diferente de dizer que os objetos culturais não podem ser definidos apenas pelo modelo legitimista das belas artes, é dizer também que as formas como nós nos apropriamos, nos relacionamos, como fazemos a cultura são elas mesmas múltiplas, plurais e nem sempre valorizadas nessa pluralidade e nessa diversidade. Devemos pensar nos públicos como estando sempre em ação. Por outro lado, não podemos esquecer que a necessidade da formação de públicos exige uma mudança das instituições.

As instituições deveriam centrar recursos numa socialização institucional baseada na mediação e na animação, enfim, em todas aquelas formas de aproximação que são capazes de multiplicar pontos de vista, através de um mediador, alguém que, através de compromissos de trabalho e *bridging* constante (*bridging* de *bridge*, de ponte), facilita um atravessamento contínuo, sendo capaz de resgatar, de multiplicar pontos de vista sobre uma obra, uma coleção, uma

mensagem cultural e artística. Isto era, na altura, enfim, *grosso modo*, aquilo que eu propus.

O que é que eu posso dizer a partir da realidade atual? Será que estas medidas de democracia cultural ainda fazem sentido? Ou elas já foram incorporadas, tornadas rotineiras e, portanto, hoje obsoletas? A intervenção da Suzana[1] deu-nos algumas pistas importantes a esse respeito.

Em primeiro lugar, se nós olharmos para os estudos de públicos, verificamos que há algumas mudanças, mas que essas mudanças acolhem também uma profunda continuidade. Quais são as mudanças? Por exemplo, as questões de gênero. Há aí uma mudança significativa: enquanto outrora, há trinta ou quarenta anos atrás, as mulheres estavam ainda muito pouco presentes nos espaços de domínio público e públicos, elas hoje estão quase tão presentes quanto os homens. É um avanço significativo.

Em termos de capital escolar, todavia, as diferenças continuam a ser muito notórias; e, ainda que existam hoje muito mais pessoas com estudos longos e com um alto capital escolar, fruto de processos recentes de escolarização, notamos que há um outro fator que faz a diferença que é o capital informacional, isto é, o acesso à renovação de reportórios, o acesso àquilo que vai sendo produzido nas esferas culturais e artísticas e aquilo que vai sendo também difundido tanto *online* como *offline*. O acesso a referências, o acesso a formas mais sofisticadas de descodificação, isso continua ainda a ser altamente seletivo. Já não é tanto o capital escolar que determina, mas é mais até esse capital informacional. E notamos também que, apesar da noção de cultura se ter modificado sobremaneira, creio que já poucos defenderão que a noção de cultura se resume a uma visão fechada do que é um objeto artístico ou o tal modelo unidimensional das belas artes.

Hoje, cada vez mais, a ideia de cultura é, neste sentido, muito próxima da ideia de convergência de suportes. É uma ideia multimédia, uma ideia hipertextual. Em suma, hoje há cruzamentos, intersecções entre alta cultura, cultura de massas e formas inventadas,

1 Doutora Suzana Maria Peres de Menezes, diretora regional da cultura do Centro/Portugal; contribuiu durante a sessão "Políticas públicas: da teoria à pratica".

recriadas pela cultura popular, mas também não é menos verdade que exista aquilo que alguns têm vindo a chamar de um "ecletismo *snob*", um ecletismo cumulativo. Quem é que consegue verdadeiramente fazer o trânsito entre linguagens? Quem é que consegue socializar-se com reportórios distintos? Quem é que consegue fazer a tal transversalidade? São esses que têm um alto capital informacional. São aqueles que são capazes de gostar daquilo que é a escultura renascentista, a pintura de Caravaggio, o *hip-hop* contemporâneo, o *jazz* e os *blues*, as formas de teatro independente e aquilo que são as performances. Esse ecletismo é um ecletismo que continua a ser fortemente distintivo. Quem navega à vontade e faz essa navegação flutuante entre gêneros e reportórios é ainda quem detém recursos que são muito mal distribuídos. E isso leva-me a dizer que se tem vindo a falhar em várias esferas, desde logo, naquilo que são os departamentos educativos.

