

**POLÍTICA E ARTE:
DESVIOS, LEITURAS E EMERGÊNCIAS**

Patrícia Abreu Chumbo dos Santos Oliveira

**Dissertação de Mestrado em
Ciência Política e Relações Internacionais
Área de Especialização em Ciência Política**

Setembro, 2011

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção
do grau de Mestre em Ciência Política e Relações Internacionais –
Área de Especialização em Ciência Política, realizada sob a
orientação científica de Cristina Montalvão Sarmento.

Toda a gratidão aos artistas da minha vida.

AGRADECIMENTOS

À Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (FCSH – UNL) e ao Departamento de Estudos Políticos por propiciarem um corpo de docentes e uma oferta curricular que em muito determinaram o tema e a perspectiva desta dissertação.

À Professora Doutora Cristina Montalvão Sarmiento, na qualidade de minha orientadora, pelo acolhimento científico e incentivo à investigação, pela filiação cultural e académica, pelo rigor e pertinência com que foi comentando o meu trabalho, contribuindo de forma decisiva para a sua finalização em tempo útil. Por ter acreditado em mim desde o primeiro momento.

Ao Professor Doutor David Antunes da Escola Superior de Teatro e Cinema, a minha profunda admiração e agradecimento por me ter ensinado a atingir um pensamento livre na minha relação com a arte e com a vida em geral.

Ao Professor Doutor Pierre Léglise-Costa do Institut d'Études Politiques – Sciences Po Paris, por me ter ensinado que é possível, urgente e intelectualmente estimulante compreender o quanto há de política na arte.

Ao Professor Doutor Carlos Leone da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, pelos trabalhos desenvolvidos em conjunto, pelo interesse e disponibilidade nos seus comentários.

Ao Observatório Político – Entidade de Investigação Científica em Estudos Políticos, por apoiar o meu trabalho de investigação. O meu agradecimento aos investigadores Eduardo Pereira Correia, Marta Ceia, Paulo Barcelos, Pedro Mendonça, Raquel Duque, Rui Estêvão Alexandre e Suzano Costa pelo interesse e incentivo sempre “prolixos”, pelas sugestões de leitura, comentários e críticas sempre oportunas. Pelos momentos que superaram os propósitos científicos, dos quais resultaram o respeito e a amizade.

Escrever uma dissertação é um processo solitário, mas que muito deve aos familiares e amigos que souberam respeitar as minhas ausências e que são os meus maiores entusiastas.

Aos meus pais, José António Oliveira e Rita Oliveira pelo mecenato e apoio incondicional.

Aos meus tios, Manuel Joaquim Faustino e Gertrudes Espada, por darem um sentido único à expressão «parir é dor e criar é amor», porque tudo o que fizeram por mim ficará sempre aquém de quaisquer agradecimentos.

À minha avó, Maria Luísa Santos, por me ter transmitido uma consciência humanista e política.

Ao meu irmão, Pedro Oliveira, por quem nutro imenso orgulho e que, sem saber, me foi ensinando muitas coisas ao longo da vida e em especial ao longo deste ano.

À Joana Ferreira, à Bruna Peixoto, à Adélia Laureano, ao André Afonso e ao Jorge Rodrigues por me ouvirem, pelo incentivo e pelos muitos sorrisos.

Amizade é... à Cláudia e à Filipa por me acompanharem nas muitas viagens no “carrossel”. Pela imensa dedicação, paciência, carinho e partilha. Por fazerem parte da minha vida ontem, hoje e no futuro.

RESUMO

POLÍTICA E ARTE: DESVIOS, LEITURAS E EMERGÊNCIAS

Patrícia Abreu Chumbo dos Santos Oliveira

Esta dissertação – *Política e Arte: Desvios, leituras e emergências* – pretende reflectir em torno da seguinte pergunta de partida: qual a relação entre a política e a arte? Na medida em que nos defrontamos com conceitos altamente complexos e ambíguos, na impossibilidade de se constituir uma definição para os conceitos de política, poder, arte e cultura, optámos por uma abordagem compreensiva dos mesmos, acompanhando os seus excursos teóricos e práticos, descrevendo e problematizando sobre as interacções entre esses mesmos conceitos. A dissolução do projecto das vanguardas marcou uma ruptura significativa na concepção da arte e da cultura e na relação que estas estabelecem com a política. Actualmente, as relações de poder implícitas nesta relação manifestam-se de forma diluída pelos benefícios económicos da cultura de massas e das indústrias criativas. Paralelamente, verificamos que os instrumentos metodológicos da ciência política adaptaram-se face ao paradigma cultural e à necessidade de se produzirem inferências explicativas acerca das dimensões simbólicas, cognitivas e dos valores acerca dos comportamentos políticos. A associação entre estética, ética e política mantém-se presente, embora tenha adquirido contornos relevantes no âmbito da representação, da cidadania e da democracia. Por conseguinte, esta dissertação encontra-se organizada em três partes: uma primeira parte consignada à análise conjuntural – aos desvios e relação entre conceitos; uma segunda parte dedicada ao enquadramento metodológico – leituras e acomodação dos conceitos face ao paradigma cultural; e uma terceira parte focada na exposição demonstrativa – emergência empírica dos pressupostos artísticos e culturais envolvidos nos tópicos da representação, da cidadania e da democracia cultural.

PALAVRAS-CHAVE: política, poder, arte, cultura, democracia

ABSTRACT

POLITICS AND ART: DEVIATIONS, READINGS AND EMERGENCES

Patrícia Abreu Chumbo dos Santos Oliveira

Politics and Art: Deviations, reading and emergences consists on a dissertation which intends to answer the following starting question: what is the relation between politics and art? We came face to face with highly complex and ambiguous concepts and in the impossibility to constitute a definition for politics, power, art and culture, we opted for a comprehensive approach of those concepts by following their practical and theoretical asides and by describing and questioning about the interaction of those. The dissolution of the avant-garde project marked a significant rupture in the art and culture conception regarding the relation with politics. Currently, the power relationships implied in this relation politics-culture-art have a diluted manifestation by the economical benefits of the mass culture and creative industries. At the same time, we verified that the methodological instruments of political sciences adapted themselves to the cultural paradigm and to the need of producing explanatory inferences about the symbolic, cognitive and the values dimensions regarding the political behaviours. The association between aesthetics, ethics and politics is present although it had gained relevant shape within the representation, citizenship and democracy fields. Thus, this dissertation is organized in three parts: a first one recorded to the conjuncture analysis – deviations and relation between concepts; a second part dedicated to the methodological framework – readings, and concepts accommodation facing the cultural paradigm; and a third part focused on the demonstrative exposition – empirical emergence of the artistic and cultural assumptions involved on the representation of the following topics, citizenship and cultural democracy.

KEYWORDS: politics, power, art, culture, democracy

ÍNDICE

Introdução	1
Capítulo I: Questionamentos e escolha de objectos	7
I. 1. Política, Poder e Arte	11
I. 2. O debate entre política e arte	23
I. 3. Cultura, Estado e Economia	32
Capítulo II: Objectos ansiosos dentro de uma caixa de ferramentas.....	43
II. 1. O fio-de-prumo da cultura política.....	46
II. 2. Os instrumentos culturais da ciência política.	56
II. 3. Peças soltas e outros compartimentos metodológicos.....	63
Capítulo III: Processos de transformação, tensões e relaxamentos.....	72
III. 1. Reflexividade e representação na equação política.....	76
III. 2. Apanágios culturais da cidadania.	83
III. 3. As oportunidades da crise: democratização cultural	91
Conclusão.....	98
Bibliografia	101

INTRODUÇÃO

«O Mundo é um pensamento encadeado. Quando algo se consolida, os pensamentos libertam-se. Quando algo se desfaz, os pensamentos encadeiam-se.»

Novalis, *Fragments de Novalis*

A presente dissertação – *Política e Arte* – sugere-nos, desde logo, uma associação livre, tão vasta quanto vaga, de termos e expressões, que têm servido para designar, descrever e qualificar as interações entre as variáveis *política* e *arte*, nomeadamente: «politização da estética» e «estetização da política», «o poder da arte» e «a arte do poder», «política da arte» e «a arte da política», «política cultural» e «cultura política». Estas equações recitam ainda um complexo íntimo, controverso e recorrente de outras questões, acerca das propriedades e características dos objectos, bem como das relações que se estabelecem entre estes e os sujeitos que proferem esses mesmos enunciados, tais como: «o que é arte?», «o que é a política?», «qual é a utilidade disto?», «afinal, qual é a política cultural do governo?», «às artes, cidadãos!», «qual é o valor de uma obra de arte?», «qual é o poder da arte e da cultura?», «quais são os critérios?», «isto é belo?».

Apesar de existir uma pequena biblioteca dedicada a estes assuntos, os tópicos da política e do poder no discurso da arte (tal como veiculados pelos críticos e historiadores de arte) careceram, quase sempre, dos instrumentos politológicos próprios do estudo científico da política e da formulação conceptual apropriada, para evitar que as suas reflexões e notas sobre as dimensões políticas na arte não estivessem arreigadas aos institucionalismo e formalismos artísticos dos debates sobre correntes de género, estilo e escolas. Para além disso, quando se procurou detectar na arte a política real, e a expressão do poder e da ideologia na estética, tais pretensões tenderam a resvalar para o fechamento formal da liberdade criativa dos artistas, fazendo-se acompanhar de um elevado sentido metafórico, tal como pretendemos demonstrar na abertura do texto introdutório.

O subtítulo desta dissertação – *desvios, leituras e emergências* – retém a polémica acerca do modo como nos é possível fazer inferências explicativas – encaixando conceitos, confrontando os fenómenos políticos com a medição possível dos

dados da realidade em estudo – testando, assim, a validade dos instrumentos metodológicos de que dispomos. Não somos alheios às depreciações em relação à «estetização da política» e à «politização da arte» no seio da ciência política. As problemáticas da autonomia da arte e do papel da teoria política não deixarão, por isso, de animar uma controvérsia entre teóricos (filósofos, politólogos, críticos, historiadores de arte) e seus respectivos actores (políticos, curadores, artistas).

No entanto, as estratégias que nos permitem descrever e explicar os fenómenos políticos beneficiam de um pluralismo adjacente às ciências sociais (enquanto ciências da cultura), cujos resultados emergem da necessária combinação entre teoria e prática, mas dependem também das lentes e do respectivo alcance com que olhamos para um determinado fenómeno. Se tomarmos como ponto de partida que à política interessam as condições mediante as quais um objecto ganha dimensão e legitimidade pública, é provável que tenhamos, em primeiro lugar, de nos deter a identificar e materializar o objecto que nos interessa estudar – reconhecemos um objecto como sendo um objecto de arte quando estamos perante um artefacto que é o resultado do saber, imaginação e do talento nele investidos pelo ser humano; quando no artefacto reconhecemos determinados elementos e relações sensoriais (emoções, detritos, palavras, pedra, sons, madeira, água).

Em segundo lugar, cabe ao estudo científico da política a tarefa de investigar a manifestação destes interesses na aquisição de legitimidade pública, não se resumindo estes, tal como pretendemos demonstrar, ao estudo dos tópicos políticos convencionais (comportamentos políticos, estudos eleitorais, elites, sistemas e regimes políticos, políticas públicas).

«... o termo «público» significa o próprio mundo, na medida em que é comum a todos nós e diferente do lugar que nos cabe dentro dele. Este mundo, contudo, não é idêntico à terra ou à natureza como espaço limitado (...) Tem, antes, a ver com o artefacto humano, como produto de mãos humanas, com os negócios realizados entre os que, juntos, habitam o mundo feito pelo homem. Conviver no mundo significa essencialmente ter um mundo de coisas interposto entre os que nele habitam em comum, como uma mesa se interpõe entre os que se sentam em seu redor; pois, como todo intermediário, o mundo, ao mesmo tempo, separa e estabelece uma relação entre os homens.» (Arendt, 2001:67).

As implicações decorrentes do pensar em termos dos objectos que interagem com a política – e não dos objectos tipicamente políticos – formam o rebordo dentro do qual as relações de poder se manifestam.

Em terceiro lugar, os *desvios* pela arte tornam possível que nos questionemos sobre a oportunidade de um alargamento da compreensão e análise dos princípios, da estrutura e dos significados da política. Encarando, com efeito, o conjunto de problemáticas que um certo tipo de objectos de arte contemporânea pode suscitar em relação à parte invisível do próprio poder. A relação entre as coisas e os homens, que torna comum a experiência de *mundo*, é baseada no mesmo pressuposto fundador da relação estética; uma vez que é no espaço de mediação dos objectos que se concentram os conteúdos políticos do poder, da ideologia, da representação e da ética.

De igual modo, não somos indiferentes aos desafios colocados pelo recente enquadramento cultural na explicação dos padrões de democratização e de desenvolvimento económico, correspondendo à parte institucional do poder. Verificamos que estas conjunturas têm produzido efeitos modeladores nas margens da própria concepção da política e, por consequência, alterações no modo como a política tende a assimilar o potencial da cultura. É, portanto, reconhecido ao poder um importante papel de mediação na relação entre política e arte. Este papel mediador do poder resulta, igualmente, da produção material que é nitidamente um tipo de produção, quer ao nível da acção pública governamental, quer ao nível dos meios de expressão cultural, como tendem a ser o sistema de crenças, valores e atitudes, dentro dos quais se manifestam as práticas artísticas.

Pretendemos, portanto, fixar como pergunta de partida – qual a relação entre a política e a arte? Somos animados pelo porquê da arte se constituir enquanto matéria de expressão representativa para a espécie humana – por que é que a arte se tornou politicamente relevante? Consequentemente, estamos a admitir que os objectos de arte contemporâneos nos trazem uma possível leitura sobre os contextos culturais, políticos, económicos e sociais – De que formas essas leituras são expressas? Quais são o tipo de relações de poder implícitas? Em contrapartida, admitimos que a dificuldade nas

próprias definições traduz inversamente o potencial analítico, decisivo para compreendermos o momento presente do estado cultural¹.

A discussão acerca dos efeitos da arte não é nova. Procura-se estabelecer uma relação íntima entre os objectos de arte e os indivíduos, como se estes se procurassem nos objectos, na tentativa de neles encontrarem as razões para as suas angústias, desejos, vontades, belezas e fealdades. O discurso político, ao qual não escapa o discurso da arte, tem sido historicamente construído com base na progressiva validade jurídica do sujeito. Não sendo esta neutral, ela é o resultado de virtudes, crenças e valores (e estes, por sua vez, manifestam-se em conceitos como os da racionalidade, da auto-disciplina, da cidadania, da autonomia, da democracia e da competitividade).

A obra de arte tem sido interpretada como um instrumento revelador da identidade – *o que somos?* – mas esta forma de reconhecimento implícito parece evidenciar a autonomia de juízos críticos que têm servido para legitimar a resposta – *quem sou eu?* – fazendo distinguir-se – *do que há* – entre os demais. Assim, a relação com os objectos de arte propicia um momento de elevada significância para a construção da subjectividade em relação ao outro. É nesse significado que se situa a forma política, por excelência; isto é, o reconhecimento da organização e do seu respectivo funcionamento social.

Existem, pelo menos, dois ângulos através dos quais podemos explorar a relação entre política e arte, evidenciando estes a diferença entre a relação da política com a estética. Assim, enquanto o primeiro ângulo é referente a uma influência decisiva na orientação política da arte, o segundo ângulo respeita a uma influência decisiva da arte na orientação da política.

A dimensão da *conjuntura crítica*, na actualidade, condiciona o trabalho de investigação, uma vez que este se dedica a tópicos não estagnados – a revisitação crítica

¹ Confira as conferências que se têm dedicado a estes temas: *Fórum Cultural: O Estado do Mundo* (Fundação Calouste Gulbenkian, Junho de 2007); Colóquio Internacional *Criação e Constrangimento – Arte e Poder* (Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – Universidade Nova de Lisboa/ Instituto de História de Arte, Setembro de 2007); Colóquio *Arte & Melancolia* (Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – Universidade Nova de Lisboa, Março de 2010); *Às Artes, Cidadãos!* – Programa de Exposições, Mostra de Arquivos, Conferências, Cursos e Debates (Fundação de Serralves, Novembro de 2010 a Março de 2011); *A arte do século XX – entre a perspectiva e o detalhe* (Culturgest, Março de 2011); Colóquio Internacional Jacques Rancière – *Entre nós e as palavras: a filosofia contra o consenso* (Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – Universidade Nova de Lisboa/ Cinemateca Portuguesa, Março de 2011) *A Representação e o Real – Práticas Culturais e Municípios* (Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – Universidade Nova de Lisboa/ Observatório Político, Maio de 2011); *Em nome das artes ou em nome dos públicos? 3E – equipas, ética e erro: reflectindo sobre alguns conceitos da mediação cultural* (Culturgest, Dezembro de 2011).

da literatura disponível, bem como o exame da realidade empírica permite-nos rediregir esforços, no sentido de sustentar teoricamente a acção com base no conhecimento científico. Assim, considerando a hipótese de intercepção destes dois ângulos, torna-se mais apropriado adoptar uma análise compreensiva da *conjuntura partilhada*. Consequentemente, ou se dá a apropriação pessoal dos argumentos e perspectivas de outros autores, ou se verifica a sistematização de teorias na esperança de podermos contribuir para a revitalização da respectiva área de estudo.

É, portanto, na sequência do vocabulário metafórico e da literatura exuberante sobre política e arte, que avaliamos a necessidade de configurar um corpo de texto autónomo e crítico que nos permita discutir teoricamente a problemática da interacção da política com a arte, bem como as suas inflexões empíricas no sistema da cultura e no sistema político. Por conseguinte, esta dissertação encontra-se organizada em três partes: análise conjuntural, enquadramento metodológico e exposição demonstrativa, respectivamente.

O primeiro capítulo, «Questionamentos e escolha de objectos», é dedicado à apresentação e discussão crítica dos conceitos presentes na pergunta de investigação – qual a relação entre a política e a arte? Procuramos reerguer um edifício teórico complexo, composto por diversas perspectivas e por uma abrangência de textos e de autores, que nos conduziu a definir como estratégia a elaboração de uma síntese das grandes famílias de teorias da arte, e dos textos fundamentais que nos possibilitam chegar a uma leitura acerca do encaixe da política e da arte, num sistema cultural contemporâneo alargado. Contudo, não se trata de sabermos o que é a política ou a arte, mas sim, de nos debruçarmos sobre os argumentos e as teorias que têm procurado compreender a interacção da política com a arte, bem como as possíveis interpretações de uma e de outra, sendo que são essas mesmas interpretações que nos permitem atribuir um significado simbólico transformando objectos, no geral, em objectos de arte e em factos políticos, em particular.

No segundo capítulo, «Objectos ansiosos dentro de uma caixa de ferramentas», procuramos examinar as formas possíveis de arrumação dos objectos (dos conceitos tratados no primeiro capítulo) de acordo com a história da própria ciência política – considerando, por um lado, a autonomização e especialização da ciência política e, por outro lado, averiguando o conjunto das suas interacções com outras áreas das ciências sociais. Para além disso, matizamos as críticas que têm sido direccionadas ao paradigma

cultural da ciência política e entramos em diálogo com a família dos estudos culturais; pelo que nos permite constatar que a política tem sido investida da perspectiva cultural e dos valores pós-materialistas, quer na explicação dos comportamentos políticos, quer no funcionamento do sistema político através da variável da cultura política.

No terceiro capítulo, «Processos de transformação, tensões e relaxamentos», retomamos os pressupostos conjunturais e metodológicos desenvolvidos nos capítulos anteriores para equacionarmos o modo como a interação dos objectos de arte e da cultura com a política emergem ao nível da representação, da cidadania e da democracia. Procuramos demonstrar o modo como a concepção da política aglutinou ao seu vocabulário o conjunto de pressupostos e de entendimentos sobre a cultura.

Ainda, optou-se por incluir, de forma breve, algumas notas de orientação que julgamos serem úteis para a leitura da dissertação que apresentamos: (1) por opção pessoal, esta dissertação segue as normas do antigo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa; (2) preferimos a utilização, sempre que possível, dos textos na língua original em que estes foram publicados, sendo que a respectiva tradução das citações é da nossa inteira responsabilidade; (3) a data que referencia a citação corresponde à edição consultada, fazendo-se referência, na bibliografia, à data da primeira edição do texto, uma vez essa informação seja relevante para assinalar o seu contributo para o refinamento teórico; (4) a lista de periódicos exclui artigos de imprensa dedicados a temas específicos em matéria de organização e composição ministerial, remodelação, criação e/ou extinção de institutos e organismos da cultura; (5) a lista de periódicos recolhidos e analisados abrange maioritariamente o período dedicado à investigação e elaboração desta dissertação, procurando-se justificar a validação dos argumentos, através da circulação pública de opiniões e factos sobre a adaptabilidade sistémica da política em relação à cultura no momento actual.

Por último, apraz-nos referir que esta dissertação teve de lidar com algumas perplexidades, curiosidades e desafios inerentes ao tema de investigação, mas é também fruto das vivências pessoais, intelectuais e estéticas que nos fazem estar sempre a caminho. Pensamos que esta dissertação propõe ao leitor uma problemática e uma perspectiva, essencialmente políticas, acerca de um tipo especial de objectos que são, por seu turno, capazes de induzir uma certa questão, tipicamente humana: *porquê?*

I. QUESTIONAMENTOS E ESCOLHA DE OBJECTOS

«Dar nomes aos átomos, aos vegetais ou aos animais conhecidos não é impossível. Em relação àqueles, definir as obras de arte é uma tarefa desesperante.»

Jounet, N. (2002) «L'Art. Introduction». *Sciences Humaines. Hors-série*, N° 37, juin-juillet-août. pp.4.

No quotidiano, somos rodeados por um número considerável de *objectos* – utensílios, ideias, dispositivos, sentimentos, factos, matérias, imprevistos – com as quais estabelecemos voluntaria ou involuntariamente, consciente ou inconscientemente, uma relação e interacção; outras ocorrem sem suscitarem o mínimo de matéria de confronto e, por isso, são mais consensuais; outras, ainda, possuem significados que podem ser de maior ou menor relevância pessoal e colectiva. Por vezes, acontece que aquilo que nos parece vazio, sem importância nem utilidade, pode abarcar uma quantidade considerável de outras significações e efeitos mediante a atenção e perspectiva que lhe seja dedicada.

Quando atribuímos um significado a algo, tendemos a considerar que as nossas acções são representativas e orientadas para *objectos* (Hantelmann, 2010:47), isto é, para assuntos, matérias, motivos, às qualidades dos quais somos sensíveis (Rancière, 2000; Talon-Hugon, 2009). A indefinição [de *objecto*] deve-se ao facto de, com alguma frequência, nos interrogarmos muito naturalmente, acerca do porquê de algumas coisas. *Por que é que uma cadeira é uma cadeira?*² Este exemplo, não tem somente uma utilidade retórica, como também serve para demonstrar que existe, ainda que preliminarmente, uma tensão estética e política entre aquilo que se diz, que se faz representar, e que sobre a qual se produz um discurso legitimador (Sarmiento, 2009). Para além disso, tem de propósito de diferenciar os *objectos* manufacturados que utilizamos diariamente, dos *objectos* de arte.

A arte, tal como a política, possui um discurso – uma dimensão conceptual em permanente relação e interacção com vários tipos de *objectos*, actividades, processos,

² Propomos, como ponto de partida, o exemplo da cadeira: Joseph Kosuth, *One and Three Chairs* (1965), cuja instalação consiste na exposição de uma cadeira, na fotografia dessa mesma *cadeira* e na exibição do significado de “cadeira” retirado do dicionário. Este *objecto* de arte conceptual, possibilita a problematização sobre o modo como são atribuídos significados aos *objectos*. A relação estética que é expressa na condição «um *objecto* para um sujeito» permite-nos especular sobre a apresentação do *objecto* real face à sua conceptualização e à aparelhagem descritiva da cultura da subjectividade política e, potencialmente democrática.

ideias, teorias, subculturas, estilos, instituições e exposições. E mesmo a pergunta mais inocente ou propositadamente *poética*³ induz já ao enunciado de alguns pressupostos cruciais acerca da escolha concreta do nosso objecto de estudo e da perspectiva aplicada sobre esse mesmo objecto⁴, a saber: qual a relação entre a política e a arte? A ambiguidade da política (Sarmiento, 2008:31) é o motivo pelo qual dificilmente a podemos compreender apenas enquanto profissão (Weber, 1979), esfera (Arendt, 1995; 2001) ou sistema (Easton, 1965); porque a política interessa-se por objectos, e examina as condições em que alguns desses objectos são tornados públicos (Arendt, 1995), ao mesmo tempo que lhes é atribuída materialidade e lhes reconhecemos um significado e representação política (Inglis, 1993). Nesta leve abordagem seria permissível atribuir a este facto um aproveitamento político da arte, sendo que a mesma se enalteceria pelas demonstrações de poder subjacentes. A moldura política subjacente à interpretação da prática cultural permite-nos compreender a interacção da política com a arte, da representação com o sujeito, da relação entre o sujeito e o objecto, «na medida em que o político é sempre reflexo de uma imagem que a sociedade faz de si mesma (...) povoada de crenças, de convenções e de símbolos» (Sarmiento, 2008:33).