Os departamentos educativos seriam o que na altura eu propunha como uma nova profissionalidade que devia ser o centro das instituições culturais. Refiro-me a Portugal porque é a realidade que eu conheço melhor. Os departamentos educativos em Portugal, nas várias instituições, são parentes pobres e geralmente existem para as visitas guiadas ou para aqueles públicos que eu chamo de públicos cativos. Quais são esses públicos cativos? São maioritariamente os jovens em idade escolar. Agora alarga-se um pouco mais à educação pré-escolar também, aos idosos e aos institucionalizados, através de parcerias, intercâmbios, acordos com as instituições culturais para esse tipo de visita.

Existem também, por outro lado, nos departamentos educativos, programas pagos, muitíssimo interessantes, de férias, de *workshops*, mas é tudo pago e geralmente caro. Nos departamentos educativos de instituições públicas, a maior parte das pessoas trabalha precariamente, os quadros são reduzidos e muitas vezes são a tempo parcial, isto é, os departamentos educativos não são capazes de fazer aquele trabalho lento, sistemático, estruturado e, por isso mesmo também, potencialmente mais fecundo, com as populações e as comunidades. Não há um trabalho que seja capaz de se desenvolver duradouramente, capaz de se dirigir às populações, aos

territórios mais excluídos. Estes serviços educativos desempenham um papel expectante de alguém que é capaz de responder se houver uma procura que cumpre os tais requisitos obrigatórios das visitas ou que vende produtos e serviços. Ora, isto não é um departamento educativo, tal como se tinha imaginado ou como se desejava ou como se propunha. Isto é uma versão minimalista desses departamentos educativos que, a meu ver, é o que vigora.

Não houve também grandes mudanças na ótica da programação cultural. Aquilo que nós vemos, por exemplo, no Reino Unido que, a meu ver, pode ser revolucionário e que passa por uma mudança até organizacional das instituições culturais, obrigando que quando há uma exposição, espetáculo etc., exista uma dupla curadoria, que tem tradução no organograma das instituições. O que é essa dupla curadoria? Trata-se de colocar em paridade um programador artístico e um programador mediador, isto é, alguém vocacionado para o trabalho com os públicos, não apenas os públicos que já existem, mas os públicos potenciais, os públicos a fazer. E ambos tomam as decisões sobre os modos de exposição, difusão etc. Trata-se de um trabalho em conjunto, com igual competência de parte a parte, envolvendo aqueles que são os animadores, mediadores, antropólogos etc., e os ditos *experts* artísticos ou mesmo artistas. Isto tem permitido, apesar das tensões inevitáveis, uma forma nova de recriar a oferta institucional nessas organizações, muitas vezes com uma carga simbólica, uma aura tão pesada quanto as instituições de Estado ou quanto as grandes fundações privadas.

Por outro lado, da parte dos criadores culturais existe também uma ambiguidade muito grande: devido à míngua de recursos, que na cultura se tem vindo a notar cada vez mais, em particular com a crise econômica, financeira e social, ainda é mais notório que os apoios à criação cultural impõem contrapartidas sociais, nomeadamente formação de públicos, trabalho com as comunidades, trabalho com grupos excluídos, seja os institucionalizados em hospitais psiquiátricos, seja os institucionalizados em organismos tutelares de menores, sejam os institucionalizados em prisões. Mas a verdade é que esse trabalho é geralmente episódico, intermitente e não é verdadeiramente incorporado pelos grupos artísticos, que o fazem como

forma de conseguir o dinheiro que falta para outros tipos de produção. Não é algo que seja vivido como uma prática de criação artística, mas é muito mais visto como heteronomia, uma imposição com a qual se tem que lidar, à qual se tem de responder e que cria, além do mais, profundas tensões.