É no espaço e no tempo (Quick, 1998; Pierson, 2004b; Smith, 2009:209) que procuramos ensaiar sobre cada um dos tópicos (política, poder, arte, cultura, democracia) alguns dos pressupostos e ideias que julgamos serem necessárias como ponto de partida para a constituição da memória cultural (Ribeiro, 2009:65)⁵, uma vez que a evocação de certas perguntas obrigam-nos a visitar as respostas dadas no

³ *Poética* remete-nos para a confrontação entre duas das mais influentes atitudes estéticas na cultura ocidental, a de Platão e a de Aristóteles. Para Platão a *mimese* como imitação (a doutrina da *poesia*) é um artifício, um engano (596a); para Aristóteles, a superação da *mimese* consiste na desvalorização da emoção, por oposição à criatividade, e o estabelecimento de regras para a *poesia* (para a Trágédia). A arte do século XX procurou desconstruir a noção de figuração e de representação na arte e, por isso, foi seguidora da atitude platónica (Gombrich, 2005). Inspiramo-nos na ideia de *poética* com o pretexto de convocar a diferença entre uma representação circunscrita do objecto e, essencialmente descritiva (*o que é uma cadeira?*); e uma representação interactiva do objecto (a pergunta *por que é uma cadeira?* pressupõe uma relação entre o sujeito e o objecto): «A *Poética* é uma *tékhnê*, quer dizer um conjunto de regras racionais, úteis e eficazes, relativamente à realização de certos objectos, com certos objectivos: a produção de certos efeitos.» (David, 2007:195). Do mesmo modo, Sarmiento (2008:33) evidencia que a política se aproxima do *poético*, isto é, da necessidade de uma certa racionalidade e lógica que possam motivar a aproximação e a explicação dos elementos legitimadores da política – discurso, símbolos, crenças, costumes.

⁴ Perfilhamos a postura científica de Sarmiento, segundo a qual «... toda a ciência social trata de objectos que têm sentido e valor. E o observador que se esforça em compreendê-los, fá-lo forçosamente por meio de categorias que são dependentes dos seus próprios valores e sentidos.» (2008:39).

⁵ O potencial tecnológico na cultura contemporânea permite uma maior eficácia na construção e preservação da memória cultural, nomeadamente através da disponibilização e livre acesso a bases de dados e documentos, como é o caso da Biblioteca de Alexandria (2003) e da Biblioteca Europeia (www.europeana.eu), colocando ao dispor dos Estados-membros da União Europeia cerca de dois milhões de obras (livros, revistas, mapas, fotografias, filmes, obras de arte).

passado e a reflectir sobre um conjunto de coisas que são para nós importantes. É sempre pela curiosidade e investimento pessoal que, de tempos a tempos, nos dedicamos a investigar sobre o significado, impacto e circunstâncias da política. O que nos liga ao objecto sobre o qual pretendemos reflectir, *mundifica-o*; atribui-lhe propriedade e importância social. Um retorno cíclico à questão «o que é a política» e «o que é a arte» consiste numa actividade de persistência do intelecto e do conhecimento, face à possibilidade de nunca podermos vir a descobrir o todo, pelo menos tornamos possível conhecer uma parte, e estabelecer alguma ordem de ideias em dois dos conceitos mais envolventes da vida humana, mas também dos mais opacos (Costello e Vickery, 2007).

«Não há aqui, evidentemente, nenhuma relação causal simples, porque as obras de arte são elas próprias parte do meio social do qual emergem também os movimentos políticos; mas há uma relação causal complexa (...) a arte deve ser reconhecida como uma parte importante e integral da transacção [interacção] que gera o comportamento político.» (Edelman, 1995:2).

«Compreender o papel da teoria estética não é concebê-la como uma definição, logicamente condenada ao fracasso, mas lê-la como sumários de recomendações sérias para prestarmos atenção, de determinada forma, a determinadas características da arte.» (Weitz, 2007:77).

Com rigor, colocar a política no tempo, em relação à história contemporânea, permite-nos estabelecer um caminho dependente⁶ através do qual a configuração de um conceito híbrido de política (Dogan, 1996) é possível, sem invalidar a aplicabilidade do próprio conceito – «A complexidade dos objectivos políticos, bem como as suas ligações difusas entre acções e resultados, tornam a política uma esfera inerentemente ambígua» (Pierson, 2004b:38). Ao invés disso, permite-nos examinar a interacção da política com a arte, num contexto mais vasto como é a cultura contemporânea. É, portanto, difícil definir ou medir com exactidão e rigor científicos as consequências e trocas entre a esfera política e as restantes esferas que lhe são inevitavelmente tangentes. Podemos procurar estabelecer com os objectos de arte um vínculo pessoal e social, na

⁶ Tomamos como referência da literatura o texto de Pierson (2004b) *Politics in Time. History, Institutions and Social Analysis*, a partir do qual o autor explora a noção de *path-dependent process*, [processo condicionado por antecedentes] crucial para se compreender a interligação da política com a sociedade através das relações de poder estabelecidas. Por outro lado, a abordagem focada na história [*place politics in time*] permite-nos tomar uma atitude compreensiva acerca da influência contínua dos fenómenos no tempo.

tentativa de justificarmos a sua relevância no quotidiano dos indivíduos, enquanto nos servimos disso para investir na criatividade (Michaud, 2006:133). Um objecto de arte é-nos importante, não porque contém em si uma mensagem ou desígnio (Jounet, 2002), mas porque a arte nos interpela e nos acompanha historicamente.

I. 1. POLÍTICA, PODER E ARTE

«Por que é que a maneira como um artista olha para o mundo deve ter algum significado para nós? Por que é que isso nos transmite prazer? Porque (...) aumenta a nossa consciência sobre a sua própria potencialidade. (...) Mas a maneira de olhar o mundo implica uma certa relação com o mundo, e toda a relação implica acção. (...) Uma escultura clássica Grega aumenta a nossa consciência sobre o potencial da nossa dignidade física; um Rembrandt, o potencial da nossa coragem moral; um Matisse, o potencial da nossa consciência sensual.»

Berger, J. (1997) «Lessons of the Past». In Feanning, S. (ed.). *Aesthetics*. New York: Oxford University Press. pp. 372.

A política é a expressão mais distinta da vida humana (Young, 1996:480; Arendt, 1995; 2001) e por isso a mais abrangente e ambígua (Pierson, 2004b; Sarmiento, 2008). A política envolve a participação activa na vida pública (Arendt, 1995); estabelece-se no modo como o indivíduo se relaciona e interage com o colectivo na produção do conjunto de normas e de instituições que estruturam a vida em sociedade. A arte e os produtos culturais estabelecem o meio de comunicação através do qual os indivíduos se deslocam da sua esfera privada para criarem e recriarem um mundo público⁷ – politicamente organizado – onde cada um é chamado a participar (Young, 1996).

A arte contribui para a produção do real, porque há nos objectos de arte um significado social e político (Hantelmann, 2010:4). Do ponto de vista empírico, reconhecemos que a arte tem um impacto na sociedade; no entanto, é menos evidente quais são as repercussões desse impacto.

Para compreendermos a relação entre política e arte consideremos que, em primeiro lugar, a arte pode acompanhar um projecto político (Luke, 1999; Huot, 2001) e que, em segundo lugar, os objectos de arte podem apresentar um conteúdo potencialmente político e crítico que é reconhecido de forma imediata e evidente (Rancière, 2010). Admitindo que existe entre estas duas proposições uma correlação

⁷ A propósito da valorização do conhecimento pela experiência através das noções de esfera pública e privada destacamos o seguinte fragmento: «... a nossa percepção da realidade depende totalmente da aparência, e portanto da existência de uma esfera pública na qual as coisas possam emergir da treva da existência resguardada, até à meia-luz que ilumina a nossa vida privada e íntima deriva, em última análise, da luz muito mais intensa da esfera pública.» (Arendt, 2001:65).

positiva, surge como hipótese: o surgimento de novas práticas artísticas auxilia a realização duma transformação social e política. As sinergias contidas nos objectos artísticos em destaque adequam-se aos referenciais de sentido presentes nas noções de *projecto* e de *representação* (Huot, 2001:14), tal como adiante veremos, oferecendo ao objecto de arte, em particular, um potencial crítico em relação aos contextos políticos, na medida em que aquele possui uma orientação para determinados valores, ideias, exprimindo uma estrutura normativa e simbólica do poder. Deste modo, o objecto de arte é sensível a apresentar-se enquanto proposição política (Inglis, 1993:175).

Podemos considerar, por um lado, que a relação entre a arte, as práticas artísticas contemporâneas, e a política nos fornece uma abordagem significativa e crítica às questões da subjectividade, da moral, da ética e da teoria. Por outro lado, o debate tem sido animado por um conjunto diversificado de autores – filósofos, sociólogos, historiadores, juristas, politólogos – fornecendo diferentes perspectivas sobre o estado e desenvolvimento da questão: (i) historicamente, concepções ocidentais sobre relações estéticas e a questão «o que é a arte?»; (ii) o estatuto da arte em relação às instituições e ao poder público; (iii) a emergência de novas práticas e visões do mundo através da interacção entre a arte contemporânea e o espaço ampliado da acção política. Quer seja do ponto de vista abstracto, quer seja do ponto de vista prático, a arte possui um potencial sedutor para uma compreensão alargada da perspectiva política, permitindo o deslocamento a várias concepções de política (nomeadamente, a de cultura política) – Por que é que uma reflexão sobre a arte e a cultura, em geral, poderão suscitar um conjunto de interrogações sobre a política? Em que termos podemos pensar sobre esta relação?

«O problema com que devemos começar não é «O que é a arte?», mas «Que tipo de conceito é “arte”?» De facto, o problema fundamental da própria filosofia é explicar a relação entre o emprego de determinados tipos de conceitos e as condições em que podem ser correctamente aplicados.» (Weitz, 2007:67)

Pese embora a arte não possa ser definida (Jimenez, 2005), há uma interrogação permanente sobre «o que é a arte?» e a resposta a esta questão é difícil, não só porque ela é complexa (cf. Weitz, 2007), mas também porque os critérios que presidem à determinação estética de um objecto, enquanto obra de arte, não são nem universais, nem gerais a todas as obras (D’Orey, 2007:17; Jimenez, 2005). A aplicação da marca

«obra de arte» não obedece a nenhuma regra lógica, sob a qual se verifique pelo menos uma propriedade que seja comum a todos os objectos que ambicionam tal marca, pelo contrário, constata-se a heterogeneidade do gosto, a disparidade de práticas artísticas e de experiências estéticas (Jimenez, 2005:259). Por isso, tornou-se um desafio interpretar e enquadrar os objectos de arte contemporânea⁸, sobretudo aqueles que foram sendo produzidos nos últimos cinquenta anos da era pós-colonial (Bhabha, 2007; Smith, 2009; Hantelmann, 2010). A incerteza que ronda os objectos de arte, se um objecto é ou não arte, reorientou o debate em direcção a um conjunto de problemas e de interrogações, sobre os quais é possível construir explicações e elucidar a respeito do conceito, partindo das relações (Danto, 2007) que a arte permite estabelecer. O entendimento filosófico (Rancière, 2000; Jimenez, 2005; Goodman, 2007) acerca da arte contemporânea desenvolveu-se no sentido de questionar a sua significação intersubjectiva – o modo como na arte irrompem as tensões, os conflitos e as incongruências do sistema social (Ribeiro, 2009; 2004), colocando em confronto as imagens do consenso ideológico pós-moderno nos domínios da arte e da cultura (Jimenez, 2005:260; Beaudry e Olivier, 2001)⁹.

A arte interessa à política e interage com ela, porque aquela goza de uma autonomia que lhe permite a emergência de formas de expressão, linguagens e de representações diferentes, mas igualmente válidas, para além daquelas que são legitimamente manifestadas pela política. Por conseguinte, o potencial da arte reside na sua capacidade em *problematizar* (Huot, 2001:12; Hantelmann, 2010:5) e em antecipar as transformações sociais, o que nos inquieta numa dimensão politológica do conhecimento e da acção. O caminho para a inovação implica novas abordagens e novas práticas, no modo como os produtos culturais são produzidos e recepcionados pelo espectador e pelo grande público. Por isso, não podemos deixar de interrogar o modo como a arte interage com a política, ou de que forma podemos percepcionar uma possível função crítica da arte (cf. Antunes, 2008b; Duve *apud* Chalumeau, 1997:150-151).

⁸ Tal como evidencia Jimenez (2005:259) no seu livro *La querelle de l'art contemporain*, a arte contemporânea modela-se no seio de uma cultura e de uma sociedade e expõe numerosos contrastes nomeadamente, a autonomia real do artista com a «ilusão de uma pretensa liberdade artística» que reside fundamentalmente, na liberdade de escolha das temáticas, na procura de uma linguagem artística capaz de superar os constrangimentos artísticos e de provocar o encontro com os outros. Podemos constatar a mesma ideia em Rancière (2000) a propósito da «partilha do sensível».

⁹ Não só Jimenez (2005), como também Rancière (2000) evidenciam as relações políticas e sociais da arte numa perspectiva anterior ao seu enquadramento institucional, isto é, fora da estrutura do Estado na sua promoção institucional do sistema cultural.

«A obra a que o pintor dá forma emotiva tem de estar intimamente ligada à ideologia das forças progressistas existentes na sua época. É inconcebível, a não ser que se encerre numa torre de marfim, que o pintor se considere à margem dos avanços alcançados pelas outras disciplinas intelectuais: filosóficas, científicas, políticas. (...) O artista não pode esquecer que o grau de eficácia da sua criação está ligado ao estado psicológico da sociedade (...) Se as formas não são capazes de ferir a sociedade que as recebe, de a irritarem, de a impelirem à meditação, de fazerem com que ela veja que está atrasada, senão estiverem em ruptura, então não são uma autêntica obra de arte.» (Tàpies, 2003:21-22).

Na segunda metade do século XX (Gauville, 1999), estas questões impuseram-se no centro do debate filosófico e historiográfico da arte (Chalumeau, 1997:147), devido às alterações e rupturas que se manifestaram no seio da própria actividade artística (Jimenez, 2005); pelo surgimento constante, mas imprevisível e inimaginável de novas condições que fazem acontecer a arte¹⁰.

Um manual que permita colocar em confronto *As Teorias da Arte* (Chalumeau, 1997) é-nos útil, na medida em que melhor posicionamos autores, artistas e objectos numa mesma plataforma de diálogo: desde que um urinol se tornou um objecto de arte – referimo-nos a «Fontaine» de Marcel Duchamp, apresentada na Exposição dos Artistas Independentes em Nova Iorque, em 1917 – a proposição «isto é arte» veio substituir juízos estéticos tradicionais como «isto é belo» (Jimenez, 2005:246/248). A atracção da política pela arte ou a manifestação política na arte debruçou-se sobre o facto de qualquer objecto ser susceptível a tornar-se arte. A abertura de conteúdos e formas a novas linguagens permitiu, assim, que os objectos de arte atingissem a arena da política, recorrendo à ideologia, à propaganda e ao manifesto (Malraux, 1996; Danchev, 2011). «A enorme dificuldade que resulta deste estado de coisas», reproduz Chamaleau (1997:150) a partir de Thierry de Duve no caderno de actas do colóquio *La place du goût dans la production philosophique des concepts et leur destin critique* em Rennes (1992), «é que actualmente é necessário julgar consoante as circunstâncias, sem nenhum

¹⁰ A propósito destas novas condições que fazem acontecer a arte, e que se situam no limiar de fronteira do que é «arte», reproduzimos, aqui, uma breve passagem do texto ficcional de Don DeLillo, em *O Corpo Enquanto Arte* (2001:104-105): «Um homem, parado no meio de uma galeria de arte, deixa que um outro lhe aponte uma arma de fogo e lhe dispare contra um braço. Isto é arte. Um homem coberto de uma profusão de tatuagens é coroado com uma coroa de espinhos. Isto é arte. (...) Uma mulher pinta quadros com a vagina. Isto é arte. Um homem e uma mulher, nus, lançam-se de cabeça um contra o outro, repetidas vezes, a uma velocidade cada vez maior. Isto é arte, sexo e agressão. Um homem vestido com peças de roupa interior feminina ensanguentadas amontoa uma enorme quantidade de carne picada. Isto é arte, sexo, agressão, crítica cultural e autenticidade. Um homem crava pregos no pénis. Isto é apenas autenticidade.» Este fragmento é simultaneamente, um romance e um ensaio sobre os usos do corpo, da reflexividade e da representação na arte contemporânea. Para acompanhar de um registo iconográfico ver: Miglietti, F. A. (2003) *Extreme Bodies: The Uses and Abuses of the Body*; Riemschneider, B.; Grosenick, U. (eds.). (2001) *L'Art d'aujourd'hui*; Gauville, H. (1999) *L'art depuis 1945: groupes et mouvements*.

critério de julgamento (...) A arte é um nome próprio»¹¹. Também a perspectiva analítica (Weitz, 2007; Danto, 2007; Dickie, 2007) nos permite enveredar por uma abordagem construtivista¹², que longe de estar enfermada pelo rigor conceptual, procura através da interacção com outros objectos encontrar as suas próprias plurisignificâncias.

Deste modo, uma interpretação política da arte situa-se paradoxalmente na sua indefinição, uma vez que a arte não só é um conceito aberto (Weitz, 2007), como também depende de experiências e formas em devir¹³. O autor Chance (2001:37) citando Lyotard a partir do texto «La philosophie et la peinture à l'ère de leur expérimentation» (1987:473), reforça a mesma ideia aqui vinculada, «a arte, hoje em dia, consiste na exploração de indizíveis e de invisíveis (...) A diversidade de «proposições» artísticas é impressionante...» – a falta de enquadramento dos *happenings*, dos *objectos trouvés*, dos *ready-made*, da *arte conceptual* e da própria *pop art* no sistema das artes, deveu-se primeiramente, ao desfasamento dos critérios estéticos¹⁴ (Jimenez, 2005:246) em relação à arte contemporânea.

Espera-se que este tipo de objectos de arte possam, a médio-longo prazo, integrar-se na longa estrutura histórica da arte. Por enquanto, a dificuldade em colocar na história um conceito de arte contemporânea¹⁵ (Smith, 2009:250-252) originou duas importantes estratégias para descrever as relações da arte: a primeira, é que se considera

¹¹ Em relação à ausência de critérios estéticos, veja-se também a abertura à edição de 1950 do livro *A História da Arte* (Gombrich, 2005:15): «Não existe realmente algo a que se possa chamar Arte. Existem apenas artistas. (...) Na verdade, a Arte com maiúscula tornou-se algo como um papão, um feitiço. Podemos esmagar um artista dizendo-lhe que o que ele faz pode ser excelente no seu género, só que não é “Arte”. E podemos desconcertar qualquer pessoa que esteja contemplando com deleite uma tela, declarando que aquilo que tanto nela aprecia não é Arte, mas algo diferente.»

¹² Sobre a abordagem construtivista seguimos a ideia vinculada por D'Orey (2007:11-12): «... se tomarmos a noção [orientação analítica] no sentido amplo que inclui não apenas a decomposição de um argumento ou a análise de um conceito de forma a evidenciar a sua estrutura lógica, mas também a chamada «metacrítica», que se ocupa da clarificação das noções utilizadas na linguagem *sobre* a arte, a orientação «construtivista», que, mais do que analisar os conceitos, se ocupa a construí-los e, finalmente, a análise da linguagem *da* própria arte.»

¹³ O conceito de arte enquanto noção em devir evidencia a ideia de movimento, de iniciação de um processo de transformação, cuja finalidade ou definição não está totalmente visível: «O que eu defendo é, portanto, que o próprio carácter expansivo e aventureiro da arte, as suas mutações e criações inovadoras, sempre presentes, tornam logicamente impossível assegurar qualquer conjunto de propriedades definidoras. Podemos, decerto, preferir fechar o conceito. Mas fazê-lo com a «arte» (...) é ridículo, porque exclui as próprias condições de criatividade nas artes.» (Weitz, 2007:71).

¹⁴ Face à dissolução dos critérios estéticos, a filosofia analítica apresentava as seguintes propostas: «rejeição do essencialismo na arte, procura da clareza na linguagem utilizada (...), a proibição de generalizações que funcionassem como regras nos argumentos estético. Embora esta última cláusula inibisse à partida qualquer tentativa de construir definições, as já referidas mutações que se sucediam na criação artística tornavam imperativa uma discussão filosófica.» (D'Orey, 2007:11).

¹⁵ No entanto, para alguns autores (Adorno, 2003; Davies, 2005), reúne consenso a ideia de que as obras de arte, no geral, estabelecem uma relação com as condições sociais da sua produção e com a estrutura histórica e culturalmente unificada.

que a arte contemporânea é consistente com os efeitos e rupturas produzidas pelo modernismo e pelas correntes das vanguardas, e por isso, tende-se a recorrer a comparações no modo como uma e outra assumiram e assumem modalidades de crítica social e de produção, no espaço cosmopolita e globalizado (Smith, 2009:252); a segunda, resulta da constatação empírica de que a arte contemporânea funciona em rede, através de instituições que a levam até públicos espalhados um pouco por todo o mundo. É neste quadro circunstancial, por um lado, que a política se apresenta como uma variável importante a considerar; uma vez que é à ciência política que cabe a tarefa de estudar a configuração e o funcionamento das instituições e do poder¹⁶.

Não só verificamos existir na literatura disponível uma discussão útil e aliciante, mas infinda, *sobre* estética e arte (Chalumeau, 1997; Beaudry e Olivier, 2001; Murray, 2003; D'Orey, 2007; Costello e Vickery, 2007), como também um debate menos claro, denso e relacional *com* a arte (Gleizal, 1994; Edelman, 1995; Luke, 2002; Michaud, 2006; Smith, 2009; Rancière, 2010) – e é este segundo aspecto que nos interessa particularmente.

É, sobretudo, através do poder simbólico da imagem que a arte se torna expressão do sistema de valores, crenças e sentimentos (Edelman, 1995; Luke, 2002; Sarmiento, 2008), cujas interpretações dos seus conteúdos pelos indivíduos podem verter na ordem política o questionamento da organização do poder ou o apoio e contestação em relação a este. O discurso legitimador dos actos de poder, ou seja, as suas modalidades de captura, como se concentra ou distribui, como se exerce, corresponde a uma noção de poder que está presente na própria descrição do sistema político (Sarmiento, 2008:87), como o conjunto de relações humanas que envolvem controlo, domínio e influência. Por conseguinte, as relações de poder não se circunscrevem apenas aos actos da acção pública governamental, dilatando-se a todos os domínios sociais, interligando-se pelas redes de interdependência entre a sociedade e o Estado, e adquirindo um significado simbólico e cultural¹⁷ (Sarmiento, 2008:87).

¹⁶ Quer na perspectiva das competências administrativas e reguladoras do Estado no sector cultural, quer seja na perspectiva das relações que o Estado estabelece com outras instituições, por exemplo na conservação do património. Para além disso, Sarmiento (2008:88) considera que podemos estudar o poder do ponto de vista político a partir de três eixos: a distribuição e exercício do poder; as transgressões materiais e simbólicas que expressam as dinâmicas do poder; ramificações nas restantes acções políticas.

¹⁷ Confira as relações de poder com a arte através de Ribeiro (2004:107): «... os agentes do poder, vislumbrando na arte um belo e monumental meio de “aceder à imortalidade”, requisitam a artistas trabalhos meramente instrumentais, o que entra frequentemente em choque com as intenções dos últimos, interessados, sobretudo, em ultrapassar a justificação das encomendas». A manifestação dos actos de

A filosofia do poder (Brown, 2006) aborda questões fundamentais para o pensamento político contemporâneo, em particular aquelas que têm a ver com a natureza histórica e cultural¹⁸ da capacidade de agir do indivíduo. Verificamos que a interação das variáveis arte e política manifesta a vontade de poder¹⁹, coordena a actividade dos indivíduos em comunidade e propicia novas formas de superação das condições sociais e económicas contemporâneas.

«Ganhar o controlo sobre os códigos simbólicos da arte é uma forma importante de poder. E assegurar o comando sobre a definição, aplicação e interpretação destes códigos estéticos torna-se uma fonte de conflito nas disputas de hoje cada vez mais frequentes sobre a estetização da vida quotidiana» (Luke, 1992:2)

A compreensão do fenómeno político obriga ao afastamento entre aquilo que o poder proclama e aquilo que o poder faz. Contudo, «revelar o poder é chamar a atenção sobre si e muitas vezes contradizer o discurso legitimador que se quer preservado.» (Sarmiento, 2008:21). As relações de poder contém uma carga simbólica e cultural, cuja tarefa de interpretação não é alheia ao terreno da ciência política.

Podemos considerar que a legitimidade dos governos se deu através da separação entre as actividades da sociedade real e as actividades emanadas da representação da própria sociedade²⁰. Esta separação institucionalizou o poder no seio das sociedades, até ao ponto de ele próprio se estabelecer por completo sobre todos os domínios da vida, moldando a sociedade de acordo com as suas próprias exigências e carências. A respeito desta matéria, Foucault (1994:223) salienta a ideia de que o poder, mais do que uma questão teórica, faz parte da experiência quotidiana. Esta modelação através do poder resulta em especial, da produção material que é de forma clara um tipo

poder pode ainda, ser entendida em sentido material, isto é, na dimensão da acção pública governamental, nomeadamente através das políticas públicas para a cultura.

¹⁸ Pretendemos compreender as relações de poder a partir das variáveis culturais, entenda-se da política e da arte.

¹⁹ A propósito do conceito de poder e da sua abordagem filosófica, considerando a relação entre política e arte, chamamos atenção para o seguinte aforismo: «Os filósofos costumam falar da vontade como se se tratasse da coisa mais conhecida do mundo; Schopenhauer deu-nos mesmo a entender que a vontade é a única coisa que conhecemos, conhecemos perfeitamente, sem desconto nem aumento. Mas parece-me que Schopenhauer adoptou e exagerou um *preconceito popular*. (...) Sejamos pois mais circunspectos, sejamos “não-filósofos”, – digamos que em todo o querer há, “primeiramente, uma pluralidade de sensações”, ou seja: a sensação do qual queremos afastar, a sensação do estado a que queremos chegar (...) a vontade não é somente um complexo de sensações e reflexões, mas também um afecto; precisamente o de comando.» (Nietzsche, 2008a:34-36 §19).

²⁰ Encontramos no texto o mesmo sentido que é proposto pela literatura: «Tentar apreender a relação específica entre os grupos de interesse reais da sociedade e as ideias ou formas de pensamento que esses interesses assumem e nos símbolos em que se transformam, é um passo determinante para compreender os mecanismos do poder.» (Sarmiento, 2008:23)

de produção, quer ao nível da acção pública dos governos, quer ao nível dos meios de expressão cultural, como tende a ser privilegiadamente, a arte.

A relação entre política e arte consiste no desafio do poder, confrontando-se na perspectiva da acção e na dinâmica entre a imputação de valores a uma obra de arte, e os objectivos de natureza política. Pese embora a natureza do poder não constituir nenhuma novidade, ela não deixa de ser recorrente ao se pretender especular sobre o objecto em si e os objectos artísticos e políticos. O aparente fechamento da questão em torno do «poder da arte e da arte do poder» ou da «politização da arte» ficou a dever-se a reflexões marcadas por inferências normativas. A tónica dessas inferências no «dever ser» expressavam o desejo oculto de um casamento feliz entre a arte e a política, muitas das vezes desvalorizando que uma é distinta da outra nos seus intentos, embora conflituais, porque têm a mesma natureza instauradora do poder. Para Foucault (1994), em particular no texto «Les mailles du pouvoir» e «Le sujet et le pouvoir», o poder está igualmente presente em todos os domínios da vida, organizando os indivíduos segundo uma variedade de discursos que paradoxalmente incluem, aquilo que é tido como livre da influência desse mesmo poder estruturante – nomeadamente, a arte e a governação.

Reconhecendo, então, a realidade das relações entre política e arte, as quais são conduzidas por lógicas de influência e de controlo, importa estudá-las do ponto de vista do reconhecimento político da capacidade legitimadora da arte, uma vez que esta é formadora das mentalidades individuais e colectivas²¹. Este reconhecimento, enquanto capacidade legitimadora e representativa, permite localizar centralmente a arte no espaço de governabilidade.

Relativamente à perspectiva da função crítica da arte, esta está ancorada historicamente, no modo como as vanguardas se assumiram politicamente comprometidas durante a modernidade²², consumando-se na tríade «sujeito, objecto, ideia» a concepção de base para uma «arte política», isto é, de um projecto de emancipação ética. A atribuição do compromisso entre arte e sociedade foi fruto do

²¹ Para a formação da mentalidade colectiva contribui a cultura de massas. Segundo Adorno (2003) a cultura de massas remonta ao processo industrial, no qual o meio de expressão artística evoca a imagem simbólica da sociedade de classes, isto é, a imagem tanto evoca o espírito do burocrata, como do maquinista ou padeiro, já que o poder da cultura de massas vive da técnica e do capital, isto é, dos meios de produção.

²² Com o pretexto de ilustrar uma resposta política através da arte: «A humanidade que, outrora, com Homero, era um objecto de contemplação para os deuses no Olimpo, é agora objecto de autocontemplação. A sua auto-alienação atingiu um grau tal que lhe permite assistir à sua própria destruição, como a um prazer estético de primeiro plano. É isto o que se passa com a estética da política, praticada pelo fascismo. O comunismo responde-lhe com a politização da arte.» (Benjamin, 1992:113).

pensamento totalizante que marcou a Europa na primeira metade do século XX. A produção artística foi orientada ideologicamente para o culto dos heróis nacionais (Uzel, 2001; Gombrich, 2005; Hantelmann, 2010:25), para a mobilização nas actividades produtivas (Benjamin, 1992; Adorno, 2003) e para a construção da sociedade ideal, adquirindo assim, um carácter propagandístico que, por via da administração, obedeceu aos esquemas funcionais e táticos de conservação dos regimes políticos, aos quais a arte estava subordinada.

A teoria marxista (Chalumeau, 1997:107) aplicada à estética centrou a produção artística dentro do discurso comprometedor da «revolução social». Segundo este modelo, a criação artística deveria figurar, não só as distorções sociais, como também as derivações doutrinárias dos primeiros partidos políticos de esquerda. A obra de arte tornava-se, assim, indistinta da noção de classe e, ao mesmo tempo, distinta da alienação individual provocada pelo capitalismo.

Desde então, reconhece-se que a arte apura o nosso sentido de auto-reflexão, desperta as pulsões inconscientes²³, anima o nosso sentimento de pertença e de reconhecimento do outro através da obra de arte criada. Por seu turno, a arte tendo como ponto de partida a reprodução do real, pode tornar-se potencialmente uma apologia ideária (Ferry, 1991), uma vez que é susceptível à politização.

Porém, a democratização anulou a obrigatoriedade vanguardista em conectar as práticas artísticas a uma noção de *projecto* político revolucionário. Actualmente, podemos esperar que um objecto de arte esteja associado a uma nova forma de representação política ou de valores considerados progressistas e justos – o objecto de arte incita o sujeito a posicionar-se política e eticamente conforme os seus valores e crenças. Por conseguinte, nem a produção artística, nem o objecto de arte, são variáveis independentes face ao sistema de valores, à cultura política e à teoria. Pese embora, por mais estranhas e bizarras que sejam algumas experiências estéticas contemporâneas, o outro problema fundamental da legitimidade política alicerçada na arte, advém da possibilidade de emergência de efeitos potencialmente perversos, que vão minando o

²³ No texto «Culture and Political Science: Problems in the evaluation of the concept of political culture» Pye (1973:69) estabelecia já a influência dos estudos freudianos sobre o psiquismo nos estudos políticos – compreendeu-se que as instituições dependiam das acções (atitudes e valores) dos indivíduos. Entre nós, Sarmiento (2008) também explorou com especial atenção as relações entre a teoria psicanalítica e a própria política no estabelecimento de relações de poder.

sistema a partir de dentro, nomeadamente com descontrolo absoluto das temáticas (e das metodologias) artísticas que são produzidas²⁴.

Nas democracias contemporâneas, a relação entre política e arte é salvaguardada pela exigência de uma autonomia estética, ou autonomia criativa. No entanto, mesmo que nos esforçássemos a «reduzir a política a uma iconografia» (Chance, 2001:19) irremediavelmente, o trabalho do artista é o de manipular imagens e objectos, conferindo-lhes impacto e um potencial de expressão – eficácia simbólica. Por isso, o trabalho artístico possui uma dimensão política, mesmo tendo por ponto de partida uma aparente dimensão apolítica – «... repolitizar a arte manifesta-se em estratégias e práticas muito diversas. Dá testemunho de uma incerteza (...) quanto ao que é a política e quanto ao que a arte faz. Sucedem, contudo, que essas práticas divergentes (...) têm por adquirido um certo modelo de eficácia.» (Rancière, 2010:78). O princípio da neutralidade estética, tal como o próprio autor indica, é já uma posição estética sobre a cena sociopolítica, e um método de pesquisa sobre formas de dominação.

Aquilo a que já chamámos de «função crítica da arte» resulta enquanto mecanismo reflexivo e analógico, sendo que não podemos estabelecer umnexo causal (como supostamente seria desejável) entre liberdade artística e liberdade política ou entre estética e ética. A analogia possível que nos encaminha para uma reflexão sobre a relação entre arte e política reside, em parte, na equação seguinte: a liberdade ética está para a política, como a liberdade estética está para a arte (Merleau-Ponty, 1996). Ao contrário do que poderíamos pensar como válido, o potencial relacional da arte não reside na sua capacidade em expor um objectivo político, ao invés disso, o objecto de arte suscita a formulação de um juízo e o reconhecimento da subjectividade nele contido – «É, com efeito, a partir do juízo tomado singularmente que se torna possível reconhecer um poder crítico à arte (...) a exigência do juízo que toma a forma de uma perspectiva.» (Huot, 2001:15-16).

A «estetização da política» manifesta-se sempre que um juízo de conteúdo político é produzido através da arte. Podemos considerar que tal é *apolítico* em sentido formal, uma vez que não depende de vínculo ou orientação institucional. A «estranha esquizofrenia» ou o desassossego provocado pelo tema «política da arte» (Rancière,

²⁴ Ao romper com o academismo iconográfico, a arte contemporânea tomou como forma de expressão o *happening*, a *performance*, o *ready-made* e a hibridação, ou seja, obras de arte finitas, irrepitíveis e que testam os limites do corpo. Veja-se Miglietti, F. A. (2003) *Extreme Bodies: The Use and Abuse of the Body in Art*.

2010:79) tem, sobretudo, a ver com a prevalência de modelos explicativos tendo por base as noções de *mimese* e de subversão nas formas artísticas e políticas²⁵.

Uma interpretação política da arte, uma aproximação da estética à ciência política, não pode acontecer sem se colocar em evidência um conjunto de constrangimentos²⁶, controvérsias²⁷ e outros problemas²⁸. A confusão que se tem instalado em torno destes tópicos prende-se com o facto de tendermos a atribuir ao objecto de arte uma função política intrínseca. Partimos do pressuposto, errado (Nietzsche, 2008b), de que todas as obras de arte possuem uma *essência* em relação aos outros objectos humanos. É importante esclarecer que esta particularidade essencial não se trata de uma atribuição ou construção da ordem do simbólico, mas sim da tentativa de definir «arte» a partir de um raciocínio ontológico.

O objecto de arte, por um lado, é um objecto com uma função estética – produzir no espectador um efeito estético – que pode ser permeável a um conjunto amplo de outras relações, nomeadamente estéticas, morais, políticas, económicas. Por outro lado, a relação política com um objecto de arte está dependente da forma como ela é percebida, pelo que o conteúdo político não lhe é intrínseco, nem ontológico²⁹.

A política entendida como espaço de relação, por excelência, entre a esfera pública e a esfera privada (Arendt, 2001:64-80), partilha com a estética o mesmo princípio, segundo o qual elas existem no preenchimento do vazio entre as coisas e o sujeito; a política e a estética emergem no espaço intermediário dos indivíduos para se constituir enquanto relação:

²⁵ Respeitante a efeitos da arte na política confira a seguinte passagem: «Supõe-se que a arte nos torna revoltosos ao mostrar-nos coisas revoltantes, que nos mobiliza pelo facto de se mover para fora do estúdio do artista ou do museu e que nos transforma em opositores ao sistema dominante negando-se a si mesma como elemento desse sistema. Coloca-se sempre como uma evidência a passagem da causa-efeito, da intenção ao resultado, excepto se se supuser que o artista é inábil ou o destinatário incorrigível.» (Rancière, 2010:78-79)

²⁶ Desde logo, o comprometimento político da arte traduzir-se-á no abandono da valorização da forma estética, evidenciado, por seu turno, pelos conteúdos políticos, tornando um objecto de arte muito próximo do valor de um documento? (Uzel, 2001:46; Adorno, 2003).

²⁷ O comprometimento ideológico e político-partidário do artista poderão servir para esconder um possível vazio estético? (Jimenez, 2005).

²⁸ Partimos do princípio de que a política e a arte interagem. E de que é possível fazer uma interpretação política da arte; recusando, por isso, que entre um e outro objecto haja um desvio colossal (Weitz, 2007; Rancière, 2010; 2000; Michaud, 2006), no que diz respeito à produção de uma teoria crítica da arte e da política.

²⁹ A interacção da política com a arte não reside em características intrínsecas, mas manifesta-se na sua associação simbólica e significativa que envolve o sujeito na relação estética: «Para dizê-lo muito simplesmente, pode-se sugerir que não é a arte (o objecto) que é político, mas sim a estética (a relação que liga o objecto ao espectador)» (Uzel, 2001:47).

«... como se houvesse *no* homem algo político que pertencesse à sua essência. Mas isso não é assim; *o* homem é apolítico. A política nasce *entre os* homens e está, portanto, completamente *fora do* homem. Assim, não há nenhuma substância propriamente política. A política surge *entre* e estabelece-se como relação.» (Arendt, 1995:46).

A crítica da arte contemporânea assenta, assim, num espectro empírico variado, enredando-se em múltiplos níveis de conceptualização, argumentos e perspectivas. Não podemos, portanto, examinar a arte nos termos do binómio «isto é belo/ isto não é belo» ou «isto é arte/ isto não é arte», porquanto estas equações já não amparam um tipo de produção que se estira à escala dos mercados internacionais, que projecta questões identitárias e circunstancialismos históricos, que reflecte sobre a estrutura do tempo e do espaço em que vivemos, e que se faz mexer dentro de um circuito institucional que enquadra e regula a produção e comércio cultural à escala global.

I. 2. O DEBATE ENTRE POLÍTICA E ARTE

«Foi sempre perigosa a tentação, por parte dos que se dedicam à estética, de profetizar demais. Às vezes são professores muito cultos que se servem de um aparelho bibliográfico impressionante e que naturalmente fazem o papel de inapeláveis diante do grande público. (...) Geralmente enganam-se. Pretendem encerrar o fenómeno artístico nas malhas das suas análises trabalhadas e demoradas; porém, quando julgam que o conseguiram, já não encontram nada ...»

Tàpies, A. (2003) [1970] *A Prática da Arte*. 2ª Edição. Lisboa: Cotovia. pp.129-130.

Possuímos um conjunto considerável de textos (Feaning, 1997; Murray, 2003; Costello e Vickery, 2007; Danchev, 2011)³⁰ dedicados ao estudo dos efeitos da arte, do significado simbólico dos objectos para as sociedades ocidentais. A literatura produzida sobre as relações entre política e arte (Gleizal, 1994; Edelman, 1995; Luke, 1999; Beaudry; Olivier, 2001), ou sobre os efeitos que decorrem da prática artística (Hantelmann, 2010), é vasta e incrivelmente complexa (Murray, 2003), oferecendo múltiplas perspectivas acerca do fenómeno. A diversidade de textos é, igualmente reflexo do interesse que o objecto de estudo despertou e tem despertado nas mais variadas subculturas das ciências sociais.

As controvérsias, constrangimentos descritivos e metodológicos encontraram ressonância no âmbito da filosofia, da antropologia, da sociologia, da história, da psicologia. Só muito recentemente, damos conta de um retrocesso no afastamento da análise e crítica política em relação aos assuntos da arte e da estética. Verificamos que a arte, estendendo-se à estética e passando pelos estudos culturais (Meisel, 1974; Inglis, 1993; Yúdice, 2003; Dean, 2006), vão estando cada vez mais presente nas reflexões sobre política e têm-se manifestado no interesse da ciência política especificamente, em aprofundar a interacção da política com a arte (Edelman, 1995; Gleizal, 1994; Ferry, 1991; Luke, 1999).

A importância dos textos e dos autores deve-se ao facto das várias disciplinas se terem dedicado ao estudo da arte e de terem sobre ela explorado diferentes

³⁰ Verificamos existir uma diversidade considerável, não só de textos académicos, como também de textos produzidos pelos próprios artistas, quer sejam em artigos de revistas, entrevistas, publicações electrónicas, ou quer sejam sob a forma de manifestos artísticos (Danchev, 2011).

interpretações³¹, embora sob o mesmo ímpeto de explorar as relações entre o artista³², o objecto, o sujeito-espectador e a sociedade (Tàpies, 2003; Rancière, 2000; 2010; Debord, 2010).

No entanto, em face de uma tal variedade bibliográfica poderíamos ser dissuadidos a explorar as possibilidades de haver um discurso coerente da arte (Costello e Vickery, 2007); podemos considerar que a haver um discurso coerente da arte, este é manifestamente, um tipo de discurso híbrido (Costello e Vickery, 2007; Smith, 2009; Hantelmann, 2010), que inclui as várias tradições da prática artística³³, as formas contemporâneas de entendimento, exposição e de exibição da arte³⁴, a investigação académica³⁵ e a crítica da arte³⁶, sendo que esta última contribui, de igual modo, para a orientação e produção de um discurso cognitivo acerca da arte³⁷ nas suas diversas relações e interacções com as variáveis contextuais.

Ainda assim, a tarefa de selecção e de organização equilibrada e representativa dos textos pode afigurar-se como uma tarefa delicada, na medida em que a escolha ou preferência por determinado texto ou autor pode revelar-se na perda de outro contributo, sobretudo, caso se pretenda (cf. Murray, 2003): (i) apresentar os contributos seminais e as referências mais estudados na história da arte e teoria da arte (como Platão, Aristóteles, Kant, Benjamin, Gombrich); (ii) nomear aqueles que contribuíram para a definição de um conceito, período e metodologia (Plotino, Nietzsche, Lévi-Strauss, Pollock); (iii) optar por estudar autores e textos bastante recentes sobre conjunturas contemporâneas (Foucault, Derrida, Deleuze, Agamben, Rancière).

³¹ Entre as interpretações possíveis destacam-se as seguintes correntes (Chalumeau, 1997; Murray, 2003; Costello e Vickery, 2007): perspectiva fenomenológica, perspectiva analítica, psicologia da percepção, sociologia da arte, filosofia política, estruturalismo, semiótica, estudos da mulher, teoria cultural.

³² A propósito das interpretações sobre a relação do artista com a arte e a sociedade, tomamos como exemplo a passagem do *Manifesto Situacionista* (1960): «Contra a arte unilateral, a cultura situacionista será uma arte do diálogo, uma arte de interacção. Hoje, os artistas – com toda a cultura visível – têm sido completamente separados uns dos outros pela competição. Mas face a este impasse do capitalismo, a arte tem-se mantido, essencialmente unilateral na sua resposta.» (Debord *apud* Danchev, 2011:350).

³³ Por exemplo: a tragédia, a pintura, a escultura e mais recentemente a fotografia e o cinema.

³⁴ Por exemplo: a instalação, a performance e as artes visuais.

³⁵ Investigação académica que inclui a história, a filosofia e a teoria da arte.

³⁶ Bastante referenciado por diversos autores (Inglis, 1993; Chalumeau, 1997; Ribeiro, 2004; Jimenez, 2005; D'Orey, 2007; Clair, 2011), pelo seu papel e contributos enquanto crítico de arte, é o autor C. Greenberg (1989) *Art and Culture. Critical Essays*, que reúne a colecção dos seus ensaios, entre os quais destacamos «Avant-Garde and Kitsch» (pp. 3-22).

³⁷ Isto é, estabelece os critérios e ideias segundo as quais determinados objectos de arte são mais relevantes ou secundários em relação a outros; os críticos de arte desempenham um papel fulcral da determinação do objecto, bem como do seu valor de mercado (Moulin, 1992; Dijan, 2005; Benhamou, 2010).

Na impossibilidade de realizarmos uma cobertura exaustiva (que não caberia nos propósitos desta dissertação) fornecemos ao leitor uma grelha de leitura, que resulta da selecção de alguns textos que nos permitem compreender as abordagens políticas da arte e as principais conjunturas de transformação que se foram operando nos tempos recentes; o que nos permite preparar e avançar para os capítulos posteriores.

Ao apresentarmos os caminhos teóricos e académicos que nos indicam «como se lê a arte», colocamo-nos simultaneamente, no centro do debate entre as principais propostas de famílias da teoria da arte (Chalumeau, 1997:15-24), a saber: a fenomenologia da arte, a sociologia da arte, o formalismo e a análise estrutural.

Contudo, verificamos que a literatura disponível dispõe de diferentes propostas acerca das teorias da arte³⁸. Deste modo, consideramos igualmente relevante a seguinte distribuição: teoria e prática da arte (referente aos comentários e contributos críticos dos próprios artistas), teoria da arte e história (Greenberg, 1989; Duve *apud* Chalumeau, 1997), filosofia da arte e estética (Adorno, 2003; Danto, 2007; Dickie, 2007; Merleau-Ponty, 1996), filosofia e teoria da cultura (Arendt, 1961; Foucault, 1994; Bourdieu, 1991).

Estas perspectivas e interpretações da arte complementam-se entre si, contribuindo para o enriquecimento do debate; o mesmo varia consoante as épocas, os autores e as contribuições metodológicas das ciências humanas (Chalumeau, 1997:15). Por conseguinte, podemos afirmar que os momentos da teoria da arte acompanharam os desenvolvimentos na história, na filosofia, na psicologia e na sociologia. A corrente da história cultural permitiu organizar o conjunto variado de práticas e estilos artísticos no contexto de cada época – as relações entre política e arte, amparadas pela produção teórica, permitiram a aproximação das formas ideológicas aos modos de governação (Edelman, 1995; Luke, 1999; 2002) e à teoria política (Beaudry e Olivier, 2001).

³⁸ O texto de Weitz (2007:61-65) enuncia igualmente, outras propostas sobre as grandes teorias da arte: formalismo, voluntarismo, emocionalismo, intelectualismo, instuicionismo e organicismo.

Quadro 1: Proposta para a Constituição de uma Família de Teorias da Arte

Fenomenologia da Arte	Privilegia o modo como o indivíduo interpreta as imagens através da percepção, estabelecendo-se nas suas relações enquanto artista/criador ou sujeito/espectador.	Merleau-Ponty, M. [1964] <i>O Olho e o Espírito</i> . Lacoue-Labarthe, Ph. (1974) <i>Portrait de L'Artiste, en Générale</i> . Lacoue-Labarthe, Ph. (1998) <i>La Fiction du Politique</i> . Nancy, Jean-Luc (2000) <i>Le Regard du Portrait</i> . Paris: Galilée.
Psicologia da Arte	Valorização do imaginário e dos conteúdos inconscientes do artista que se revelam na arte; procura-se através dos símbolos encontrar o indivíduo por inteiro.	Malraux, A. (1996) <i>La politique, la culture</i> . Gombrich, E. H. (2005) <i>A História da Arte</i>
Sociologia da Arte	A sociologia da arte procura estabelecer correlações as manifestações na arte e as condições sociais e económicas. O seu desenvolvimento foi bastante influenciado pela Escola de Frankfurt ³⁹ .	Benjamin, W. (1992) [1936-39] <i>A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica</i> . Adorno, T. W. [1944] <i>Sobre a Indústria da Cultura</i> . Lukács, G. (1968) <i>Introdução a uma estética marxista: sobre a categoria da particularidade</i> Moulin, R. (1992) <i>L'Artiste, l'institution et le marché</i> .
Formalismo	Tem influências de Roland Barthes; dedica-se a estudar o conjunto de procedimentos e formas da arte.	Greenberg, C. (1989) [1961] <i>Art and Culture</i>
Análise Estrutural	Constata que um objecto de arte é mais do que a totalidade dos seus elementos, fazendo sobressair a dimensão histórica	Davies, S. (2005) «Definitions of Art» Danto, A. C. (2007) «O Mundo da Arte»
<p>FONTE: Chalumeau, J. L. (1997) <i>As Teorias da Arte. Filosofia, crítica e história da arte de Platão aos nossos dias</i>. During, S. (1999) <i>The Cultural Studies Reader</i>. Feaning, S.; Maynard, P. (ed.). (1997) <i>Aesthetics</i>. Murray, Ch. (ed.). (2003) <i>Key Writers on Art: The Twentieth Century</i>.</p>		

³⁹ A Escola de Frankfurt reuniu um grupo de filósofos e académicos como Adorno, Lukács, Horkheimer, Marcuse, que contribuíram positivamente para o desenvolvimento dos estudos culturais, do pensamento marxista e da própria teoria política. Defendiam que o trabalho teórico estava intrincado nos processos de vida social, pelo que a teoria tinha um compromisso com as evidências do meio social.

No que diz respeito à relação entre política e arte, não podemos deixar de referir, ainda que de modo não exaustivo, os contributos clássicos para a teoria estética, como os de Platão, e aqueles contributos precursores de uma atitude estética preocupada com o contexto social e de ruptura com a filosofia platónica, como as duas leituras tão distintas como as de Nietzsche (2002; 2008a; 2008b) e de Benjamin (1992).

É indubitável a influência da filosofia platónica na cultura ocidental. O impulso de conhecimento na área dos estudos políticos remonta à filosofia clássica e aos textos seminais de Platão e de Aristóteles, tal como os conhecemos hoje. Tanto quanto nos é possível traçar uma história (ou pré-história) da ciência política, terá de começar certamente, naqueles primeiros contributos⁴⁰ sobre as formas de organização social hierarquizadas. A separação entre a esfera artística da esfera política surge, pela primeira vez, na *República* de Platão (Livro III; X). Além domais, encontramos já em Platão uma preocupação evidente com a escolha das actividades e ofícios dentro da cidade.