Existem também, do ponto de vista dos espaços públicos — o que me parece ser outro aspecto a ter em conta —, várias tendências negativas; uma delas é a museologização da cultura urbana, que está muito ligada ao que a Suzana referiu. Isto é, nesta lógica de pauperização e de diminuição de recursos, a cultura tem que estar sempre alavancada pelo setor da economia criativa, da economia das cidades. Mede-se pelo fluxo turístico que é capaz de criar e isso tem levado a que muitos dos grupos artísticos, muitas até das comunidades, sejam tantas vezes instrumentalizados para criar a "brandização" dos espaços públicos ou, muitas das vezes, a sua "franchização".

Quando nós vemos tantos festivais multiculturais que mais não são do que momentos festivos recortados, sem qualquer incidência nos quotidianos dos envolvidos e que se destinam a criar um efeito turístico, nós percebemos aquilo que eu quero dizer. Quando vemos tantos projetos como as efemérides culturais, os eventos culturais que são esfuziantes e efervescentes, mas que são claramente eventos que se esfumam, que acontecem e acabam, percebem o que quero dizer. Quando vemos, enfim, as agendas culturais das cidades a estarem completamente atreladas a esse esforço turístico, percebemos o que se quer dizer. Hoje vemos aquilo a que eu tendo a chamar de "fachadismo" cultural, que é, por analogia com o "fachadismo" da regeneração urbana (nas ruas principais as casas do edificado antigo são recuperadas e esteticizadas), a criação, nesses mesmos lugares, de circuitos turísticos, objeto de uma grande propaganda, uma grande efervescência, um somatório de iniciativas muitas vezes desligadas dos usos, interpretações, significados locais e sem impacto na transformação das comunidades.

Simultaneamente, temos também a normalização e integração do que outrora era tido como marginal. Não vejo nisto apenas uma tendência negativa. No Porto, cidade onde vivo, onde trabalho, onde dou aulas, a Casa da Música foi criada no contexto da Capital Europeia

da Cultura (um grande evento mais uma vez), tendo sido projetada pelo arquiteto Rem Koolhaas, um arquiteto holandês que afirma passar mais tempo em viagens do que na Holanda. Trata-se de um artista internacionalizado, que faz obras por toda a parte do mundo. Rem Koolhaas dizia que, no Porto, queria romper com o excesso de identidade que o Porto tinha: o Porto estaria demasiado ligado à sua história, estaria demasiado preso a uma visão patrimonialista, demasiado preso a um sentido de lugar.

E com aquela ideia daquele meteorito (a Casa parece realmente um meteorito que ali caiu e que depois até provocou umas ondas de propagação) ele iria fazer uma obra que poderia estar num outro lugar qualquer, fazendo parte do que ele chamava "o seu urbanismo genérico". Curiosamente, isso não aconteceu. Hoje, a Casa da Música é, a seguir à Torre dos Clérigos, o símbolo, o monumento, com o qual os portugueses mais se identificam na imagem de cidade. Mas a Casa da Música tem um aspecto curioso. Desde o início, ela foi aproveitada pelos *skaters* e pelos amantes dos desportos radicais, dentro da lógica das tais ondas.

A Casa é um meteorito: ele caiu e com a sua propagação criou ondas que estão desenhadas no espaço. É ótimo para os *skates*, é ótimo para os desportos radicais. E ligados a algumas dessas subculturas há também o uso recreativo das drogas. O aspecto modernaço esconde uma profunda falta de vontade com todas essas referências. Então a polícia era chamada para o local e acabou por expulsá-los. Foi a própria administração da Casa da Música que telefonou à polícia pedindo para deixar lá estar os *skaters* porque os turistas gostavam e porque dava uma imagem de abertura à instituição, de cosmopolitismo, de jovialidade, de intensidade subcultural. Isto é positivo, pois é melhor tê-los lá e poderem usar o espaço, poderem recriá-lo, do que não os ter e ter algum intuito repressivo. Mas também é uma forma de incorporação por parte das instituições mais pesadas do sistema oficial da cultura e das artes daquilo que é a sua visão superficial da diversidade cultural. É que produzir um acesso alargado a todas as formas de cultura e à diversidade cultural dá trabalho. A verdade é que muitos trabalham com a diversidade cultural cada vez mais para fazer da cidade uma fachada, um cenário com, digamos, um uso

turístico proveitoso. E isto é que é, ao meu ver, o grande problema e é isto a que eu chamo o "fachadismo cultural".