«Por conseguinte, temos razão em nos atirmos a ele [poeta] desde já, e em o colocar em simetria com o pintor. De facto, parece-se com ele no que toca a fazer trabalho de pouca monta em relação à verdade (...) E assim teremos razão para não o recebermos numa cidade que vai ser bem governada, porque desperta aquela parte da alma e a sustenta, e, fortalecendo-a, deita a perder a razão, tal como acontece num Estado, quando alguém torna poderosos os malvados e lhes entrega a soberania, ao passo que destruiu os melhores. Da mesma maneira, afirmaremos que também o poeta imitador instaura na alma de cada indivíduo um mau governo, lisonjeando a parte irracional, que não distingue entre o que é maior e o que é menor, mas julga, acerca das mesmas coisas, ora que são grandes, ora que são pequenas, que está sempre a forjar fantasias, a uma enorme distância da verdade.» (Platão, 605b-c)

Platão inaugura, assim, o conflito entre a arte e a política propondo uma reflexão que se concentrasse na questão do poder da arte e do seu (não) lugar na cidade. Altamente crítico dos efeitos miméticos da arte – «... a arte de imitar só produz mediocridades» (Platão, 603b) – em particular dos efeitos da poesia e da tragédia

⁴⁰ Acerca dos contributos dos autores para a ciência política: «Não é correcto afirmar que a ciência política desviou-se da filosofia política clássica nos séculos dezasseis e dezassete, e que tem ido pelo mau caminho desde então. Nem é correcto atribuir à ciência política Americana o esforço em separar a teoria política da acção política. (...) Há uma tradição na filosofia política que remonta a Platão e a Aristóteles, passando por Políbio, Cícero, Maquiavel, Hobbes, Locke, Montesquieu, Hume, Rosseau, Tocqueville, Comte, Marx, Pareto, Durkheim, Weber, continuando até Dahl, Lipset, Rokkan, Sartori, Moore e Lijphart que procuraram e procuram relacionar condições socioeconómicas com constituições políticas, e relacionar estas características estruturais com a tendência política para a guerra e paz.» (Almond, 1990:24).

(Platão, 394a) – a sua decisão em banir os artistas da cidade é focado nas modalidades da relação estética (Rancière, 2009:3-4), isto é, no modo como as aparências e as formas se relacionam com o conhecimento e com a inteligência. O trabalho do artesão é o de reproduzir várias formas e objectos (como por exemplo, uma cama, uma mesa, uma cadeira), cujo trabalho de imitação consecutiva o afastam da realidade e da comunidade política da polis ideal; mas o pintor está ainda mais afastado, uma vez que reproduz uma ideia do objecto já anteriormente reproduzido; por sua vez, o espectador que intervém no processo criativo é simultânea e indissociavelmente o mesmo cidadão que, pela imitação, se distancia ainda mais da aquisição da inteligência política necessária para o bom governo da cidade. Uma vez que o essencial do indivíduo recai na sua qualidade de cidadão, não há, portanto, qualquer diferença entre política e arte enquanto formas de educação cívica, senão no facto da última conduzir a um afastamento em relação à verdade.

Por sua vez, encontramos no terceiro ensaio de *A Genealogia da Moral* de Nietzsche (2008b:94-95) uma ruptura com o ideal platónico; um raciocínio especulativo no sentido de justificar a autonomia do objecto de arte⁴¹ e de reabilitar o espectador no processo criativo⁴², tendo como objectivo conjecturar, não só sobre as relações estéticas, como também, e fundamentalmente, como estas podem contribuir filosoficamente para a superação do ideal ascético.

Max Weber não foi o único a pensar em termos de tipos-ideais para explicar as mudanças sociais. Nietzsche procurou na estética a possibilidade de ruptura com o ideal ascético – paradigma científico baseado na procura da verdade justificado pela transcendência de Deus. Um outro tipo ideal, a arte, deveria, então, assumir-se como a

⁴¹ Sobre a autonomia criativa do artista e do objecto importa ter presente e seguinte excerto: «O estudo das *origens* de uma obra diz respeito aos filósofos (...) mas nunca aos homens estéticos, aos artistas! (...) É preciso guardar-se da confusão em que o artista recai facilmente por continuidade psicológica, como se fosse aquilo que representa, imagina e exprime. Na realidade, se o artista assim fosse, não poderia representar-se, imaginar-se e exprimir-se; um Homero não teria criado um Aquiles; um Goethe não teria criado um Fausto. O artista perfeito e completo está separado para sempre da realidade» (Nietzsche, 2008b:94-95 §4).

⁴² Recomenda-se a leitura integral deste aforismo, no qual Nietzsche prossegue o seu pensamento sobre a natureza dos instintos e as vantagens da condição estética (*excitação da vontade de poder como arte*). Reproduz-se, no essencial, o que é dito sobre o espectador: «Kant julgou honrar, a arte, quando, entre os predicados de beleza, fez ressaltar os que constituem a honra do conhecimento: a impessoalidade e a universalidade. Não vou examinar aqui se isto foi um erro capital; quero apenas indicar que Kant, como todos os filósofos, em vez de estudar o problema estético baseando-se na experiência do artista, não meditou acerca da arte e da beleza senão como «espectador» e insensivelmente introduziu o elemento «espectador» no conceito «beleza». Se ao menos fossem bons espectadores (...) Haveria então neles um facto *pessoal*, uma *experiência*, um conjunto de emoções, de desejos, de surpresas e de êxtases.» (Nietzsche, 2008b:97-98 §VI).

maximização da vontade de poder, da vontade de super-abundância que substituiria a vontade de ilusão da verdade.

Não há em Nietzsche uma tese central sobre a arte (Young, 1992:1). O que podemos encontrar são «filosofias sobre a arte», fragmentos aforísticos que se encontram dispersos pelas obras do autor e que contrastam as suas atitudes em relação às condições que possibilitam a arte. Os contributos teóricos para uma definição possível de arte ou foram no sentido de pensar o que deveria ser uma obra de arte, ou então concentravam-se apenas em objectos e formas de arte particulares que se destacavam em determinados momentos da longa estrutura histórica. Já Nietzsche estava menos interessado nas obras de arte no seu conjunto, e mais empenhado em compreender os processos que desencadeavam a criação artística como um «arquétipo da conduta» (Warren, 1988:179). Para Nietzsche (2008b:92 §2; 151-152 §28) a arte constitui a condição de possibilidade para escapar à decadência e à ilusão de que padece a civilização ocidental (genealogia do ideal ascético).

É manifesto o seu contributo na transição do modernismo para o pós-modernismo, em particular porque este processo transitório permitiu que se instaurasse uma visão céptica acerca daquilo que pensamos sobre o individualismo contemporâneo, entre «objectividade» e «subjectividade» – duas dimensões pulverizadas pela multiplicidade de experiências individuais ao nível artístico, jurídico, político e cultural, que põem em causa a perspectiva monádica do «eu», perspectiva essa que tanto fora criticada por Nietzsche. De acordo com o autor, a identidade do indivíduo tem de ser pensada no espaço e no tempo, uma vez que a identidade é o resultado da sua própria evolução histórica, de um processo complexo de agregação de partículas e de hierarquização dos instintos, ousando concebe-las à luz duma «teoria da evolução da vontade de poder» (Nietzsche, 2008a:41 §23).

Atentando no contributo de Benjamin (1992) [1936-39], a relação estética tal como é pensada por pelo autor é explanada na discussão sobre a *aura*, enquanto característica intrínseca à obra de arte. Se a fotografia, a litografia e o cinema tinham entrado para a esfera da «arte», estaria em causa uma *re-apropriação* do conceito de aura no indivíduo enquanto autor, ou melhor, enquanto interveniente na relação estética. Aquilo que a fotografia não mostrou, nem podia mostrar, era que a aura seria um contorno da imagem; a reprodutibilidade técnica das obras de arte (de objectos,

portanto) veio reforçar a proposição, segundo a qual a aura é o que persiste da relação entre o objecto com o sujeito, e que lhe devolve uma imagem de si mesmo⁴³.

O autor identifica um conjunto de modificações profundas que afectaram os procedimentos técnicos de composição da arte, cujas modificações não deixaram de se fazer repercutir retrospectivamente na teoria da arte e nos conceitos tradicionalmente aplicados às obras de arte, tais como a criatividade, a genialidade, o valor eterno e singularidade de uma obra. Os modos de produção alteraram a percepção e a recepção dos objectos de arte, simultaneamente alteraram também a nossa relação com a cultura.

«o que murcha na era da reproduzibilidade da obra de arte é a sua aura. O processo é sintomático, o seu significado ultrapassa o domínio da arte. (...) o seu significado social também é imaginável (...) a liquidação do valor da tradição na herança cultural» (Benjamin, 1992:79).

É através do movimento dadaísta que o autor procura demonstrar a emergência de um novo padrão da técnica que acompanha uma nova forma de arte; não caracterizada pela sua forma ou pelos materiais aos quais recorre, mas pelo efeito de choque e de escândalo público que pretende provocar nas massas – «toda a criação pioneira de procura, fundamentalmente nova, ultrapassa o seu objectivo.» (Benjamin, 1992:106) – e que as obriga, em sinal de resposta, a adoptar um comportamento progressista.

A comparação permite-nos estabelecer algumas semelhanças e convergências nas leituras de Nietzsche e de Benjamin, nomeadamente nas rupturas do pensamento estético provocadas por estes autores em relação à atitude mimética do platonismo. Face aos argumentos expostos, podemos colocar as seguintes questões (Hantelmann, 2010:47): «Qual é a relação entre o significado de um objecto de arte e os seus efeitos? De que forma os artistas contemporâneos trabalham com diferentes modos de produção de significados?»

⁴³ Esta imagem de si mesmo em nada tem que ver com o auto-retrato, nem com os dispositivos reflectores. Trata-se, sim, da devolução de uma imagem do «eu interior», o tratamento do «souci de soi» a se dedicou que Foucault (1994; 2008)

«Há uma estética da política no sentido em que os actos de subjectivação política redefinem o que é visível, o que pode dizer-se sobre o visível e quais os sujeitos que são capazes de o fazer. Há uma política da estética no sentido em que as formas novas de circulação da palavra, de exposição do visível e de produção dos afectos determinam capacidades novas em rotura com a antiga configuração do possível. Há assim uma política da arte que precede as políticas dos artistas, uma política da arte como repartição singular dos objectos da experiência comum, que opera por si mesma independentemente dos desejos que possam ter os artistas de servir esta ou aquela causa.» (Rancière, 2010:95-96).

Em suma, a articulação entre a política e a arte não está na forma, nem no conteúdo do objecto, mas sim na relação entre o espectador e o objecto, por mediação. A possibilidade de emancipação pelo poder da arte (intermediação) trará maiores benefícios ou constrangimentos (políticos) consoante o nível de massificação a que for sujeita⁴⁴. Os efeitos de um objecto de arte reforçam a experiência estética e, ao tornarem-na repetível, estão ao mesmo tempo a inscrever o objecto de arte na estrutura histórica, no conjunto de relações políticas que a arte permite estabelecer e evocar (Hantelmann, 2010).

As diferentes leituras acerca da teoria da arte permitem-nos resgatar um ponto comum essencial: todas elas consideram o conceito de objecto de arte em relação aos efeitos que estes produzem (Hantelmann, 2010:177), quer sejam pela experiência estética entre objecto e sujeito, quer sejam pelo modo como os objectos de arte adquirem relevância social. Tal como faz notar Adorno (2003), a eficácia social dos objectos de arte está relacionada com a sua capacidade crítica e simbólica (com a autonomia dos juízos críticos acerca da própria arte), e não com a sua capacidade efectiva e causal em suscitar uma mudança. Paradoxalmente, é no espaço público de debate acerca dos constrangimentos, críticas e entendimentos propiciados pelos objectos de arte, que se poderá conduzir, com tempo, à transformação, acomodação e emergência desses mesmos referenciais críticos.

No entanto, importa compreender a relação da política com a arte integrando a questão no estudo da cultura contemporânea, na velocidade do reconhecimento institucional a que o objecto de arte está votado, gerando-se, por conseguinte, a necessidade de reformulação do sentido de eficácia da arte, bem como a introdução de outras variáveis importantes a considerar, tais como: a cultura, o Estado e a economia.

⁴⁴ Conforme Benjamin (1992:100): «A reprodutibilidade técnica da obra de arte altera a relação das massas com a arte.».

I. 3. CULTURA, ESTADO E ECONOMIA

«É evidente que hoje a cultura e a economia têm ambas transformado por completo a política, tanto que se torna difícil lembrar quando é que isso não aconteceu.»

Wolin, S. (1997) *Theory and Event I*. «What is time?»

A crítica da modernidade tem-se desenvolvido em torno de uma espécie de consenso ideológico (Beaudry e Olivier, 2001), sobre o qual se organiza a economia de mercado. Nela estão presentes alguns dos termos utilizados com frequência para descrever e qualificar o pensamento político contemporâneo – pós-modernismo, pós-estruturalismo, pós-marxismo, neoliberalismo, pós-materialismo (Beaudry e Olivier, 2001; Ribeiro, 2009). No entanto, a magnitude desse consenso ideológico dificulta a própria análise dos problemas políticos, bem como a formulação de proposições explicativas sobre as relações sociais dentro dos limites da ciência política dita convencional (Thompson, Grendstad e Selle, 2005; Beaudry e Olivier, 2001; Meisel, 1974). Tal como se pretende demonstrar, a relação entre política e arte consome esse esforço ao alargar para os campos da estética, da ética, da epistemologia e de outras disciplinas afins, como a história, a sociologia, a filosofia, uma reflexão que contribua para renovar e impulsionar explicações sobre um certo tipo de objectos polémicos⁴⁵ que suscitam o nosso interesse.

De um modo geral, as secções anteriores permitiram-nos apresentar ideias e argumentos fundamentais, bem como contributos da literatura estruturalmente relevantes a respeito da interacção da política com a arte para, agora, melhor compreendermos o seu lugar no contexto cultural mais amplo (Yúdice, 2003), sobretudo, se tomamos como referência o objecto de arte contemporâneo (cf. Ribeiro, 2004:123; Smith, 2009).

No prólogo ao texto *A Obra de Arte na era da sua Reprodutibilidade Técnica*, W. Benjamin (1992:73-74) é precursor de um tipo de exame que em muito nos auxilia na tarefa de explicar as tendências e desafios actuais da estética política contemporânea

⁴⁵ São polémicos uma vez que questionam a legitimidade política, o lugar no sujeito na sociedade, ou seja, a própria estruturação e organização do poder (Rancière, 2010)

(Uzel, 2001:55; Rancière, 2000), enquadrada por um paradigma mais vasto e aglutinador, que é a cultura (Inglis, 1993).

«A transformação da superestrutura, que decorre muito mais lentamente do que a da infra-estrutura, necessitou de mais de meio século para tornar válida a alteração das condições de produção, em todos os domínios da cultura. Só hoje se pode indicar sob que forma isso sucedeu. A essas indicações colocam-se certas exigências de prognóstico. Mas estas exigências correspondem menos a teses sobre a arte do proletariado depois da tomada de poder, para não falar da sociedade sem classes, do que a teses sobre as tendências de evolução da arte, sob as condições de produção actuais. A sua dialéctica nota-se tanto na superestrutura como na economia» (Benjamin, 1992:73-74).

Se tomarmos a cultura em sentido arqueológico (Foucault, 1994), cremos possuir com um grau relativo de conforto, um conhecimento acerca dos mitos, símbolos e história das nações, dos contos populares. Isto é, possuímos um conhecimento que podemos partilhar com os outros e que nos desperta o sentimento de pertença à comunidade. Todavia, se tomarmos a cultura pressupondo a sua função legitimadora, os seus contornos mantêm-se obscuros no que concerne à gestão de formas de expressão social (material e imaterial).

Nas últimas quatro décadas, a «institucionalização da arte» (Costello e Vickery, 2007:3) sobrepôs-se ao paradigma único e radical das vanguardas; o que outrora era considerado choque, caótico, experimental, inconventional seria marginalizado e alvo de censura. Podemos considerar que, actualmente, a questão «é isto arte?» deu lugar a uma atitude conivente de «isto é arte», interposta na sua relação com a política e com o consumo cultural.

As influências dos objectos de arte naqueles que os observam são múltiplos, vastos e reforçam-se mutuamente – manifestam-se de formas variadas, e surgem referenciados na arte popular e nos discursos. Essa influência é duplamente garantida através da disseminação das mensagens, das próprias redes de comunicação e de partilha de ideias e informação, atingindo essas diferentes audiências num mundo à escala global. Segundo Ribeiro (2004:95), esta relação é, actualmente, caracterizada pelo «acolhimento maioritário» de produtos culturais, «da rentabilidade imediata

qualquer que esta seja – simbólica, financeira, das emoções» – nas sociedades de massas, «em rigor trata-se de uma massificação de práticas de consumo cultural».

Pese embora se mantenham grupos minoritários interessados em levar a cabo práticas culturais e artísticas que pretendem inflectir sobre a desconstrução dos discursos, da informação mediática e sobre a revisão das obras clássicas – colocando-se, para o efeito, nos limites da validade da arte, investigando e experimentando novas linguagens artísticas – verifica-se, contudo, uma tendência maior para a massificação de práticas culturais (Ribeiro, 2009:95-96). Estes dois movimentos estabelecem um conflito que está relacionado com as tendências da cultura contemporânea.

«Mas na nova economia cultural, a organização da vida comercial não é assim tão simples. É um mundo de símbolos, de redes (...) de conectividade e interactividade, cujos limites e fronteiras tornaram-se menos claras e tudo o que é sólido começa a derreter». (Rifkin, 2001:138)

A arte contemporânea tem produzido alterações significativas nos limites das práticas artísticas, surgindo novidades, rupturas e variações nas formas públicas de apresentação dos objectos artísticos e da própria programação cultural (Clair, 2011). A performance alterou de forma significativa a noção de «produção representativa» (Benjamin, 1992) a favor da noção de «produção real» (Clair, 2011; Smith, 2009; Hantelmann, 2010). As manifestações públicas de arte possuem uma retórica estilística, uma vertente de educação social e uma agenda cultural próprias, que fazem com que o espectador se sinta enquadrado no espaço e no tempo de recepção dessas manifestações artísticas. Do mesmo modo, as exposições e os museus actuaram como um mecanismo institucional de reforço (Foucault, 1994; Yúdice e Miller 2002; Hantelmann, 2010), em relação ao estabelecimento de novos hábitos e interesses sociais; os museus proporcionam também um encontro com os objectos de arte do passado (cf. Ribeiro, 2004)⁴⁶, contribuindo de forma decisiva, para a definição de um espaço que torna

⁴⁶ O autor Ribeiro (2004:123) recupera no seu texto «Património Cultural *versus* Arte Contemporânea: o conflito» o debate entre uma «visão conservadora do património» e uma «visão dinâmica do mundo», no qual a diferença entre a criação artística e a produção cultural exigem formas distintas de regulamentação e apoios. Para além disso, a arte contemporânea surge em desvantagem em relação ao património cultural, devido ao facto de este estar mais próximo da realidade identitária nacional e, assim, contribuir para a coesão e reforço dos vínculos nacionalistas – «É um argumento demasiado perigoso na medida em que o património é encarado apenas no seu sentido simbólico (...) Esta identificação naturalmente abstracta mas estritamente ideológica do património coincide com a ideia de uma nação rodeada de “inimigos”, fechada a qualquer tipo de interculturalidade, e com um programa cultural de conservação de um conjunto de

presente a experiência humana (com base na noção de *artefacto*) do passado, com o intuito de preparar uma aprendizagem de futuro.

Consequentemente, a ampliação da experiência da arte ao campo cultural traduziu-se no reforço da relação íntima entre o sujeito e o objecto material. Em *How to do Things With Art*, Hantelmann considera que «o formato da exposição é o factor chave na relevância da arte para a sociedade.» (2010:10). Acrescenta ainda, que o museu desempenha um papel importante na «história da individualização» ao «construir uma relação entre a produção da subjectividade e a produção de objectos materiais.» (Hantelmann, 2010:11). A literatura consultada (Hantelman, 2010; Luke, 1999; 2002), permite-nos confirmar que a relação entre a dimensão do sujeito e a dimensão dos objectos de arte expostos foram decisivos na configuração da subjectividade das sociedades ocidentais.

Nas sociedades ocidentais industrializadas e democráticas a popularidade das exposições (a sua afluência em massa) estabeleceu um conjunto importante de valores e parâmetros que foram sendo transmitidos ao longo dos cerca de duzentos anos, desde que se iniciaram as grandes exposições mundiais⁴⁷, nomeadamente: valorização da memória histórica e cultural, valorização do indivíduo, importância atribuída à produção de objectos materiais e industriais, e a sua subsequente circulação comercial.

É importante evidenciar que os objectos de arte têm impulsionado o desenvolvimento económico e a revitalização social do capitalismo (Luke, 1999) na era contemporânea – mesmo os objectos de consumo quotidianos entraram para o mercado, tendo-lhes sido previamente aferida a atribuição de uma representação e valor estéticos que os diferencie por entre os demais, não necessariamente pelas qualidades inerentes ao objecto.

As vantagens competitivas expandiram-se igualmente para os sectores da arte, obrigando artistas e galerias de arte a operarem sob uma estratégia comercial e de mercado à escala local, regional, nacional e internacional. Na perspectiva local, trazendo a arte para os bairros e levando a cabo uma intervenção urbana⁴⁸. Esta

clichés fabricados por aparelhos ideológicos de poderes particularmente retrógrados.» (Ribeiro, 2004:126-127).

⁴⁷ A primeira, «Grande Exposição dos Trabalhos da Indústria de Todas as Nações», realizou-se em Londres (Hyde Park) em 1851.

⁴⁸ Tome-se como exemplo o artigo publicado recentemente no jornal *Público* (28/9/2011), «Avenida 24 de Julho vai ser transformada numa alameda», o qual informa que a Câmara Municipal de Lisboa aprovou um plano de urbanização, valorizando os espaços culturais e artísticos de Alcântara, como a LxFactory,

intervenção permitiu a criação de «circunscrições artísticas», «centros de arte» e «complexos artísticos» – como a LxFactory – com o objectivo de estabelecer redes para de inovação e criatividade, que facilitam a produção e o consumo desses objectos, agora entendidos como produtos culturais. No plano regional, do caso português, levou-se a cabo a elaboração do Plano Nacional de Reabilitação de Teatros e Cineteatros⁴⁹ (Ribeiro, 2009:66)⁵⁰. Ao nível nacional, temos a exemplo da Rede de Bibliotecas públicas (Ribeiro, 2000:66), permitindo a pesquisa, consulta do catálogo online, bem como a difusão de informação. Por fim, internacionalmente, com a realização de bienais de arte, feiras de arte mundiais e com promoção cultural.

«Assistiu-se à multiplicação das bienais de arte, muitas delas na China e em África, e das feiras de arte realizadas em lugares recônditos e inesperados; também as mega-e-mediáticas exposições, da Tate Gallery ao Museu do Prado, aceleraram o turismo cultural (em muito facilitado pelo aumento das viagens *low cost*), e países do Médio Oriente iniciaram a compra de marcas de museus, criando *franchinsings* de cultura. A arquitectura impôs-se como arte do espectáculo, o digital e a nanotecnologia estão por todo o lado, e a falência da crítica de arte vai dando lugar a uma *doxa* diversa, cuja autoridade espera para confirmar o seu valor e a sua natureza.» (Ribeiro, 2009:63).

A reabilitação urbana e paisagística da cidade, a interacção entre os espaços de lazer, as ofertas culturais e os cidadãos, o desenvolvimento económico e o impulso à geração de valores contemporâneos têm-se assumido como os novos contornos na relação entre a política e a arte, devendo-se este facto à adaptabilidade sistémica democrática⁵¹. Sem este enquadramento económico à escala global, a arte continuaria

com o objectivo de proporcionar aos cidadãos a fruição da cidade e da cultura. Artigo disponível em <<http://www.publico.pt/Local/avenida-24-de-julho-vai-ser-transformada-numa-alameda-1514184>> [consultado a 28 de Setembro de 2011].

⁴⁹ Veja-se o texto, Ramos, F. M.; Rodrigues, A.; Ferreira, J. L. (2009) *Quatro Ensaios à Boca de Cena: para uma política teatral e da programação*.

⁵⁰ O autor destaca a reabilitação arquitectónica dos edifícios (que permitem diferentes valências), bem como a programação cultural sazonal aplicada em algumas cidades.

⁵¹ Nas sociedades industriais avançadas, o consumo massificado de objectos culturais teve como consequência a banalização dos objectos de culto. A estes foi-lhes atribuído um propósito instrumental (Ribeiro, 2004:97) de disseminação e partilha de valores colectivos. Podemos conferir a mesma ideia recorrendo ao contributo de Luke (1992:2): «Um extraordinário apoio financeiro é sistematicamente alocado às artes, porque muitas destas artes são agora a maneira principal de originar imagens vivas dos nossos valores colectivos.»

ligada ao modernismo de vanguarda, comprometido ideologicamente ao projecto político⁵².

Actualmente, o equilíbrio democrático das relações entre arte e política alterou alguns dos pressupostos do exercício do poder focado no papel desempenhado pelas instituições e pelos seus actores no sistema político (Polbsy, 1960), sobretudo, ao declarar-se a liberdade de consciência e de expressão, mas também ao ampliar-se as significações da produção artística no renovado interesse pela produção cultural no seu conjunto.

Talvez possamos considerar, a um nível hipotético, que a estética possibilita que a arte possa sobreviver sem o Estado. Contudo, a política dificilmente levará a cabo os seus objectivos de natureza legitimadora sem as imagens, símbolos e representações que veiculam o poder e a organização do sistema político⁵³. Por outro lado, tornou-se importante agregar a este tipo de raciocínio, marcado pelo carácter ideológico dos efeitos históricos e potencialmente promíscuos da relação entre política e arte, uma interpretação materialista, devido às concepções económicas sobre a arte, enquanto bem de consumo. Consequentemente, os Estados têm vindo a aperceber-se destas contrapartidas para o aumento dos orçamentos nacionais⁵⁴, sendo que as políticas públicas têm funcionado como mecanismos reguladores da vertente económica dos mercados culturais.

Ao contrário da fluidez dos conceitos de arte e cultura (cf. Ribeiro, 2004:107), as políticas culturais não existem no abstracto – «O poder de dirigir os instrumentos de gestão cultural e a capacidade de incentivar a criação artística implica escolhas que não são meras abstracções.» (Ribeiro, 2004:102) – são concebidas por criadores, técnicos, políticos, investigadores e pelos públicos, tendo em conta as exigências de consumo e as oportunidades de mercado (Pratt, 2007; Benhamou, 2010).

⁵² Pese embora, seja igualmente criticada o esvaziamento dos critérios estéticos na lógica prevalecente do poder do capital; o que corresponde, no essencial, àquilo a que poderíamos designar de «vozes de resistência» à liberalização dos mercados, provenientes de um comunismo tardio.

⁵³ Podemos conferir o sentido juntamente com os seguintes exemplos: «A Cultura artística e humanística foi sempre um *affaire* do Estado. Foi assim no tempo dos príncipes e dos mecenas, foi assim na estetização do povo e da sociedade que também caracterizou o nazismo e o fascismo italiano, e continuou a sê-lo nas comemorações do Bicentenário da Revolução Francesa, nas celebrações das capitais culturais europeias (quaisquer que fossem) ...» (Ribeiro, 2004:100-101).

⁵⁴ Portugal não escapa à tendência de regulação, vindo na tecnologia aplicada às artes uma janela de oportunidade para a dinamização e competitividade do mercado ao nível interno e externo, respectivamente.

Para aqueles que lidam diariamente com as obras de arte parece certo que «sem estômagos cheios não há interesse artístico» (Antunes, 2008b). O crescimento económico nos países desenvolvidos parece favorecer a afirmação de novos valores e interesses culturais (Inglehart, 1990). A autonomia do Estado face à capacidade dos seus cidadãos de disporem dos rendimentos suficientes para a satisfação das suas carências básicas, contribui para a afirmação económica desse Estado no contexto internacional, ao mesmo tempo que desperta nos seus cidadãos um maior interesse na procura de bens culturais.

Assim, Maslow (1943) definiu a estruturação das necessidades da espécie humana: ao colocar na base da pirâmide a satisfação das necessidades fisiológicas, em seguida a satisfação das necessidades de segurança e de estima e, no topo, a satisfação das necessidades intelectuais e estéticas. À partida, podemos considerar que o Estado, tal como o percebemos no presente, não vive sem a arte e a arte não vive sem o Estado, razão pela qual, os contributos tradicionais de Marx, Weber, Adorno e Debord foram ultrapassados pelo modo como hoje pensamos a nossa relação com arte.

Assim, podemos afirmar que a questão de se saber se há mais ou menos presença do Estado na sociedade e, por conseguinte, se o Estado tem estabelecido com a arte uma relação mais ou menos arregimentada parecem ter sido as principais preocupações debatidas pelos teóricos, apresentando um cunho fortemente ideológico. No entanto, a influência da economia na concepção da arte como produto cultural, e dos economistas tanto na elaboração das políticas públicas, como na análise das mesmas, orientou o debate para a necessidade de regulação dessas mesmas actividades culturais, para que contribuam para uma maior eficácia dos objectivos políticos.

A capacidade de recentrar a arte no ambiente social e político transformou-se num problema que está hoje aparentemente dissimulado, pelo interesse manifesto em formas de expressão mais vastas e abrangentes, como é a cultura. Tal como a arte, não sabemos ao certo o que a cultura é, mas partilhamos do sentimento de que a cultura está presente em todas as áreas da nossa vida.

Nas áreas científicas como a psicologia, o papel da componente cultural tem sido preponderante para explicar a multiplicidade de comportamentos e a estruturação da personalidade dos indivíduos. Na antropologia, a cultura é todo o artefacto decorrente da acção e da intervenção do homem sobre o seu contexto. Mesmo na ciência política, a partir dos anos 60, emergiram importantes contributos empíricos que se baseiam numa

interpretação culturalista dos comportamentos políticos, entre os quais podemos destacar: *The Civic Culture* (1989) [1963] de G. Almond e S. Verba, *The Silent Revolution* (1973) de R. Inglehart e, mais recentemente *Bowling Alone* (2000) de R. Putnam. Os estudos académicos acabaram por incorporar o termo e sentidos da cultura nas suas interpretações e circularidades ideológicas, porquanto o valor estético e simbólico da arte se subtraiu face à extensão dos tentáculos lançados pela cultura⁵⁵.

Ao permitir uma abordagem atractiva e útil para os discursos dos políticos, a cultura converteu-se numa ferramenta igualmente importante. Seja ao nível interno, seja ao nível externo, a legitimação política dos países assumiu um discurso de carácter progressista. Os responsáveis políticos vêem na cultura uma oportunidade de influência decisiva na prossecução dos seus objectivos, mas esta pode ser também, reveladora de certos condicionamentos. É consensual que a valorização e investimento nos recursos humanos endógenos constituem uma mais-valia para os países. Desta forma, a valorização do capital humano pressupõe um «dever de agir» do Estado, recorrendo este às políticas públicas nomeadamente, na área da educação e da cultura, de forma a fazer corresponder a dimensão do discurso à aparência dos actos de governação, já que se propagou o lema – «sem cultura não há educação e que sem educação não há cultura».

Ao nível externo, a dimensão discursiva apoiou-se na promoção do multiculturalismo e na necessidade de sustentabilidade como garante duma cultura de paz e de boa convivência no sistema internacional. Em sentido contrário, as disparidades culturais (mas também económicas) entre Norte e Sul autorizaram um balanço das assimetrias provocadas na era pós-colonial, sobre as quais se contrasta o esforço de criação de um referente identitário global, contra o inevitável «choque de civilizações». Contudo, estas distorções reforçam a legitimidade dos países com maior poder na esfera internacional a apostar na necessidade urgente e constante de se investir na cultura. Permitindo esta aposta a fruição de benefícios económicos importantes – «o consumo cultural é o novo pote de mel utilizado para atrair as abelhas investidoras» (Pratt, 2007:200).

Fundamentalmente, aliaram-se as noções de capital, custo de oportunidade e de mercado à cultura. A relação evidente entre cultura, política e economia deriva do facto

⁵⁵ A partir deste momento considera-se indiferentemente o uso dos termos *cultura* e *arte*, uma vez que a cultura ao estender-se, acabou por aglutinar igualmente, o sentido da arte. Por outro lado, a transformação da arte em matéria económica favorece o entendimento da cultura enquanto bem economicamente competitivo.

da cultura, em geral, se assumir como um produto para consumo. A proveniência dos lucros económicos decorrentes da actividade cultural pertencia, tradicionalmente, à produção cinematográfica, à produção teatral, à produção musical, ao bailado. Não obstante, à luz dos eventos recentes considera-se acertado alargar culturalmente o espectro para zonas até agora alheias ao poder da cultura (Pratt, 2007:192). Por conseguinte, a dimensão económica da produção cultural estendeu-se para sectores como o turismo, a gastronomia, a preservação do património, a televisão, a Internet. A elevada rentabilidade associada a estas actividades, conduziu a que a cultura já não estivesse politicamente condicionada pela censura do Estado, mas que, não obstante, seja regida por um conjunto de regulamentos, por força da elevada disputa concorrencial e monopolística.

Ainda, acredita-se que a cultura poderá resolver problemas que anteriormente eram da competência dos políticos e dos economistas. No entanto, como vimos, a dispersão das actividades culturais instala a difícil tarefa de arrumar uma série de ideias e experiências fruto do relativismo crescente. Admitamos que o problema da cultura é a própria cultura⁵⁶: hoje consideramos cultura, a «cultura do álcool», a «cultura das drogas», a «cultura das tatuagens» – tudo é considerado cultura – revelando uma ausência de critérios e selectividade, no mérito e benefício desses mesmos fenómenos, para a protecção e definição de uma identidade de valor colectivo, deteriorada por um radicalismo individual que permite, em defesa de um talvez imperfeito conceito de liberdade, a ausência de limites a estímulos físicos e psíquicos, colocando em risco o bem-estar das próprias relações sociais. Expostos os efeitos potencialmente perversos das recentes linhas de interpretação e aplicação da cultura, a necessidade de regulação, como se tem vindo a demonstrar, surge sob um desígnio oculto de controlar as actividades culturais.

A criatividade tornou-se um *driving force* do crescimento económico, pelo que tentando combater as formas de expressão corruptíveis das intenções de legitimação política e do lucro no mercado cultural, o Estado age com o objectivo de dar um sentido

⁵⁶ À partida, poderíamos acreditar nas virtualidades do poder do pensamento crítico. No entanto, a análise de políticas públicas leva-nos a considerar que face às dimensões de determinado problema o legislador tende a preferir a omissão do que a contemplar casos negativos. A técnica da ocultação pode dar-se através da banalização do tema em discussão; uma maior despolitização da política pública será conseguida chamando à arena pública de discussão os especialistas que acabarão por tornar o debate inacessível à opinião crítica da sociedade civil, remetendo-o para a esfera técnica. Pode ter como corolário o esgotamento das intenções de acção pública.

às indústrias criativas. Deste modo, a acção pública remete para si o estudo técnico dos conteúdos que envolvem a relação entre a transversalidade da cultura, a economia e a manutenção do sistema.

Por força das experiências históricas altamente criticáveis e falíveis do dirigismo artístico, compete ao Estado assegurar a regulação do mercado artístico, garantindo as condições de funcionamento, ao facilitar e supervisionar a produção e distribuição destes bens por parte de terceiros, nomeadamente empresas privadas. Assim, este modelo da regulação privilegia os ganhos económicos em relação à legitimação social e política (note-se que os produtos culturais vendáveis obedecerão às lógicas de mercado e à padronização dos gostos) contribuindo à partida para a independência da criação artística (uma vez que esta não está ao serviço das representações de poder), para uma maior transparência e responsabilidade, actuação mais flexível e igualitária (sedimentação da cultura política pós-materialista). Contudo, a regulação contribui para um maior individualismo quebrador da solidariedade colectiva.

Quanto aos modelos de regulação das políticas públicas, é interessante ver como o caso nacional oferece um duplo panorama, resultante do reconhecimento das necessidades e potencialidades específicas aliadas à vocação europeísta e internacional. Actualmente, os referenciais de sentido estão ancorados na estrutura cultural que as manifestações artísticas contemporâneas parecem acompanhar (Smith, 2009).

Por fim, quaisquer dos termos, estes constituem *inputs* para o sistema; quanto mais abrangentes, diversificados e inovadores, mais facilmente a sua banalização contribuirá para o consenso em torno do seu significado, nomeadamente para a despolíticação, com consequente fechamento e diminuição da discussão sobre o qual o papel da arte nas nossas vidas, quem faz e quem decide.

Matizadas as transformações no sector, podemos igualmente concluir que na actualidade pensar os efeitos políticos da arte, assim como a politização da mesma, já não faz sentido, uma vez que não se trata de discutir os instrumentos censórios e proibitivos de determinada produção artística, mas o seu potencial económico e inovador.

Ainda que de forma sucinta (no entanto, sem deixar de convocar os contributos relevantes da literatura sobre este tema) a emergência das variáveis explicativas do tipo

cultural reivindicavam por um chão teórico, capaz de enquadrar metodológica e cientificamente os padrões de mudança da cultura política renascida.

II. OBJECTOS ANSIOSOS DENTRO DE UMA CAIXA DE FERRAMENTAS

«“Eu acredito que o problema do objecto”, dizia Daniel Buren a Seth Siegelaub numa conversa a propósito dos debates dos anos 60 sobre a transgressão e dissolução da noção tradicional de obra de arte, “é um dos problemas mais interessantes que tem de ser encarado, mas não se pode resolvê-lo produzindo uma obra sem objectos”».

Daniel Buren em entrevista a Seth Siegelaub e Michael Clauro (1996) *Daniel Buren, Ercheinen, Scheinen, Verschwinden*. pp.113. In Hantelmann (2010:129).

A noção de temporalidade (Quick, 1998:224; Hantelmann, 2010:24) tornou-se como que uma figura autónoma e com representatividade própria, procurando nas mudanças constantes entre o passado e o presente construir uma ocorrência futura (Smith, 2009:196). As noções de espaço e tempo tornaram-se incomensuráveis (Ribeiro, 2009:62)⁵⁷, não por não se poderem de facto medir, mas porque a apreensão dos fenómenos da contemporaneidade passaram a requer a utilização de tipos diferentes de tempo associados a actividades diversas que vieram alterar a compreensão e a visibilidade do mundo (Ribeiro, 2009:63; Bhabha, 2007), como por exemplo: comunicação móvel, realização de vídeo-chamadas, acesso à Internet, GPS (*Global Positioning System*), download e acesso electrónico a revistas, livros, músicas, vídeos, filmes.

As instalações, a arte pública e a performance introduziram uma variedade de requisitos nos modos de consumo da cultura⁵⁸, e de relação com os seus espectadores e participantes. Por isso, a interacção entre os objectos de arte e os eventos políticos surgem temporal e espacialmente diluídos nas relações de consumo, o que não só as

⁵⁷ A propósito da pulverização das noções de tempo e espaço, quer tendo em conta o caso português, quer apontando para os casos europeu e africano, atente-se ao ensaio *À Procura de Escala: cinco exercícios disciplinados sobre cultura contemporânea*, de António Pinto Ribeiro: «No plano global, as últimas décadas do século XX foram muito marcadas pelo aumento exponencial da informação e da sua velocidade de circulação, que teve como aspecto mais complexo a sua descodificação naquele que era o tempo usual do receptor. Por outro lado, os processos de registo de som e imagem tornaram-se cada vez mais simples e acessíveis, permitindo a vulgarização do “do it yourself” na música, na vídeo-dança, no cinema (filmes de um minuto), e a possibilidade de conexão em tempo real e permanente à escala global.» (Ribeiro, 2009:62).

⁵⁸ Bastante pertinente é também o comentário de Hannah Arendt a propósito da concepção de política enquanto espaço de relação, referindo-se, em particular, ao enfraquecimento das relações nas sociedades de massas, atribuindo-lhes um carácter qualitativo – «O que torna tão difícil suportar a sociedade de massas não é o número de pessoas que ela abrange (...) é, antes, o facto de que o mundo entre elas perdeu a força para mantê-las juntas, para relacioná-las umas com as outras e separá-las.» (Arendt, 2001:66-67).

potencia, como também permite que a interacção destas variáveis ganhe uma dimensão utilitária e significado discursivo considerável.

A relação entre política e arte tem implicações relevantes sobre as referências especulativas em relação à manifestação do próprio poder pensado em termos políticos – que regula de forma imperceptível e vazia a relação entre indivíduos e objectos de arte, entre objectos de arte e manifestações políticas, e entre indivíduos, objectos de arte e manifestações políticas. Verificamos que estas relações possuem dinâmicas estruturalmente híbridas e sinérgicas, pelo que afectam a obtenção de um resultado sintético. Na impossibilidade de se constituir um corpo teórico de síntese, reconhecemos uma igual dificuldade em estabelecer um sistema representativo (Babo, 2000), uma vez que tal implicaria uma noção estável de tempo e espaço. Somos, portanto, afectados por múltiplas interacções e intervenções performativas (Hantelmann, 2010).

O tempo contemporâneo é marcado pela proliferação de manifestações híbridas (Ribeiro, 2009:64), quer seja no âmbito das ciências sociais (Easton, 1965; Dogan, 1996), quer seja no âmbito da técnica. A existência do híbrido replicou-se a todos os domínios da vida social – na arte, na política, na economia, nos *media*. Enquanto «paradigma invasor e total» na interpretação dos fenómenos socioculturais, o conceito de híbrido ocupou um lugar central na difusão das ideias e no tipo de manifestações associadas, perscrutando-se a difícil possibilidade de definição e de representação do conceito.

A proliferação de manifestações híbridas na arte contemporânea atravessa os discursos da antropologia, da etnografia, da crítica cultural e da teoria da arte (Madeira, 2010). Para além disso, a existência do híbrido estendeu-se a outros domínios da vida social, anteriormente alheios às influências da arte. Considera-se que o contexto actual sofreu uma «hibridação estrutural» (Madeira, 2010:104) fruto da globalização⁵⁹ e da difusão de ideias ambivalentes (Bhabha, 2007:25) que se replicaram nos contextos da política internacional, da economia, do direito e da tecnologia.

Fruto da desintegração social e da reorganização nacional do pós-colonialismo (Bhabha, 2007; Pierson, 2004b; Santos, 2010), o indivíduo procurou outros elementos

⁵⁹ A globalização tem implícita a noção de alargamento de espaço, repercutindo-se na variação do próprio tempo, isto é, na relação espaço-tempo, e na redefinição conceptual das cidades (metrópoles). As alterações significativas na «visibilidade do mundo» expuseram assimetrias regionais, dinâmicas populacionais e fluxos migratórios, hábitos de lazer e condições de trabalho.

para se reconstituir enquanto sujeito⁶⁰ (Babo, 2000); traduzindo-se, não só em alterações nas práticas artísticas, como também em transformações das estruturas e dos comportamentos políticos. Na contemporaneidade, assiste-se à ruptura dos pressupostos filosóficos sobre o sujeito, questionando-se a validade da representação absoluta enquanto premissa corroborativa da unicidade do eu (Babo, 2000), contra o princípio da alteridade e da suposta crise de identidade. Deste modo, a noção de híbrido está ancorada na problematização da representação, deixando-se por isso mesmo, antever no domínio da crise de representação e dos seus paradoxos inerentes (Babo, 2000:336).

Deste modo, a conjuntura contemporânea coloca em evidência a dificuldade em constituirmos um corpo conceptual rígido, por força das suas características simbólicas, plurisignificantes e híbridas. Tal como tivemos oportunidade de demonstrar no capítulo anterior, a política possui actualmente, uma dimensão cultural complexa. Deste modo, é introduzido o desafio de procurarmos «parafusos lógicos» com o objectivo de fixarmos interpretações válidas, a partir dos objectos de arte (e manifestamente culturais) que interagem com o sistema da política.

A fronteira entre aquilo que consideramos ser de matéria política e não-política (Dean, 2006) é desenhada pelo conjunto de interacções sociais que, em determinados momentos da conjuntura histórica, podem estender ou retrair essas mesmas noções de fronteira. Por isso, parece fazer pouco sentido adoptar uma atitude de excepção entre a política e as restantes esferas (Thompson, Grendstad e Selle, 2005; Dean, 2006:752) – a esfera económica, social, cultural, ambiental – que lhe estão associadas. Compreendermos os significados e implicações da política coloca-nos no cerne da discussão sobre teoria política. Cabe, então, à ciência política fazer-se incidir exactamente, sobre o conjunto de interacções sociais que instauram o problema de como é produzida a dimensão política (Dean, 2006:752) ou de como tornamos os objectos politizáveis.

⁶⁰ A configuração da democracia moderna consiste no processo de colocar sucessivamente em questão os pressupostos unificados e estáveis do sujeito (Young, 1996:491).

II. 1. O FIO-DE-PRUMO DA CULTURA POLÍTICA

«Uma vez reconhecida a especulação epistemológica como orientada entre os pólos do sujeito e do objecto, importa salientar que através da discussão política se penetrou nos fundamentos existenciais do pensamento, pois esta assume um carácter completamente distinto da discussão académica. A discussão política desmascara os motivos inconscientes que ligam a existência do grupo às suas aspirações culturais e aos seus argumentos teóricos. Deste modo, a política moderna, ao equipar-se nas suas batalhas com armas teóricas, penetrou até às raízes sociais da teoria.

Sarmento, C. M. (2008) *Os Guardiões dos Sonhos. Teorias e Práticas Políticas dos anos 60*. Lisboa: Edições Colibri. pp. 39.

O encontro da ciência política com a teoria política manifesta-se e exprime-se de forma complexa e multiforme (Pasquino, 2005:31). Contudo, para sabermos onde se situa a ciência política hoje, e o que podemos fazer com ela no futuro, é necessária a confrontação entre a filosofia e a ciência da política (Pasquino, 2005:31), ou conforme Beyme, adaptar a teoria política a uma teoria política empírica (1996:522;). Nesse sentido, impõe-se a necessidade de especularmos sobre a *análise da linguagem da política através da arte* e sobre a *metodologia e enquadramento teórico da ciência política*. Assim, ambas as estratégias permitem compreender os dados empíricos em questão, isto é, os objectos de arte enquanto produtos culturais e respectivas emergências políticas.

Podemos considerar que o esforço em explicar a política a partir da sua relação com uma perspectiva cultural remonta ao início da própria história da ciência política; encontramos nos textos clássicos d'*A República* de Platão⁶¹, e da *Política* de Aristóteles⁶² referências seminais aos conceitos (Almond, 1990:24; Arendt, 1995) –

⁶¹ A propósito d'*A República* de Platão, tome-se como referência o Livro VIII, no qual se pretende examinar a evolução histórica dos costumes civis e das maiorias nas quatro espécies de formas de governo (544:a) – timocracia (547:b), oligarquia (550:d), democracia (557:a) e tirania (564:a): «julgas que elas [formas de governo] nasceram do carvalho e da rocha, e não dos costumes civis, que arrastam tudo para o lado que pendem?» (544e) – bem como demonstrar os defeitos e os efeitos da *corrupção* sobre as respectivas formas de governo – «tudo o que nasce está sujeito à corrupção (...) há períodos de fecundidade e de esterilidade de alma e de corpo, quando uma revolução completa fecha para cada espécie os limites dos seus círculos» (546:a).

⁶² Considerando a obra clássica *Política* de Aristóteles, tome-se como referência o Livro IV, «Dificuldades para a ciência política», no qual se estabelecem os três regimes *rectos* (1289a:30) – a

liberdade, cidadania, igualdade, propriedade, educação – e às categorias analíticas – subculturas, padrões de socialização, elites, formas de governo, mudanças culturais e políticas – que só muito posteriormente, vieram a configurar uma noção moderna de democracia (Hansen, 1996) implícita, aliás, no tipo de explicações que são convocadas pela cultura política (Almond e Verba, 1989; Almond, 1990:138) e pelo paradigma cultural (Inglehart, 1988; 1990; 1999; 2007; Norris, 1999); pese embora, a filosofia política contemporânea tenha por desafio os contrastes e dicotomias decorrentes da diversidade cultural (Bhikhu, 1996).

O Livro IV da *Política* de Aristóteles (1291a:5-20) evidencia uma diferença importante em relação ao texto de Platão, procurando com carácter científico examinar a forma de governo mais adequada a um certo tipo de cidadãos, não desvinculando as circunstâncias reais da cidade às características dos seus cidadãos e habitantes – «não devemos contemplar apenas o melhor regime mas também aquele que é simplesmente possível» (Aristóteles; 1288b:35). Não se procura a cidade ideal, mas as apreciações de Aristóteles procuraram, ao invés disso, relacionar as variáveis culturais com a estratificação social e as estruturas políticas, avançando com uma tipologia explicativa clássica acerca dos processos de transformação política:

«Que regime é preferível para cada cidade e que regime é preferível para cada tipo de indivíduos (...) Ora toda a cidade ordena-se de acordo com critérios qualitativos e quantitativos. Por qualidade entendo a liberdade, a riqueza, a educação, uma boa ascendência; por quantidade, a superioridade numérica dos indivíduos. É, por conseguinte, muito plausível que a quantidade prevaleça mais numa das partes da cidade, e a qualidade na outra. Nesse sentido, os que não têm privilégios podem ser, por exemplo, mais numerosos do que os bem nascidos, ou os pobres mais numerosos que os ricos, e contudo, não serem tão superiores no número quanto inferiores em qualidade; assim temos que associar estes dois critérios» (Aristóteles; 1296b:15-20).

Incidimos a nossa atenção sobre este fragmento da *Política*, dado que este enuncia já um dos tópicos centrais, que se tornaram altamente debatidos no circuito da ciência política nas últimas décadas: trata-se da descrição, medição e da possibilidade de se produzir inferências explicativas válidas, a partir de variáveis qualitativas (Eckstein, 1988; cf. King, Keohane e Verba, 1994:19; Davis e Davenport, 1999; Davis; Dowley e Silver, 1999; Magalhães, 2007). Se, anteriormente, poderíamos assumir um

realeza, aristocracia, regime constitucional) e os seus respectivos *desvios* (1290a:25) – tirania, oligarquia e democracia.

padrão de sociedade culturalmente homogéneo (cf. Eisenstadt, 2007), na qual os tais princípios explicativos e normativos (como a gratidão, a virtude, o bem-comum, a temperança) poderiam ser aplicados ao cidadão no aperfeiçoamento da cidade, sob uma estrutura de autoridade estabelecida; actualmente, essa assumpção é inválida, uma vez que não se trata somente de discutir diferentes perspectivas e tradições culturais, como também de questionar se poderá existir uma base uniforme de obrigações políticas, num momento de pluralidade cultural (Eisenstadt, 2007).

Tal como já tivemos oportunidade de referir, sabemos que a cultura ocupa um lugar central nas nossas vidas, muito embora tenhamos dificuldade em precisar qual é o seu papel na definição do nosso potencial político. Contudo, reconhecemos que as nossas atitudes, crenças e valores constituem a base de avaliação ética que nos permitem explicar a realidade empírica, por exemplo aquilo em que as pessoas acreditam ser verdade e importante, aquilo em que acreditam ser bom e de valor, não só as orienta nas suas acções, como também condiciona o seu comportamento social e político.

O estudo dos componentes ideológicos e a afectação de valores a uma sociedade (as suas características culturais) não invalidam a formulação de resultados científicos derivados da confrontação entre teoria e realidade empírica, desde que não haja um comprometimento entre a «actividade científica» e a «actividade política» (Almond, 1990:17). A separação das duas é tão útil, quanto necessária para a produção de conhecimento livre, adicionando outras variáveis e acontecimentos que nos permitam preencher as noções de tempo e espaço, inicialmente exploradas. A análise do facto histórico assenta no pressuposto da estrutura dependente (Pierson, 2004b), um raciocínio segundo o qual podemos compreender a estrutura política, o funcionamento do governo, e o desempenho económico tendo em conta as suas relações e antecedentes com o contexto histórico passado, sem sermos tomados por outras considerações subjectivas.