Por outro lado, e com isto termino, havia também grandes esperanças com a Web 2.0 e com as novas tecnologias de informação da comunicação. É muito curioso que, até do ponto de vista político, essas esperanças, em finais da década de 1990, eram notórias: a ideia da rede, a ideia da alterglobalização, a ideia de que um outro mundo é possível, a ideia da emancipação que as ferramentas digitais nos trariam e que os nativos digitais seriam capazes de implementar, "democratizando a democracia". Eu creio que agora estamos a perceber como isso era limitado e ingênuo.

Os usos têm crescido, e não é que a tecnologia em si ou o dispositivo sejam intrinsecamente bons ou maus, mas, como ainda há pouco falava o nosso colega deputado brasileiro[1], têm crescido os usos das bolhas cognitivas, do fechamento em rede, isto é, como se o ciberespaço tivesse potenciado uma individualidade, que se exprime de forma muito mais narcísica do que é capaz de criar engajamentos coletivos e que, acima de tudo, visa a confirmação da sua estrutura emocional prévia, rejeitando tudo aquilo que possa desafiar as suas percepções preexistentes. Se da informação nova se desafiam as minhas percepções preexistentes, eu prefiro rejeitá-la do que incorporá-la ou do que dialogar com ela.

Não é apenas uma questão de algoritmos de Facebook ou do Instagram, mas os inquéritos, os estudos sobre a sociedade mostram que, desde o início, as pessoas são muito mais passivas do que ativas na rede, isto é, são mais facilmente levadas a difundir uma imagem, a fazer um clique, do que a criar conteúdos ou do que criticar as fontes de informação e ser capazes de produzir algo a partir daí. Portanto, a ideia de que a rede ia trazer uma hibridação fecunda entre o *online* e o *offline*, de que iria trazer um novo discurso para o espaço público, de que iria trazer contrausos, de que ia trazer o diálogo da diferença, está hoje claramente posta em cima da mesa como algo que era ingênuo.

1 Goura Nataraj (Jorge Brand), deputado estadual do Paraná/Brasil, com intervenção na sessão "Cultura, lazer, políticas públicas e ativismos sociais: do local ao global".

E por isso, eu, neste momento, mas isso é sempre uma questão que eu não gosto nem de essencializar, nem de eternizar, eu estou pessimista porque penso que não só se mantêm, *grosso modo*, as grandes distâncias no acesso à cultura e, em particular, no acesso à criação artística, como me parece que as instituições culturais absorveram a crítica, mas não promoveram a mudança; incorporaram algumas das dimensões da crítica artística ao capitalismo, mas não modificaram o essencial, o seu *modus operandi*, e há hoje, creio eu também, algumas razões acrescidas de pessimismo face àquilo que deve ser um espaço público, isto é, enquanto possibilidade de encontrar o diferente, o que me confronta, o que me acrescenta, o que dialoga, o que incomoda, o que desafia. Não por acaso, o tal "urbanismo genérico", higienizado, normalizado, tornou-se uma obsessão do centro das cidades, que é onde está o esforço turístico. E a cidade continuada? E o resto das cidades? E os subúrbios? E os nós das cidades? Por que é que nada disso é falado? Por que tudo isso é esquecido? Por que que não se trabalha nisso também? Enfim, inquietações pessimistas, espero eu, que para um otimismo metódico.