Apesar de não existir ciência política no sentido positivo (Almond, 1990), no sentido em que não controlamos a ocorrência dos fenómenos, torna-se necessária uma aproximação aos acontecimentos históricos (facto histórico), expurgando-os das suas referências deterministicamente ideológicas, tais como o materialismo histórico e a luta de classes (Almond, 1990; Pierson, 2004b:30). A abordagem científica no estudo do

fenómeno político⁶³ deve bastante ao contributo de Max Weber (Almond, 1996:79), pelo facto de este autor ter procurado imprimir nos seus estudos uma neutralidade ética que evidenciasse a separação entre os factos e a carga valorativa presente nos mesmos (Weber, 1979).

A distinção entre «a política como profissão» e a «a política como vocação» tornou-se uma ferramenta útil na separação dos tipos de acção política eticamente orientadas – ou para agir sobre a vida política activa, ou para contribuir no estudo científico da política. «A política como vocação» estabeleceu dois princípios relevantes sobre a postura do cientista político (Weber, 1979; cf. Almond, 1996⁶⁴): primeiro, o *princípio ético dos fins absolutos*, no qual à ciência não cabe o papel de contribuir para a adequação entre o significado dos fenómenos apresentados e os objectivos políticos a atingir, uma vez que não se verifica a possibilidade de manipulação das variáveis, nem das consequências causadas pelos fenómenos (Beyme, 1996); segundo, o *princípio ético da responsabilidade*, no qual a produção de conhecimento científico acerca da política está dependente das circunstâncias históricas em que ocorreram o fenómeno, sendo que cabe à análise política explicar a ocorrência de determinado fenómeno num caso, ou a sua não ocorrência noutra situação (não cabe à ciência política intervir na acção política com o intuito de transformar ou impedir os fins pretendidos).

Deste modo, a emancipação dos juízos morais da política, isto é, a análise dos fenómenos sociais sem a expressão de qualquer preferência, crítica ou orientação vieram corresponder ao estado de indiferença que, por sua vez, possibilitou a independência de qualquer objecto político face às idiossincrasias do investigador (cf. Nietzsche, 2008b:§1). O standard científico que nos permite explicar o paradigma cultural, emerge da exposição dos conflitos e dos debates dentro e por entre as linhas de investigação, bem como da história da política enquanto ciência. As respectivas «arquitrasas do método» (cf. Sarmento, 2008) partem do posicionamento científico

⁶³ Abordagem à ciência política livre de considerações pessoais e de julgamentos de valor [*political science free of values*] (Almond, 1990; 1996)

⁶⁴ Gabriel Almond (1996:81) recupera o contributo de Max Weber, a partir do texto *From Max Weber* (1958:152): «Fazemos isto com o objectivo de explicitar e desenvolvendo de forma identificável e consistente as “ideias” que (...) estão subjacentes a um fim concreto. É evidente que uma das tarefas mais importantes de toda a ciência da vida cultural é a de chegar à compreensão racional das “ideias” pelas quais os homens... lutam». Este fragmento é elucidativo da racionalidade científica subjacente aos princípios éticos da política, reconhecendo-lhe o seu enquadramento metodológico numa ciência cultural, cujo propósito é o de estudar e explicar o potencial dos valores, da ideologia para os indivíduos.

peçoal, de forma a expor a criatividade e o afastamento analítico conveniente com que se pretende estudar e mostrar um determinado fenómeno.

Verificamos que a ciência política percorreu um caminho, no qual a relação entre o acontecimento político e os valores ganharam uma dimensão complexa, correspondendo à tendência behaviorista na ciência política que procura explicar o modo como os indivíduos expressam as suas escolhas políticas⁶⁵. Esta tendência correspondeu a um interesse renovado pela conjuntura crítica dos valores nas sociedades industriais avançadas.

Quem incorrer no estudo da cultura política deparar-se-á com uma ampla diversidade de estudos e metodologias que recaem sobre o comportamento político (Fuchs, 2007:162). Nas últimas décadas tem-se estabelecido uma literatura focada nas características da cultura cívica (Almond e Verba, 1989) e especializada nos processos de transformação de crenças, valores e atitudes nas sociedades industriais avançadas (Inglehart; 1990).

A produção bibliográfica tem-se empenhado em descrever os padrões de cultura política (Almond; Verba, 1989; Eisenstadt, 2007) e em explicar como, no espaço de uma geração, se alteraram os respectivos padrões culturais contemporâneos (Inglehart, 1988; 1990). Do mesmo modo, Edelman (1995) procurou explicar o modo como as práticas artísticas e culturais influenciam as concepções políticas, nomeadamente como podem contribuir para alterar as escolhas e comportamentos políticos – «a manipulação desses constrangimentos [das temáticas artísticas], bem como a manipulação das pessoas dentro desses constrangimentos [dos valores, crenças e sentimentos], consiste num acto profundamente político – e cada vez mais – recebendo atenção analítica tanta quanto qualquer outra.» (Edelman, 1995:19).

O conceito de cultura política tem servido para explicar o grau de confiança dos indivíduos nas instituições e nas respectivas lideranças políticas, constituindo-se enquanto indicador de confiança e de cepticismo, quer em relação aos partidos políticos especificamente, quer em relação à própria democracia. Procura-se através da caracterização da cultura política igualmente, explicar as dinâmicas nacionais que estiveram na origem da estabilidade democrática (Almond, 1990:146), como no recente caso alemão.

⁶⁵ Podemos definir a tendência behaviorista como a análise do comportamento através dos valores, crenças e atitudes dos indivíduos em relação ao sistema político.

Desde os finais dos anos 80 (Inglehart, 1988:1203; Fuchs, 2007:162), tornou-se incontornável o facto da cultura ter assumido um papel preponderante enquanto variável explicativa dos comportamentos políticos (Almond e Verba, 1989; Inglehart, 1988; Lane e Ersson; 2005:2). A permeabilização do termo *cultura* atingiu a arena política de tal maneira, que se acredita no poder transformador da mesma, enquanto precursora de mudanças ao nível das atitudes, valores e comportamentos dos indivíduos.

A polissemia do termo *cultura política* (Dogan, 1996:102) tem permitido à ciência política buscar peças de outras áreas disciplinares, de forma a melhor descrever e operacionalizar o conceito. O património conceptual da ciência política tem por antecedentes, desde o seu surgimento clássico, uma formulação híbrida (Dogan, 1996), uma vez que a ciência política tomou por empréstimo alguns dos conceitos (carisma, poder, classe, revolução, papel social) já anteriormente estudados por outras disciplinas, acomodando-os em seu terreno. Deste modo, foi-se compondo uma lista de termos aos quais a cultura foi surgindo relacionada, à medida que os acontecimentos históricos do século XX⁶⁶ exigiam uma explicação científica da política, que se desprendesse da antropologia política (Dogan, 1996:116) – às noções de cultura cívica, cultura política e cultura nacional juntaram-se-lhes outras com o objectivo de matizar o enquadramento histórico da contemporaneidade, como por exemplo convergência cultural, configuração cultural, evolução cultural, integração cultural, paralelismo cultural, pluralismo culturais, assimetrias culturais, relativismo cultural, sistema cultural, cultura pós-materialista. Esta acomodação implicou naturalmente, alguma adaptação ao contexto científico, porque um conceito não é apenas um termo com utilidade vaga e transversal, mas é um «parafuso lógico» que encaixa uma noção ou ideia acerca de um fenómeno específico que pretendemos explicar.

As recentes alterações na estrutura do sistema de partidos políticos e nas formas de participação política (Norris, 1999; Inglehart, 1990; 2007), a emergência de novos movimentos sociais, aos quais estão associadas um elenco de reivindicações e questões que os cidadãos procuram ver debatidas na agenda política⁶⁷. Estes são o resultado do

⁶⁶ Tomamos como momentos históricos importantes os seguintes: a luta pela independência nacional e o movimento de descolonização asiática e africana; a queda do Muro de Berlim e o desmembramento da URSS; instituições como o Fundo Monetário Internacional e o GATT (Acordo Geral de Tarifas e Comércio) na dinamização das economias emergentes da Ásia, África e América Latina.

⁶⁷ Temas como a ecologia, a liberdade e igualdade racial, atitudes face à família, o papel da mulher no mercado de trabalho, orientação sexual, etc., constituem o novo elenco de questões que têm preocupado os investigadores da teoria pós-materialista.

refinamento do conceito de cultura política (Eckstein, 1988; Fuchs, 2007) e da ascensão do paradigma pós-materialista, cunhado por Inglehart (1988; 1990; 2007; Norris, 1999).

Com o objectivo de compreender «o que é a cultura política» é incontornável o trabalho seminal de Almond e Verba (1989) [1963] *The Civic Culture: Political Attitudes and Democracy in Five Nations*. Nesta obra os autores, responsáveis pelo florescimento do conceito de «cultura política» e de «cultura cívica», procuram explicar o tipo de regime político para os diferentes casos nacionais, tendo em consideração que essas diferenças são o resultado do enraizamento da cultura nacional de cada país, nomeadamente estando relacionadas com os valores sociais e políticos dominantes. Os autores procuraram estudar a cultura política propícia à democracia, bem como as estruturas sociais e os processos que a sustentaram (Almond e Verba, 1989:1) – o estudo empírico inclui os casos dos EUA, da Grã-Bretanha, Alemanha, Itália e México.

Até então, o impacto da cultura na política carecia de uma análise operativa, tendo sido mais centrada nas características fundadoras e míticas da nação⁶⁸ – o impacto da cultura no comportamento político servia para explicar o «carácter nacional» de uma sociedade em particular (Inglehart, 1988:1204).

O termo *cultura política* congrega a relação entre as atitudes eminentemente políticas e não-políticas, mas que poderão influenciar os padrões de desenvolvimento⁶⁹. Os autores optaram por discutir as origens históricas da cultura política e o modo como a cultura opera no processo de mudança social. A cultura política caracteriza-se pelas orientações políticas, ou seja, as atitudes em relação ao sistema político e ao papel do indivíduo (Almond e Verba, 1989:12). Para além disso, evidenciaram que o processo de socialização marcava positivamente a transmissão da cultura cívica. Se, por um lado, o processo de socialização é anterior à entrada do indivíduo no sistema de ensino e depende, sobretudo, dos laços sociais que aquele estabelece com o meio que o rodeia – a família, os amigos, a escola, o emprego, etc – por outro lado, o processo de aprendizagem e aquisição de experiência acerca das práticas políticas constitui, em si mesmo, uma fonte de consolidação da cultura cívica.

⁶⁸ O pangermanismo era explicado invocando a história dos romanos clássicos, de forma explicar o fervor militar do povo alemão no século XX. De forma a não destruir a ideia de nação forte alemã ignorava-se a imagem dos «alemães bebedores de cerveja». É de fazer notar que parte desse discurso servia também para intimidar militarmente a França e a Suíça.

⁶⁹ Mais adiante, na teoria pós-materialista, observa-se igualmente uma correlação positiva entre as variáveis ditas políticas e não-políticas da cultura política e o padrão de desenvolvimento materialista/pós-materialista.

Considerando igualmente inovador o modo como Almond e Verba (1989:14-16) classificaram as orientações políticas dos indivíduos, face à avaliação do sistema na sua totalidade (sentimentos de patriotismo vs. alienação, avaliação do estado da nação e das políticas públicas) e à avaliação do indivíduo como actor político (participação e competências cívicas). Com os resultados do posicionamento dos indivíduos dentro do sistema político, os mesmos autores estabeleceram uma tipologia de cultura política: paroquial⁷⁰, subordinada⁷¹ e participante⁷². As diferenças entre o real comportamento político dos indivíduos, as suas percepções sobre o funcionamento do sistema, e os sentimentos de cumprimento dos deveres políticos, enquanto cidadãos responsáveis e participantes no governo democrático, foram questões apresentadas e discutidas pelos autores.

O estudo de Almond e Verba (1989) introduz ainda, uma inovação metodológica importante para os desenvolvimentos da ciência política empírica – propõe-se como teoria explicativa baseada no cruzamento de dados empíricos entre países⁷³, permitindo testar as hipóteses causadas e não aceitar laconicamente as impressões nacionalistas. No entanto, as explicações avançadas pelos autores tornaram a cultura política um conceito estático e etnocentrista, uma vez que se baseava num único período (o que invalidava a comparação) e sob influência da cultura anglo-saxónica (Lane e Ersson, 2005:32). A literatura posterior viria confirmar a necessidade de melhorar as técnicas quantitativas de apuramento da informação, bem como o alargamento espaço-temporal dos casos empíricos.

Com o objectivo de explicar as consequências políticas e económicas da religião⁷⁴ (do catolicismo, do islamismo e do confucionismo) nas respectivas sociedades onde esses valores eram maioritários, e ainda, quais os seus contributos para

⁷⁰ A tipologia de cultura política do tipo *paroquial* corresponde à orientação política do indivíduo tipicamente alienado e desinteressado pelos assuntos de política interna.

⁷¹ A cultura política do tipo *subordinada* corresponde à orientação política do indivíduo com conhecimento sobre o funcionamento das instituições políticas.

⁷² Ainda, o tipo *participante* corresponde à orientação política do indivíduo com forte sentido crítico sobre as potencialidades e desvantagens do sistema político; corresponde ao indivíduo com um padrão de cultura cívica apurado, reconhecendo a sua capacidade de influência no sistema político.

⁷³ Para um período de tempo específico foram analisadas as seguintes variáveis: nível de confiança interpessoal, orgulho nas instituições políticas nacionais e nível de competência política. Como resultado obteve-se um ranking liderado pelos cidadãos dos EUA e do Reino Unido.

⁷⁴ Já anteriormente, Rokkan e Lipset (1967) no seu texto sobre o sistema de clivagens – «Cleavage Structures, Party Systems and Voter Alignments» – tinham feito referência ao impacto da clivagem religião (nomeadamente a Igreja) e classe na orientação do voto e na institucionalização do sistema de partidos.

a viabilidade das instituições democráticas (Inglehart, 1988:1203; Fuchs, 2007:161) iniciou-se uma vaga de inquéritos à escala mundial.

Deste modo, a abordagem cultural, focada na cultura política, aponta para um conjunto crucial de estudos de caso e de comparações (Eckstein, 1988) principalmente, no período de transição democrática após o desmembramento da URSS. A propósito do estudo sobre o desenvolvimento conceptual e empírico da cultura política, Almond (1990:148) faz também referência ao padrão de cultura política asiática: «A extraordinária taxa de crescimento económico nos países do sudoeste asiático confucionista em contraste com outros países asiáticos influenciados pelo Islão e pelo hinduísmo sugerem igualmente, a importância da cultura na modelação dos comportamentos económicos e políticos».

Podemos ainda referir outros contributos relevantes para o empreendimento do paradigma cultural, nomeadamente o estudo clássico de Putnam (1993) *Making Democracy Work*. Neste, o autor evidenciava já a importância da cooperação e da solidariedade, isto é, da cultura política na sociedade civil, para o funcionamento da democracia. Ainda, com o colapso do comunismo, a vaga democratizadora no centro e leste europeu teve a cultura como uma das principais variáveis explicativas (Fuchs, 2007:161-162).

Actualmente, a teoria da cultura política enfatiza o nível de aprendizagem e conhecimento em relação às atitudes e expectativas influenciadas pela estrutura e desempenho do sistema político e da economia (Almond, 1990:152). Contudo, se persiste uma certa fluidez e plasticidade nos conceitos; os estudos que foram sendo, aqui, referidos demonstram que existem componentes persistentes e estáveis ao longo do tempo, tais como as crenças políticas, os valores e as convicções primordiais que influenciam e condicionam o comportamento político e políticas públicas.

Encontramos igualmente, nos objectos de arte e nas tendências da cultura contemporânea a presença desses mesmos valores e crenças políticas. Para além disso, como já tivemos oportunidade de referir no primeiro capítulo, um objecto de arte enquanto produto cultural e, portanto, enquanto artefacto humano, faz-se acompanhar de uma linguagem de subjectividade e convicção – na certeza daquilo que se pretende mostrar, da perspectiva com que interpretamos os fenómenos políticos, e do que se pretende questionar através deles.

Se se pretende explicar o sistema político segundo a perspectiva cultural, o equivalente sistema da cultura consiste no conjunto de conhecimentos, sentimentos e avaliações em relação à autoridade política e ao seu funcionamento institucional. O mesmo se proporciona em relação à nação, a memória histórica, às questões identitárias e de cidadania, tal como será oportunamente alvo da nossa dedicação no capítulo III, «Processos de transformação, tensões e relaxamentos».

II. 2. OS INSTRUMENTOS CULTURAIS DA CIÊNCIA POLÍTICA

«Toda a actividade não-profissional procura a sua própria cultura de lazer, que influencia a cultura política. A cultura do lazer consiste, portanto, num importante componente na formulação das necessidades políticas de uma sociedade. (...) A ciência política actual, ao negligenciar os aspectos «input-output» da cultura de lazer, e os seus efeitos na cultura política, tem vindo a ignorar a existência de uma parte essencial da realidade política e social (...) até que ponto será necessário rever o campo de estudo e os métodos da ciência política (...) a cultura e lazer tem implicações importantes no controlo do pensamento individual e colectivo.»

Meisel, J. (1974) «Political Culture and the Politics of Culture» *Canadian Political Science Association*. Vol. 7, No. 4 (Dec. 1974). pp.601-615.

No conjunto das ciências sociais, talvez tenha sido a ciência política aquela que mais tardiamente, e com maior relutância, incorporou o conceito de cultura (Pye, 1973:65), dado que se reconhece a existência de uma ambiguidade formal quanto à operacionalização do conceito, desde logo, na dificuldade em estabelecer-se um nexos causal específico (Meisel, 1974; Urban, 1999:93-95; Davis e Davenport, 1999; Davis, Dowley e Silver, 1999). Esta ideia decorre e coexiste na ambiguidade semântica, quanto à extensão e valências dos fenómenos sociais contemporâneos que são influenciados, ao certo, pela cultura⁷⁵.

A interpretação do panorama contemporâneo, segundo Inglehart (1988; 1990; 2007), sugere a decadência dos factores económicos e materialistas face à «convergência nas sociedades pós-industriais» para a afectação de valores e atitudes pós-materialistas – contudo, haverá um único destino para as sociedades contemporâneas? Terão todas as mudanças culturais que se verificam nas sociedades a

⁷⁵ Se nos reportarmos à noção clássica de Ciência Política observamos que a mesma contém elementos relacionados com as perspectivas mais actuais sobre o conceito de cultura: conjunto de valores, crenças e atitudes partilhados no seio da comunidade política, passíveis de serem alterados ao longo do tempo (Almond e Verba, 1989; Pye, 1973:65-66; cf Inglehart, 1990). A descrição do conceito, no entanto, surge-nos de forma insatisfatória, uma vez que facilmente poderíamos aplicá-lo, por analogia, à de nação. A dificuldade em fixar uma definição operativa do termo cultura foi superada, apenas, na década de 40. Após os eventos da II Guerra Mundial, desenvolveu-se um interesse alargado em explorar diferentes culturas nacionais, ao mesmo tempo que se foram desenvolvendo técnicas de investigação (sondagens) para aferir esses mesmos comportamentos.

mesma configuração? Qual será a validade das respostas constantes no índice pós-materialista?

Dada a complexidade e proliferação de contributos presentes na literatura em torno da dicotomia materialismo/pós-materialismo, do conceito de cultura política e de uma vasta base de dados com estudos empíricos⁷⁶, optou-se por uma abordagem que contextualizasse a emergência do paradigma cultural, enfatizando as potencialidades explicativas da teoria pós-materialista e as respectivas críticas que lhe podem ser dirigidas.

O paradigma cultural e a teoria pós-materialista vieram abalar o estatuto dominante da teoria da escolha racional, na explicação e teorização dos fenómenos políticos. A partir daí, o compromisso em fazer «ciência» da política esteve polarizado pelas inferências explicativas do tipo «culturalista» ou «racionalista» (Eckstein, 1988:699; Magalhães, 2007:209).

Desde os finais dos anos 60 até ao início dos anos 80, o paradigma da escolha racional afirmou-se como a principal corrente explicativa sobre o funcionamento do sistema político (Fuchs, 2007) baseando-se, sobretudo, na operacionalização das variáveis económicas em detrimento dos factores culturais (valores e normas). A aparente irrelevância dos factores culturais prendia-se com a insuficiente disponibilidade de dados empíricos e a consequente debilidade dos modelos explicativos.

Quanto ao paradigma da escolha racional, permanece fortemente ancorado no institucionalismo formal do sistema político (Norris, 2004:7-16), a partir do qual se geram importantes incentivos nomeadamente, as regras acerca do funcionamento do jogo eleitoral, capazes de moldar e condicionar o comportamento político dos indivíduos (Norris, 2004:7) ou, por outras palavras, capazes de maximizar os seus interesses pessoais (Lane e Ersson, 2005:2). O principal enfoque dos investigadores tem sido o de responder à seguinte pergunta de partida: como é que os indivíduos expressam as suas escolhas políticas? As respostas formuladas a esta pergunta caracterizam-se genericamente, pela preponderância de incentivos estratégicos à participação política⁷⁷

⁷⁶ Consulte electronicamente *World Values Survey* – <http://www.worldvaluessurvey.org/> [consultado a 10 de Março de 2011].

⁷⁷ Variável independente.

e nas expectativas dos actores políticos, cujos efeitos têm um impacto directo nas escolhas e no comportamento dos cidadãos⁷⁸.

Assim, na teoria económica da escolha racional clássica o indivíduo é o actor fundamental da sociedade, agindo em conformidade com os seus interesses e objectivos, resultantes de escolhas conscientes. As inferências causais são, assim, do tipo dedutivo e permitem a elaboração de modelos explicativos da acção, interdependentes em relação às escolhas dos outros indivíduos e, empiricamente testáveis.

Não obstante o acima referido, alguns autores (Norris; 1999:218; Inglehart; 1999) evidenciaram que a teoria económica da escolha racional, centrada na questão dos incentivos à participação no sistema político, está também muito dependente das avaliações de desempenho dos governos – a confiança nos líderes políticos está longe de ser um fenómeno estável. Portanto, sujeito a flutuações que exigem um controlo rigoroso da economia por parte dos governantes. A literatura analisada sugere que, ao nível individual, as atitudes face ao desempenho económico são pouco significativas para moldar os sentimentos de confiança sobre as instituições democráticas. Pelo contrário, os factores não-económicos ou eventos extraordinários podem surgir como variáveis independentes a considerar⁷⁹.

Ainda que a utilidade científica das proposições probabilísticas da teoria da escolha racional, o confronto entre a maximização das variáveis e a generalização dos casos empíricos deixam transparecer a fragilidade da formulação de «leis explicativas» à luz da diversidade de contextos históricos, sociais e políticos. Porquanto, a aplicabilidade da teoria da escolha racional depara-se com pressuposições simplificadoras das motivações individuais, resultantes dos cálculos sobre as decisões dos indivíduos⁸⁰ e a ordenação das suas preferências conscientes.

O paradigma da escolha racional foi responsável pelos desenvolvimentos na área de estudo sobre as causas da democracia. Procurou-se estudar o fenómeno da democracia relacionando-o com o desenvolvimento económico e com a estabilidade democrática⁸¹. Apesar de serem utilizados instrumentos de medição dos conceitos e de

⁷⁸ Variável dependente.

⁷⁹ Confira a conclusão do argumento de Norris (1999:233) sobre o apoio aos governos democráticos: «os cidadãos que vivem em democracia, com fortes tradições na expressão das liberdades civis, expressam uma confiança considerável no seu sistema político. Em contraste, as pessoas são mais cépticas em relação ao governo»

⁸⁰ Refere-se aos pressupostos da teoria dos jogos.

⁸¹ Recordamos o contributo seminal de A. Downs (1957) *An Economic Theory of Democracy*.

controlo estatístico mais sofisticados, consideramos o estabelecimento duma relação causa-efeito entre as variáveis redutora e simplista.

Posteriormente, verificou-se que a permanência dos standards e orientações culturais poderiam suscitar importantes consequências políticas e económicas. Os sentimentos de realização pessoal, a satisfação em relação ao sistema político, o nível de confiança interpessoal e os laços de solidariedade sociais perfazem a cultura cívica de um país – a literatura estabelece uma correlação positiva entre estas características e a estabilidade democrática.

A remodelação de teorias e paradigmas em ciência política, não serve para aniquilar a disciplina (Magalhães, 2007:272), pelo contrário, são o sinónimo de progresso científico, numa área tão sensível e abrangente como são as ciências sociais⁸². Do mesmo modo que Max Weber tinha já apontado que o protestantismo favorecia o capitalismo e que, por sua vez, a acumulação de capitais favorecia os standards democráticos, ou que em sociedades etnicamente fragmentadas a implementação do regime democrático seria menos plausível, um interesse renovado pela cultura na ciência política enfatizava a influência recíproca entre desenvolvimento económico, padrões culturais e novas formas de participação democrática (Inglehart, 1988; 1990; 1999; Norris, 1999; 2004; Lane e Ersson, 2005).

Contudo, note-se que empiricamente observamos a correlação positiva entre desenvolvimento económico e a emergência da democracia de massas, mas que a introdução e a interdependência da variável cultura política não podem ser ignoradas⁸³. Deste modo, não podemos garantir que a autonomização da esfera cultural⁸⁴ se tenha desvinculado, ainda que propositada e narrativamente, do seio social e político.

A cultura política tornou-se uma variável crucial que intervém na relação entre economia e política. Os autores Almond e Verba (1989) identificavam que a cultura assumir-se-ia como *a* questão central para a acção pública governamental, nas décadas

⁸² Em particular, sublinhamos a necessidade de revisão teórica dos conceitos à luz dos desafios que se nos apresentam (Pye, 1973:66; Magalhães, 2007). Para além disso, buscar-se na interdisciplinaridade algumas respostas, neste caso específico na estética e na antropologia, faz com que possamos contribuir para um olhar mais profundo sobre a dinâmica causal entre padrões de cultura colectiva e o comportamento dos indivíduos, de forma a aproximar a distância entre uma possível leitura micro e macro do sistema político.

⁸³ O paradigma da escolha racional e o paradigma cultural surgem como duas teorias explicativas possíveis, e não incompatíveis (Inglehart; 1990:17).

⁸⁴ Quanto à autonomização da esfera cultural importa fazer referência a uma mudança na concepção da arte, que antecedeu e inspirou de forma decisiva os valores culturais e políticos na década de 60: a defesa de uma visão *autotélica* da arte (na fórmula «a arte pela arte» ou «a arte com um fim em si mesmo») baseada nos princípios da liberdade de expressão e independência criativa conheceu a sua transposição para o mundo político na vertente da «democracia cultural» já inspirada, por sua vez, nos discursos de Malraux (1996) e no seu trabalho enquanto Ministro responsável pelos assuntos culturais da França.

subsequentes à publicação do texto *The Civic Culture* [1963]. Os autores também identificaram que os principais desenvolvimentos nas áreas da economia, dos transportes, o investimento na educação e na tecnologia propiciariam a difusão rápida e em larga escala da cultura ocidental, logo dos valores e práticas democráticas a ela associados (cf. Norris; 2004). É no contexto de «descontinuidade cultural materialista», por via do acelerado crescimento económico, que autores como Inglehart (1988; 1990; 1999) propalaram a era do pós-materialismo.

Segundo a teoria pós-materialista, estudar os padrões de socialização, ou seja, os valores e atitudes comumente partilhados na sociedade significa restituir à cultura política a sua capacidade de influenciar os eventos políticos e económicos (Inglehart, 1990:69). Apesar das sociedades contemporâneas se distinguirem umas das outras por terem, expressamente, diferentes padrões de modernização, ou seja, diferentes culturas, nas últimas décadas, essas mesmas marcas distintivas da modernidade têm sido esbatidas por força de transformações económicas, tecnológicas e sociopolíticas, que têm alterado de forma gradual as atitudes e os valores partilhados pelas gerações mais novas (Inglehart, 1990:3).

Coloca-se a questão de se saber como mudam as culturas [*Why do cultures change?*]⁸⁵ À medida que as gerações mais novas vão substituindo as gerações mais velhas, os valores e atitudes adquiridas, por força das experiências em idades de formação da personalidade, vão alterando os padrões culturais, cujas novas orientações se vão penetrando e cristalizando – mudança inter-geracional.

A mudança inter-geracional deve-se à medição regular das atitudes, valores e comportamentos da cultura política nas sociedades industriais avançadas, o que permite explicar quantitativamente os incentivos que motivam as pessoas a trabalhar, a existência de clivagens sociopolíticas, as crenças religiosas, as atitudes face ao divórcio, ao aborto, à família, ao estatuto da mulher e à orientação sexual, etc. A identificação do conjunto de variáveis que se têm alterado gradualmente, ao longo do tempo, espelham as estratégias de adaptação geracionais face aos níveis de vulnerabilidade e segurança política, económica e tecnológica, dando, assim, origem a novos movimentos políticos,

⁸⁵ As mudanças culturais correspondem ao seguinte diagnóstico: «A mudança cultural está a moldar tanto as taxas de crescimento económico das sociedades, como o tipo de desenvolvimento económico que essas mesmas sociedades ambicionam prosseguir. Está-se a remodelar a base social do conflito político, as razões pelas quais as pessoas apoiam os partidos políticos, o tipo de partidos que apoiam, e as formas pelas quais tentam alcançar seus objectivos políticos. Está também a mudar as taxas de crescimento populacional, a estrutura familiar e as taxas de frequência à igreja» (Inglehart, 1990:4).

novos partidos políticos e novas causas que são trazidas para o debate público, tal como temos vindo a explicar ao longo do texto.

Para além disso, são apontadas duas razões para a mudança de valores intergeracional (Inglehart, 1990): a *hipótese da escassez* e a *hipótese da socialização*. O ambiente de escassez reflecte as características socioeconómicas dos indivíduos – a carência de bens essenciais e a dificuldade em satisfazer as necessidades fisiológicas (como por exemplo, a alimentação) são características dos indivíduos que vivem no patamar materialista. Por seu turno, nas sociedades industriais desenvolvidas, o padrão de socialização e a satisfação de necessidades de segurança motivam os indivíduos a progredirem no patamar civilizacional em direcção ao pós-materialismo. No contexto pós-materialista os indivíduos podem dedicar-se à realização das suas necessidades sociais (por exemplo, necessidades intelectuais, estéticas, etc.) sem que isso comprometa o seu nível de bem-estar.

No entanto, a prosperidade económica por si só não conduz ao pós-materialismo. A teoria pós-materialista resulta antes, duma visão de conjunto: sendo reforçada pelo *background* cultural e pela configuração das instituições políticas, bem como pelas hipóteses de escassez e de socialização, que devem ser analisadas conjuntamente para explicar as mudanças culturais inter-geracionais.

As teorias da modernização e a tradição clássica da sociologia dos anos 50 e 60 assentavam na ideia de «convergência» e homogeneização das estruturas culturais. No entanto, a modernidade, ao estender-se pelo globo, não criou um padrão institucional único, ao invés disso, proporcionou o desenvolvimento de padrões civilizacionais que, embora partilhando algumas características básicas, foram adequando diferentes dispositivos e estratégias de adaptação face a essas mesmas alterações (Eisenstadt, 2007).

Podemos considerar que a modernidade apresenta duas importantes valências maniqueístas: em primeiro lugar, acredita-se que a modernização tem um valor positivo e progressista, ao permitir a construção de um mundo melhor, no qual haja maior igualdade. Em segundo lugar, os grupos mais desfavorecidos ou cépticos apreciam negativamente os efeitos do desenvolvimento tecnológico e da economia de escala, que contribuem para o endurecimento das assimetrias. No entanto, o paradigma cultural, ancorado na clivagem materialismo vs. pós-materialismo, concebe esta transição como uma viragem positiva por efeito do estrondoso crescimento económico, ao permitir a supressão das carências fisiológicas mais básicas.

Por conseguinte, segundo Inglehart (1990:19), o paradigma cultural constitui a alternativa possível, enquanto teoria geral, para explicar o comportamento político. O paradigma da escolha racional e os seus cultores veio «devolver» à ciência política a objectividade e a comensurabilidade necessárias para se tornar digna de ser ciência, através do recurso a axiomas e a variáveis explicativas do tipo económico. O paradigma da escolha racional tendeu a desvalorizar a importância da teoria pós-materialista e do paradigma cultural por causa da indisponibilidade de estudos empíricos (cf. Inglehart, 1999), nomeadamente de dados e cálculos que permitissem estabelecer a inferência da cultura na alteração dos comportamentos sociopolíticos (cf. Davis, Dowley e Silver; 1999; Davis e Davenport; 1999).

No entanto, não podemos ignorar o esforço progressivo de legitimação científica do paradigma cultural face à estrutura imposta no terreno da ciência política⁸⁶. Em particular, aproveitamos para remarcar a ancoragem no método comparativo, enquanto método por excelência da teoria cultural (Urban, 1999). A observação dos «outros» despoleta um sentimento de pertença político-cultural, porquanto nos é transmitido o reconhecimento da inferência «*our culture*», nas suas mais diversas escalas⁸⁷. Por um lado, reconhece-se de modo evidente e necessário o uso do método comparado, por outro lado, a antropologia forçou a sua aplicabilidade (Urban, 1999), a fim de exercer uma actividade dialógica entre imagens societárias ora diferentes, ora tornando-as paradoxalmente mais próximas (Almond e Verba, 1989:14-16).

Em suma, atendendo aos méritos e deméritos do paradigma da escolha racional e do paradigma cultural, reconhece-se que ambos dificilmente poderão explicar os fenómenos da ciência política, fixando à partida a probabilidade causal desses mesmos eventos – «os mecanismos causais subjacente à realidade social e política são eles próprios instáveis e sujeitos a mudanças históricas» (Magalhães; 2007:272). Pese embora se reconheçam os constrangimentos metodológicos, ainda assim, a teoria pós-materialista consagra um importante esforço em conciliar na sua análise o desenvolvimento económico com as mudanças das competências sociais e cívicas⁸⁸. A

⁸⁶ Para tornar mais claro, referimo-nos aqui às controvérsias entre o paradigma cultural e o paradigma da escolha racional, enquanto estruturas de enquadramento científico sobre políticas culturais e elites. Deste modo, habilitamo-nos dos instrumentos metodológicos necessários para posicionarmos as valências e desafios da cultura na esteira epistemológica em debate.

⁸⁷ A expressão «diversas escalas» é entendida nas acepções de pertença do indivíduo a diferentes grupos sociais que contribuem para a formação de identidades colectivas (nação, ocidente, religião, etc.)

⁸⁸ Confira os dados disponíveis sobre «Survival and Well-Being» disponíveis na plataforma *World Values Survey* – <http://www.worldvaluessurvey.org/> [consultado a 10 de Março de 2011]

tese pós-materialista evidencia que a industrialização trouxe trajetórias semelhantes provocadas por alterações concomitantes na vertente económica, cultural e política. Em suma, a arquitectura paradigmática na ciência política actual, fornece-nos uma imagem geral para a explicação dos comportamentos políticos, com base em interpretações do tipo «culturalista».

II. 3. PEÇAS SOLTAS E OUTROS COMPARTIMENTOS METODOLÓGICOS

«... as principais características da ciência política são: especialização, fragmentação e hibridação. As suas fronteiras estão abertas e em movimento e não precisam de ser definidas.»

Dogan, M. (1996) «Political Science and the other Social Sciences». In Gooding, R. E.; Dieter-Klingermann, H. (eds.). *The New Handbook of Political Science*. Cambridge: Cambridge University Press. pp. 97

No primeiro capítulo desta dissertação detivemo-nos a descrever e a examinar os contornos da interacção da política com a arte, nomeadamente através das relações de poder e das relações com a cultura contemporânea. Em suma, procurámos evidenciar uma perspectiva política sobre as circunstâncias e interpretações da cultura (Inglis, 1993). No capítulo seguinte procurámos examinar o modo como a ciência política, enquanto disciplina científica, tem procurado explicar a política através do paradigma cultural. Paralelamente, este é também um percurso pelo modo como a ciência política se constitui enquanto disciplina.

Tal como tivemos oportunidade de referir anteriormente, a interacção da política com a arte suscitou o interesse por parte de outras subculturas das ciências sociais (sociologia, história, filosofia, antropologia), pelo que a autonomização crescente da ciência política, face às restantes áreas, pautou-se especificamente por uma maior especialização em torno dos fenómenos políticos⁸⁹, em detrimento de uma abordagem alargada à cultura.

O processo de especialização originou, paralelamente, uma fragmentação noutras áreas temáticas do campo disciplinar da ciência política (Dogan, 1996). O que poderíamos considerar como «heterogeneidade» ou «transdisciplinaridade»⁹⁰ foi-se compondo devido à interacção disciplinar, analítica e teórica com outras subculturas pertencentes às ciências sociais, o que permitiu a criação de pontes entre a

⁸⁹ Foram privilegiados os estudos em torno das instituições políticas (Estado, partidos políticos, sindicatos, organizações e instituições internacionais) e dos comportamentos políticos (estudos eleitorais, elites políticas, sociedade civil, participação política).

⁹⁰ No entanto, não se trata de *interdisciplinaridade*, uma vez que os temas não são abordados em comum pelas mesmas disciplinas; ao invés disso privilegia-se explicar com maior grau de evidência o fenómeno político, recorrendo para o efeito aos enquadramentos metodológicos desenvolvidos no âmbito da ciência política.

especialização, criatividade e cruzamento híbrido (Dogan, 1996). O hibridismo não significa a existência de buracos vazios entre disciplinas vizinhas; pelo contrário, resultam das interações sistemáticas e do processo contínuo de reestruturação da ciência política – foram precisamente os enclaves entre um tema da ciência política com outra disciplina que permitiram a fragmentação e especialização no estudo da política.

Pretendemos refutar a existência de um distanciamento prático e teórico entre a política e a arte (Almond, 1990), que se manifesta, desde logo, na expressão da concepção clássica da «política como a arte de governar os povos» (Gooding e Dieter-Klingermann, 1996). A análise conceptual, presente no primeiro capítulo desta dissertação, permite-nos considerar que tanto a política como a arte consistem em modos de produção e de aquisição de conhecimento sobre a vida humana (Rancière, 2000:7) – os objectos de arte e as práticas culturais funcionam como modos de configuração da experiência social e da subjectividade política, através do discurso e dos próprios objectos que tornam visíveis os sentimentos, as ideias e os valores partilhados pela comunidade. A interacção da política com a arte assume um duplo sentido: o sentido da política enquanto forma de conhecimento e educação dos cidadãos; e o sentido em que a política é tomada na perspectiva da acção (na arte da governação) isto é, no modo como estabelece e orienta a vida em sociedade. A ciência política desempenha a tarefa de confronto entre estes dois sentidos, esforçando-se por conciliar o conhecimento com a acção – procurando explicar as correlações e tendências empíricas com base na análise do discurso político, na conceptualização da filosofia política e no rigor do vocabulário politológico (Sarmiento, 2008).

A «arte da política», subjacente na distinção entre o *político* e o *cientista* ou «da política como profissão» (Weber, 1979), envolve o reconhecimento das competências profissionais, adquiridas através de um conjunto de processos analíticos e metodológicos partilhados pela comunidade científica e reconhecidos como válidos na produção de explicações sobre a política. A imprevisibilidade dos acontecimentos históricos (Gooding e Dieter-Klingermann, 1996; Beyme, 1996:519) impossibilita a formulação de inferências causais e de leis explicativas – estas são substituídas por correlações ou relações de probabilidade. A produção de conhecimento científico acerca da política é, portanto, fruto da interacção persistente entre teorias e práticas, cuja falsificação, reformulação ou acomodação suscitam um conjunto de questões e problemáticas acerca dos instrumentos metodológicos, através dos quais são produzidas explicações.

Deste modo, podemos afirmar que não há teorias perfeitas; fundamentalmente, há teorias que vão resistindo ao teste do tempo, enquanto a emergência de novos contextos e factos históricos não obrigam à reformulação dos pressupostos teóricos – «os cientistas, na sua construção teórica, correm sempre o perigo de, não só chegarem a lugares errados, como também de fazerem simplesmente, cortes de mais.» (Gooding e Dieter-Klingerman 1996:14)⁹¹. Para além disso, o avanço no estudo científico da política é proporcionado pelo conjunto de críticas que podem contribuir para o seu refinamento teórico.

Consequentemente, a ciência política entendida como a actividade de investigação sistemática (Easton, 1965; King, Keohane e Verba, 1994; Monroe, 1997; Magalhães, 2007), é orientada para a produção de um conjunto cada vez mais diferenciado de proposições e de explicações sobre os dados empíricos, pelo que não se apresenta fechada sobre si própria, nem concluída:

«Mutação, adaptação e interpretação  , de facto, muitas vezes necessária para fazer com que as ferramentas emprestadas se adequem às suas novas utilizações. Mas o empréstimo, o cruzamento fértil, a hibrida o e o alongamento conceptual que se impõe de ambos os lados do empréstimo e da rela o que se estabelece  , hoje, o que o progresso científico parece ser principalmente.» (Gooding e Dieter-Klingermann, 1996:14).

Para além disso, a ciência política tem beneficiado do enquadramento provocado pelo hibridismo estrutural, possibilitando a interac o com outros segmentos das ciências sociais⁹². No caso que nos interessa averiguar, as críticas dirigidas   teoria pós-materialista (Davis e Davenport; 1999; Davis, Downley e Silver, 1999) e ao paradigma cultural (Meisel, 1974; Boudon, 1983) têm permitido o debate intenso de ideias, metodologias e interpreta es, não deixando de evidenciar o fortalecimento da ciência política baseada na especializa o (Goodin e Dieter-Klingermann, 1996).

Em primeiro lugar, as interpreta es acerca do paradigma cultural obrigam a pensar cautelosamente quaisquer que sejam as conclusões que pretendamos retirar sobre

⁹¹ A produ o teórica, em ciência política, implica a selec o de um conjunto de variáveis explicativas, por isso, incorremos no risco de valorizarmos alguns aspectos em detrimento de outras variáveis. Para além disso, verificamos que a dimensão política atinge toda a vida social (Young, 1996; Arendt, 2001; Sarmiento 2008), pelo que a sua delimita o a uma perspectiva restrita poderia comprometer a própria análise e conhecimento.

⁹² Por isso   particularmente difícil conceber uma história da ciência política sem recorrer a inferências e referências provenientes de outras áreas das ciências sociais (Dogan, 1996; Sarmiento, 2008).

a constituição de padrões culturais *uniformes* ou *diversificados* – actualmente, não existe um padrão único, estável e duradouro (Dogan, 1991:49; Eisenstatdt, 2007), sendo que a ciência política está de tal maneira fragmentada, que não podemos admitir a validade de só uma única perspectiva explicativa totalitária (Magalhães, 2007). A opção por uma destas duas proposições tem implicitamente adjacente uma carga ideológica e interpretativa do mundo que dificulta «fazer ciência» em ciência política.

Ao incorrerem em explicações do mundo, tendo como fio condutor o paradigma cultural e a actualidade do «aqui e agora» que se pretende explicar, mesmo procurando-se erigir uma ciência «*free of values*», esta tem de lidar com dois desafios cruciais, a saber: à partida, a cultura (ou pensar sobre a cultura) é uma apropriação das vivências do indivíduo (Inglis, 1993); à chegada, a cultura funciona ela própria como um mecanismo de identificação e interiorização das práticas sociais (Yúdice, 2003).

Deste modo, Inglehart (1988; 1990) ao determinar um modelo explicativo do padrão de mudança cultural – ao explicar «como mudam as culturas» de geração em geração – estabelece paralelamente, um circuito unívoco e temático dessa mesma mudança. Dado que o conceito de cultura política, não só é um conceito abrangente, como também difícil de medir, coloca-se igualmente o problema de se saber qual a quantidade de itens agregados suficientes e relevantes para se analisar a cultura política de uma sociedade.

Em segundo lugar, os autores Davis e Davenport (1999:649-651) procuraram validar as respostas ao índice dos valores materialistas/pós-materialistas, partindo do pressuposto de que os níveis de confiança dos indivíduos, que se reflectem na promoção do ambiente mais tolerante, igualitário e participativo, são significantes para medir essas mesmas orientações. Os mesmos autores contestaram que as respostas dadas ao nível dos indivíduos são demasiado fortuitas e podem ser influenciadas pelo modo como são estruturadas as próprias perguntas. Nesse sentido, a variável dependente parece ser fraca para explicar as mudanças sociais e políticas, tal como são medidas no índice pós-materialista. Não obstante o facto anteriormente referido, reconhecem-se as vantagens dos indicadores pós-materialistas ao permitirem a comparabilidade entre os casos.

Os investigadores que têm procurado testar a tese da transição materialismo/pós-materialismo, enquanto dimensão válida na explicação dos comportamentos políticos, têm por base os dados disponíveis em *World Values Survey* (WVS)⁹³. Para Davis,

⁹³ Disponível em <<http://www.worldvaluessurvey.org/>> [consultado a 10 de Março de 2011].

Downley e Silver (1999) a fraca correlação entre os inquéritos de quatro e doze itens⁹⁴ sobre a dimensão materialismo/pós-materialismo pode não significar que os indivíduos respondem ao acaso ou de forma desonesta (cf. David e Davenport; 1999), mas que podem responder consoante as suas próprias interpretações sobre o significado dessas variáveis (Davis *et al*, 1999:951) e não propriamente com o conhecimento científico acerca da especificidade dessas mesmas tipologias.

Em terceiro lugar, existe uma diferença metodológica entre os dados obtidos ao nível micro e a transferência desses mesmos dados para o nível macro, isto é, a agregação das atitudes dos indivíduos que compõem o padrão da colectividade, ao nível macro. Uma das soluções encontradas para ultrapassar a «falácia do individualismo»⁹⁵ foi analisar a distribuição das diferentes atitudes políticas (Fuchs, 2007:173). O mecanismo da agregação como forma de determinar a cultura política predominante da comunidade política é falacioso e coloca algumas reservas quanto à representatividade das amostras. A produção teórica move-se predominantemente, entre dois eixos (Beyme, 1996): no eixo do indivíduo enquanto actor (no qual se inserem as interacções e perspectivas culturais); e no eixo de evolução do próprio sistema político. Se ao nível micro reside uma das principais críticas à teoria pós-materialista, ao nível macro a noção de «comunidade política» é também criticável por alguns autores (Fuchs, 2007; Eckstein, 1988; cf. Boudon, 1983).

Em quarto lugar, é importante ter em consideração o significado de «comunidade política». Parte-se do princípio de que a comunidade política é uma entidade homogénea e primordial, ignorando-se que esta significação está arraigada à construção dos Estados-nação. A atribuição do estatuto de cidadão permitiu que as comunidades políticas se afigurassem para além da mera agregação formal e ambígua de indivíduos residentes numa determinada unidade política territorial. No entanto, a cidadania, na actualidade, comporta um conjunto de desafios e de desenvolvimentos que têm quebrado a homogeneidade e as barreiras culturais dos países, dificultando a identificação daqueles que pertencem ou não à comunidade política. Desse ponto de

⁹⁴ Recomendamos a consulta dos dados disponíveis na plataforma *World Values Survey* <<http://www.worldvaluessurvey.org/>> [consultado a 10 de Março de 2011].

⁹⁵ As amostras representativas de indivíduos podem ter diferentes significados consoante os contextos sociais nos quais estão estes inseridos (Fuchs, 2007; Eisenstadt, 2007), veja-se o exemplo: na maioria dos países asiáticos a organização hierárquica da sociedade é bastante forte, pelo que a elite controla eficazmente a esfera de poder e de influência sobre as atitudes e comportamentos da maioria dos indivíduos do que nos casos dos países ocidentais, onde predominam os valores da igualdade e do individualismo.

vista, a cidadania comporta uma dimensão subjectiva relevante (Fuchs, 2007:176) que não surge suficientemente explícita no paradigma pós-materialista.

Em quinto lugar, tendo em consideração os padrões de acção colectiva, Eckstein (1988:790) faz notar que os postulados do paradigma cultural, nessa matéria, tendem a confundir os significados de *orientação* e de *atitudes* – enquanto o primeiro, consiste em disposições gerais do indivíduo, já o segundo, é mais específico e deriva da organização e manifestação de um conjunto de orientações. Por orientações na acção colectiva entenda-se um conjunto de disposições gerais que configuram um modelo de acção política, isto é, uma atitude. As atitudes são fruto do processo de socialização e das reflexões subjectivas sobre as alterações das condições objectivas, isto é, envolvem as competências cognitivas (compreensão do significado dos objectivos), afectivas (sentimentos sobre o sistema político) e normativas (avaliação dos objectivos a atingir e que podem levar à acção) dos indivíduos (cf. Almond e Verba, 1989:14). Por seu turno, os cultores do paradigma da escolha racional enfatizam a previsibilidade das escolhas individuais, com base numa visão económica sobre a acção colectiva (Eckstein, 1988:792).

Por último, e em sexto lugar, tendo em conta o que foi exposto até ao momento, é crucial analisarmos o paradigma cultural, e a teoria pós-materialista em particular, atendendo à variável contextual. Não podemos ignorar que a «descontinuidade cultural» parece refutar o padrão estabelecido de que as sociedades pós-industriais convergem para o mesmo standard cultural. Persiste o carácter paradoxal entre a rigidez do standard pós-materialista e a fluidez das atitudes, valores, crenças e comportamentos sociais (Eckstein, 1988:796). A relação entre os padrões de cultura política e as estruturas políticas tornaram-se uma das variáveis interdependentes mais significativas, para explicar a estabilidade ou as mudanças políticas (Almond e Verba, 1989:33).

As mudanças sociopolíticas (que poderão ocorrer como resultados de uma crise económica grave, guerras, políticas públicas que gerem controvérsias e manifestações de protesto, revoluções, etc.) terão consequências contextuais diferentes, mas importantes, pelo que os casos atípicos não deverão ser ignorados, para que a ciência política possa progredir nos seus intentos explicativos. É parcialmente válido afirmar que a «descontinuidade cultural» por via revolucionária seja um factor relevante para explicar a mudança de atitudes nas gerações mais novas, ainda que, não substitua a prevalência de fontes tradicionais no processo de socialização (Eckstein, 1988:800).

Do mesmo modo que não existem sociedades perfeitas, também dificilmente poderemos encontrar teorias que o sejam. As críticas endereçadas à teoria pós-materialista constituem um contributo essencial, de forma a ajustar a teoria à prática, num esforço constante em deslocar a ciência política do campo exclusivo da teoria política, tornando-a fundamentalmente, autónoma no estudo do objecto político.

«... os objectivos anteriores só se atingem através de um esforço colectivo por parte da comunidade científica (...) utilizando diferentes ferramentas e abordagens metodológicas, em vez de estarem submetidos a um «único» paradigma totalitário sobre o que significa fazer «boa Ciência». É o máximo que podemos fazer. E já me parece bastante» (Magalhães, 2007:284).

Assim, expusemos as críticas fundamentais que têm sido dirigidas ao paradigma cultural e, em particular à teoria pós-materialista. Apesar das áreas de investigação convencionais da ciência política (Thompson, Grendstad e Selle, 2005) – estudos eleitorais, elites políticas, análise política, políticas públicas e, cada vez mais as relações internacionais – se terem apoiado nos paradigmas da escolha racional e do neo-institucionalismo (Magalhães, 2007; cf. Pye, 1973), verificamos, no entanto, que as áreas de investigação da teoria cultural e dos estudos culturais (Hall, 1990; 1999; Dean, 2006) se têm afirmado como alternativa válida e coerente face às principais metodologias (Inglehart, 1988) do estudo científico da política. Consequentemente, importa considerar qual é o papel desempenhado pelos estudos culturais na teoria política.

Podemos procurar compreender a dimensão do fenómeno político através das suas relações materiais com a economia e com a cultura (Dean, 2006), principalmente atentando no modo como essas relações podem alterar a configuração de algo que se pretende político ou politizável (Dean, 2006:752).

Esta abordagem proporcionou um interesse e interacção com os estudos culturais, surgindo a partir da reconfiguração dos departamentos académicos de humanidades de Inglaterra e, posteriormente dos EUA nos anos 80 e 90, respectivamente (Hall, 1990; 1999). O desenvolvimento dos estudos culturais pautou-se pela realização de inquéritos sobre o consumo cultural, sobre a postura dos indivíduos em relação à cultura nacional, às subculturas e às tecnoculturas (relação dos indivíduos com os media e com as tecnologias de informação digitais).

Os estudos culturais, enquanto terreno para a produção teórica, procuraram explicar o modo como as práticas culturais suscitavam processos de transformação sociais; essas transformações repercutiam-se igualmente na política, tal como temos vindo a apreciar.

Deste modo, verificamos que a interacção dos estudos culturais com a ciência política manifestou-se em quatro aspectos fundamentais: (1) descrever o interface entre teoria política e os estudos culturais, proporcionou a emergência de estudos aplicados ao tema elaborados por cientistas políticos americanos, nas últimas décadas no século XX; (2) os estudos culturais procuraram legitimidade contextualizando as suas práticas académicas na teoria política e nos estudos da história das instituições; (3) aplicação dos métodos descritivos e estatísticos, problematizando os resultados de modo a enquadrá-los noutras hipóteses explicativas influenciadas pela cultura; (4) no contexto do hibridismo estrutural, a política como espectáculo e o apoio às artes abre uma condição de possibilidade para a realização do trabalho de interface (interacção) com a política (considerando o poder e acção do Estado contemporâneo numa estrutura conjuntural híbrida).

Diagnosticamos a interacção entre a cultura e a política e uma forte atracção pela gestão dos objectos culturais, em face dos desafios gerados pelos investimentos e lógicas de sustentabilidade económicas. Por isso, seria de esperar encontrar na literatura um interesse manifesto sobre políticas culturais – «Apesar da óbvia interligação da política com a cultura, a prática académica da teoria política tem reprimido a investigação sobre o funcionamento do poder cultural, como que a evitar qualquer vestígio de parcialidade e comprometimento políticos» (Dean, 2006:753).

O que à partida se poderia apelidar de um estudo não-convencional da política, constitui actualmente, o limiar teórico disponível (ou uma brecha de oportunidade na produção de conhecimento) que nos permite discutir, sob um ponto de vista político, as alterações operadas no seio da arte contemporânea e que a colocam no centro da reflexão sobre as novas configurações do poder e da cultura.

A investigação carece, no entanto, da partilha e do entendimento entre os estudos culturais e teoria política – a aferição das variáveis culturais e contextuais através de inquéritos são realizados por diferentes instituições, disciplinas e metodologias que carecem do necessário cruzamento para que possamos estabelecer as necessárias inferências explicativas.

Assim, os estudos culturais carecem de uma filiação científica concreta (Dean, 2006:754), pelo que recorrem e são igualmente convocados pela interdisciplinaridade na investigação, cuja aplicação torna-se abrangente e variada. O crescente interesse pelo debate em torno dos estudos culturais, resultou no desenvolvimento de instrumentos analítico-conceptuais sofisticados, que procuram estudar a interação entre conceitos e realidade empírica, notoriamente empenhada em explicar a variação das estratégias de adaptação e acomodação dos comportamentos⁹⁶.

O contexto social mais se assemelha a uma «caixa negra»⁹⁷ (Easton, 1965), dentro da qual o indivíduo é tomado na diversidade das suas relações sociais e opiniões políticas, estabelecendo-se, a partir daí, as prioridades do debate público em matéria governativa, económica, social e cultural. O que é lançado para o exterior da caixa negra (*outputs*) evidencia as diferentes premissas ensaiadas colectivamente e de forma participada sobre problemas, tendências e desafios comuns da contemporaneidade. Mas é o que se passa dentro da caixa que suscita maior curiosidade e em relação ao qual pouco sabemos – o que lá dentro estiver contido implica um conjunto de interações fundamentalmente culturais e políticas.

⁹⁶ Ao contrário dos estudos culturais, a teoria cultural consiste na estrutura conceptual que comporta e acomoda em relação a ela as contradições e variações dos casos empíricos. Os estudos culturais procuram, ao invés disso, matizar os diferentes padrões de modernização política recorrendo à análise comparada.

⁹⁷ Não foi somente a ciência política que procurou explicar a emergência dos fenómenos políticos recorrendo à ideia de «caixa» como demonstração das interações dentro do sistema político. A arte também procurou explorar essa ideia de «caixa», a forma dentro da qual reside a atmosfera da teoria artística – do significado dos conteúdos, que de outro modo não podem ser exteriormente compreendidos. Confrontar com *Brillo Box* de Andy Warhold (1964).

III. PROCESSOS DE TRANSFORMAÇÃO, TENSÕES E RELAXAMENTOS

«Para aqueles que estão preocupados com a beleza da forma nada mais parece ter grande importância. Há, no entanto, muitas exceções à regra. Rubens serviu como embaixador, Goethe como conselheiro de estado, e Milton como secretário de língua latina de Cromwell. Sófocles ocupou cargos públicos na sua cidade natal; os humoristas, ensaístas e romancistas da América de hoje parecem não desejar mais nada do que tornar-se representantes diplomáticos do seu país»

Wilde, O. (2006) [1889] «Pena, Pincel e Veneno. Um estudo em verde». *In Intenções*. Lisboa: Cotovia. pp. 55.

A arte nos anos 60 e 70 manifestou-se de forma particular (Gauville, 1999), reclamando para si um conjunto de experiências e linguagens influenciadas pelas dinâmicas históricas, políticas, económicas e sociais. Os impactos destas manifestações radicais emergiram diluídos nas dinâmicas culturais contemporâneas (Yúdice, 2003; Ribeiro, 2004; Clair, 2011) orientadas para a acomodação e conservação (Hantelmann, 2010) de valores e atitudes pós-materialistas (Inglehart, 1990; Norris, 1999). Face aos processos de transformação que marcaram a história contemporânea e às tensões políticas daí decorrentes, o sistema cultural assumiu-se enquanto «almofada amortecedora» de um mundo em mudança (Bhabha, 2007).

Podemos evidenciar que as profundas alterações nas dinâmicas sociais e políticas dos anos 60 (Sarmiento, 2008), a Guerra do Vietname, bem como as experiências pós-coloniais em África, a desfragmentação e reorganização nacional no leste europeu, após a queda do Muro de Berlim⁹⁸, repercutiram-se na crítica da representação absoluta, a favor de uma suposta crise de identidade social e política (Bhabha, 2007; Babo, 2000).

A efervescência do marxismo no decurso dos anos 60, e em particular na França, com o Maio de 68 (nos países africanos durante o movimento de luta pela independência) e nos finais da década de 80 (na Europa de Leste) fez com que

⁹⁸ Confira a abordagem destas temáticas no catálogo de exposição do Museu Serralves, «Às Artes, Cidadãos!», que se realizou entre Novembro de 2010 e Março de 2011. A temática da exposição incidiu sobre algumas das *intersecções que a arte e a política manifestam na actualidade* – questões relativas à democracia, ao activismo e participação políticas, à cidadania, à memória histórica, à imigração, às ideologias, aos movimentos revolucionários, à utopia, à crise, às questões da sexualidade, do ambiente, da globalização, entre outras.

emergissem posteriormente, um conjunto de pressupostos, valores e atitudes em relação à organização e funcionamento do sistema político, mais propriamente em relação à manutenção do poder legítimo (Sarmiento, 2008).

«... os apelos do socialismo para a acção colectiva e para o estabelecimento do progresso humano de acordo com os standards de justiça e igualdade (...) [duraram] pelos menos uma geração, no qual o capitalismo liberal, e consumo obediente que é a sua própria cultura, reduziu à individualização do nosso vocabulário político a linguagem dos direitos (...) Exigir direitos tornou-se um assunto altamente individualizante.» (Inglis, 1993:178).

Deste modo, verificamos que os sucessivos governos das democracias ocidentais (Inglehart, 1990; Norris, 1999) foram procedendo à acomodação desta nova linguagem moral – que clamava pela igualdade, liberdade, individualização.

«Desde que esses primeiros movimentos [contestatários] começaram nas democracias liberais, nas quais os direitos foram realmente símbolos oficiais de liberdade e auto-preservação, o momento foi capturado pelo menos para manter essas sociedades conforme os seus próprios padrões. Os governos tiveram de fazer alguma coisa, em virtude da sua própria justificação [legitimidade].» (Inglis, 1993:179/180).

Paralelamente à acomodação da linguagem dos novos direitos de cidadania (Yúdice e Miller 2002), foi-se promovendo a dinamização e legitimidade da democracia cultural (Morató, 2010).

As respectivas alterações no contexto da arte e da cultura também se fizeram notar. Os EUA assumiram a liderança da produção artística em relação à Europa (tradicionalmente percebida como o centro difusor da cultura ocidental), pese embora se verifique o alargamento da produção cultural a outras regiões (Dijan, 2005; Pratt, 2007; Benhamou, 2010). O florescimento das chamadas «indústrias criativas» (Ribeiro, 2004; Pratt, 2007) colaborou para a modificação da imagem dos artistas (Moulin, 1992; 2002) mas, sobretudo, veio acelerar os processos através dos quais são legitimamente reconhecidas as marcas da inovação.

A análise da literatura permite-nos constatar que o reconhecimento rápido dos objectos de arte e dos produtos culturais, quer institucional, quer financeiramente, vieram beneficiar os criadores contemporâneos e colaboraram para a diluição das

fronteiras entre o vanguardismo artístico e a arte institucional⁹⁹. No entanto, a velocidade a que se dá o reconhecimento institucional estabelece um paradoxo relevante (Ribeiro, 2004) – o reconhecimento propicia um esvaziamento do sentido inovador e vanguardista das obras de arte contemporânea; o seu acomodamento no tecido social não provoca o questionamento que é suscitado pela *décalage*¹⁰⁰ entre o seu surgimento e a percepção social do fenómeno.

As assimetrias entre as noções de tempo e de evento (Quick, 1998; Hantelmann, 2010) contribuíram para a generalização de um sentimento generalizado de *crise* (Jimenez, 2005; Michaud, 2006) devido à pulverização das relações de poder estabelecidas no domínio público, as quais se reflectem nas exigências do mercado cultural e na dispersão de papéis sociais que o indivíduo se vê obrigado a assumir, nas suas relações sociais e económicas (Michaud, 2006:132).

As alterações conjunturais na narrativa histórica comum propiciaram, paralelamente, uma contínua criação e recriação da política (Rancière, 2009), através de formas contingentes à linguagem, acções e símbolos decorrentes da arte e das práticas culturais contemporâneas. Os debates em torno da «crise da representação» e da «crise do Estado» reflectiram as alterações ideológicas ocorridas na interacção das variáveis de contexto e no domínio da representação e da acção políticas (Magalhães, 2007:272).

O século XX foi um momento crucial para o desenvolvimento da estética. Nos capítulos anteriores tivemos a oportunidade de expor alguns desses momentos em que a arte antecipou, problematizou e acompanhou os processos de transformação social, política e económica. Podemos considerar que os objectos de arte expuseram as tensões e constrangimentos da vida política.

A problemática da reflexividade na cultura contemporânea obriga-nos a ponderar sobre os limites da representação, da reincarnação do sujeito e dos seus emergentes conteúdos políticos. O modo como nos relacionamos com a arte contemporânea, hoje, quer seja através dos elementos práticos, quer seja através dos

⁹⁹ Por exemplo, o artista Yves Klein que começa a expor em 1955, três anos depois recebe uma encomenda para decorar o Teatro Nacional de Gelsenkirchen; em 1961, o Museu de Haus Lange organizou uma exposição retrospectiva do seu trabalho. A partir dos anos 60, verifica-se a tendência em transferir competências estatais no sector cultural para entidades privadas. Para além disso, torna-se frequente que as obras de autores consagrados sejam expostos em diálogo com obras de autores mais jovens.

¹⁰⁰ A remissão para ao campo da estética esvazia o valor social das obras de arte (dissocia-a do contexto e fá-las circular na esfera técnica).

elementos teóricos que a vão acompanhando, têm inevitavelmente as suas implicações no modo como reflectimos sobre o corpo, a identidade e as relações de poder. O que nos interessa explicitar é o sentido crucial através do qual a arte e a cultura são a manifestação dos discursos políticos e, conseqüentemente das acções e atitudes políticas que induzem.

III. 1. REFLEXIVIDADE E REPRESENTAÇÃO NA EQUAÇÃO POLÍTICA

«Eu não sou eu nem sou o outro,
Sou qualquer coisa de intermédio:
Pilar da ponte de tédio
Que vai de mim para o Outro»

Mário de Sá-Carneiro (1914)

Há nos objectos de arte, e nos produtos culturais em geral, um pretexto retórico que convoca um permanente questionamento humano (Rancière, 2000; Ribeiro, 2004; Hantelmann, 2010), sendo difícil de determinar se é primordialmente convocado pela arte, ou por uma concepção moral da política (Talon-Hugon, 2009), ou ainda por uma concepção estética da política (Rancière, 2009; 2010). A dificuldade em lidar com estes territórios conceptuais (Deleuze e Guattari, 2007) conduz-nos a um questionamento sobre como as relações de poder na arte emergem numa concepção política de representação.

O objecto de arte contemporâneo constitui uma proposta de imagem acerca dos papéis sociais e das intervenções no contexto político. Deste modo, a expressão artística é convocada para denunciar as formas de dominação económica, ideológica e estatal (Rancière, 2010; Clair, 2011). A expressão destas formas de dominação tem subjacente a ideia de devolução à sociedade de uma imagem ou imagens sobre a organização e manifestação das relações de poder. Importa, por isso, considerar o papel do indivíduo na apreensão das imagens e na construção de significações em relação às imagens do poder e da política. É do confronto entre indivíduo e imagem que se configura a dimensão da subjectividade, como também a reconfiguração da experiência comum.

A história do desenvolvimento da subjectividade (Foucault, 2008; 1999) demonstrou que os sujeitos possuem características alteráveis consoante o contexto político, social e económico. Tal como tivemos oportunidade de conferir anteriormente, a influência dos indivíduos sobre o contexto é igualmente inequívoca, uma vez que a experiência comum é fruto de interacções privadas e públicas (Arendt, 2001). Por conseguinte, as questões da subjectividade (*quem sou eu?*) e da identidade (*qual o meu lugar na comunidade política?*) são duas questões dependentes da condição social do

ser humano, do seu enquadramento face às instituições (Foucault, 1994; 2008) e dos recursos disponíveis (Inglehart, 1990; Yúdice, 2003).

A problemática da reflexividade na cultura contemporânea, implicada nos objectos de arte, suscita-nos uma ponderação acerca dos limites da representação, da reincarnação do sujeito e dos seus conteúdos políticos emergentes.

Primeiramente, a ideia de representação alude à semelhança e proximidade entre representante e representado (Hantelmann, 2010:191). Ao seu léxico poderíamos ainda, atribuir as significações de *emanação*, *identificação*, *mimetismo*, *reflexo*, como se a representação política fosse o espelho da estrutura social e que, através do dispositivo eleitoral periódico, se pudesse extrair a vontade geral do povo ou, por outras palavras, como se só houvesse representação quando a vontade dos representantes coincidissem com os desejos dos representados.

A realização da «democracia representativa» – pensada ainda nos moldes da democracia directa ateniense – expôs os méritos da teoria da representação em contradição simultânea com os deméritos e insuficiências da representação do povo como um todo unificado. A polémica em torno da soberania foi fruto do perspectivismo ideológico de aliar a ética à política (Aurélio, 2009:47).

A questão «o que é a representação?» não está totalmente dissociada do seu significado real, pelo que a história da representação política desenvolveu-se sob a ameaça simultânea da suposta «crise de representação». Se por um lado, poderíamos considerar que os paradoxos da representação emergiriam dos confrontos entre teoria e etimologia, por outro lado, consideramos ser pertinente uma reflexão atenta sobre os processos de subjectivação¹⁰¹ na arte e na cultura, fornecendo outras compreensões de maior complexidade e amplitude acerca dos paradoxos inerentes à representação política como condição da institucionalização democrática¹⁰².

Importa considerar que a representação não é um mero acessório da democracia – a representação é o cerne de toda a vida política¹⁰³. Contra uma ideia intuitiva de

¹⁰¹ Isto é, compreender a noção de representação política tendo em consideração os mecanismos constituintes (provenientes das experiências artísticas e das práticas culturais) anteriores ao seu enquadramento institucional.

¹⁰² Os equívocos em torno da representação política são susceptíveis de originar, de tempos a tempos, ou autoritarismos ou anarquias; o alargamento progressivo do sufrágio veio corresponder aos desejos de representação e cumpriu as expectativas de legitimidade e efectividade do sistema democrático.

¹⁰³ O argumento veiculado pela literatura confirma o sentido proposto no texto: «[a representação] questão por excelência da sociedade vista como um conjunto de indivíduos que se atribui a si mesmo, de

representação política, consideramos que a sua conceptualização está dependente duma abordagem sistémica e, portanto, de três eixos explicativos, a saber: (1) arte e cultura; (2) processos de subjectivação na arte; (3) reflexividade e representação. Nesse sentido, podemos fazer interagir as variáveis nas seguintes questões: (1) de que forma as experiências artísticas e as práticas culturais contemporâneas insinuam novos requisitos de representação; (2) como é que se estabeleceu a articulação entre os interesses individuais e a defesa desses mesmos interesses integrados nos diversos discursos políticos; (3) de que forma a cristalização dos processos de subjectivação fortaleceram uma ideia paradoxal de representação.

A radicalização da expressão cultural, tal como se tem manifestado na performance e no desejo pelo máximo realismo (em tempo e espaço reais) conduziu ao martírio da carne e à demonstração dos sinais alarmantes de distúrbio social e psicológico nas sociedades contemporâneas (Miglietti, 2003). O corpo¹⁰⁴ e as respectivas representações do mesmo, sempre se manifestaram no âmago dos seguintes contextos: um contexto artístico em *stricto senso*, e um contexto tipicamente relacionado com as esferas de poder (Miglietti, 2003:11). As encarnações do corpo demonstram que a matéria é constituída por componentes quer biológicos, quer por componentes culturais ou sociais, e que estes variam consoante as relações de poder e hierarquia estabelecidas.

A reflexividade pode ser entendida como um dos indícios do lugar do sujeito. Um dos contributos principais na elaboração de uma fenomenologia sobre o sujeito foi Merleau-Ponty (1996), ao discorrer sobre o vidente e o visível – do olho que só se vê, vendo-se no olhar do outro ou no tocante que se toca tocando. Estas experiências, que passam pelo princípio da diferença e da alteridade, devolvem uma imagem organizada do eu. Tendo em conta uma perspectiva fenomenológica, a suposta unidade do sujeito é criticada com base nos processos de construção da subjectividade que lhes estão associados – como o contacto, a reflexão e a alteridade.

forma estável, uma identidade e vontade comuns, as quais precisam de ser representadas para que o conjunto deixe de ser uma simples abstracção e possa, de facto, decidir e agir enquanto todo» (Aurélio, 2009:12-13).

¹⁰⁴ Tomando como referência o livro de Don DeLillo, *O Corpo Enquanto Arte*, escolhemos o pequeno fragmento sobre a personagem Lauren Hartke: «Hartke é uma artista corporal que tenta libertar-se do corpo. (...) A obra de Hartke não é um exercício de exibicionismo nem de autoflagelação. Ela está a representar, num processo contínuo de transformação numa outra pessoa ou de exploração de uma qualquer identidade primordial.» (2001:104-105)

Por conseguinte, a interioridade que se pensava existir consciente e previamente, só é percebida e identificável ao longo dos diferentes momentos de subjectivação. Por isso, a reflexividade absoluta não é senão um tipo ideal construído à margem e a jusante de um conjunto de experiências e ideias de sujeito posteriormente constituído, enquanto tal – a reflexividade consiste num acto retroactivo e fundador da própria noção de subjectividade (Deleuze e Guattari, 2007).

A arte contemporânea expõe-nos face a um modelo de sujeito, por vezes, inconciliável com a cópia e desprendido de uma atitude jubilatória. A ausência desse narcisismo sobre a imagem do sujeito recai sobre a técnica da fotografia¹⁰⁵. Por um lado, a reprodução fotográfica proporciona uma representação mediada do corpo e da imagem (Benjamin, 1992). Por outro lado, opera enquanto «dispositivo de captura com memória», fixando no tempo uma imagem que só pode ser trazida à memória, e que deixou de existir fisicamente aquando da captura fotográfica.

Para além disso, a reprodutibilidade fotográfica (Benjamin, 1992) aliada à possibilidade de manipulação/distorção da imagem¹⁰⁶ obtida, vieram tornar a fotografia no dispositivo responsável pela desfragmentação da unicidade do eu. A representação do sujeito na fotografia não é mais do que uma metaforização do próprio discurso político representativo, ou ainda anteriormente, corresponde às imagens do indivíduo em acção, procurando-se constituir uma imagem que corresponda à diversidade de papéis sociais. É, afinal, o retrato de um «eu» multiplicado ou desfragmentado que permite verter na praxis política a crescente volatilidade eleitoral e a variação dos casos empíricos, nomeadamente nas democracias representativas europeias (Rokkan e Lipset, 1992; Gallagher, Laver e Mair, 2006:6-12; Bartolini e Mair, 1990).

Os materiais empíricos e teóricos levam-nos a considerar que o ónus da representação se encontra no auto-retrato (Nancy, 2000). Lacoue-Labarthe (1974:13) iniciava o seu ensaio sobre o auto-retrato na fotografia com a seguinte pergunta: «a arte pode identificar-se?» [*l'art peut-il s'identifier?*]. Esta questão reenvia para o contexto da

¹⁰⁵ O espelho, ao contrário da fotografia, não produz um diferimento entre a presença do corpo e o momento da captação da imagem. O espelho é o elemento de mediação por excelência da relação de reflexividade entre o «eu» e a «imagem de mim mesmo» (Babo, 2000:341).

¹⁰⁶ A fotografia permitiu a construção da imagem de um corpo híbrido, capaz de reflectir e de incorporar o contexto em redor. A fotografia permitiu o desmembramento do corpo. A ampliação das suas partes constituintes, a reconstituição dos seus membros, a provocação da verdade e da ilusão da imagem. O resultado fica sempre para lá da representação do corpo real. Os paradoxos da representação dependem, portanto, do modo como tem sido formulada a questão «o que deve ser a representação» contra o facto «o que é a representação política» – este constitui um passo polémico fruto do perspectivismo ideológico de aliar a ética à política (Aurélio, 2009:47).

arte para a interação com a cultura política, expondo com evidencia a difícil definição do lugar do sujeito. A existência de uma conjuntura híbrida desafia, assim, os pressupostos da representação política.

A configuração da subjectividade, na arte contemporânea, tem-se concentrado no corpo como território, e na técnica de *desterritorialização* do corpo, enquanto métodos conducentes à constante renovação da subjectividade¹⁰⁷. A característica primordial do híbrido é a de se situar no estreito vácuo entre o corpo e a versão acabada do seu projecto¹⁰⁸. A mediação entre sujeito e corpo exige o recurso às tecnologias de representação – dispositivos representativos.

A apresentação do sujeito no auto-retrato convoca uma percepção e reflexão sobre a sua interioridade, estabelecendo-se, assim, uma complexa relação entre interior e exterior do eu-sujeito. Esta dinâmica entre «o dentro e o fora» ou «do fora que se constitui a partir de dentro» é instauradora da singularidade do auto-retrato. Deleuze e Guattari (2007) expuseram a questão do interior e do exterior na célebre fórmula parede branca/buraco negro, a propósito da configuração do rosto e da perscrutação da reflexividade da imagem¹⁰⁹.

Um rosto «neutraliza antecipadamente as expressões e conexões rebeldes às significações conformes» (Deleuze e Guattari; 2007:220). O rosto é ele mesmo uma redundância, um lugar de subjectividade por excelência – a ressonância do exterior com o interior. Segundo a literatura analisada (Nancy, 2000; Babo, 2000; Deleuze e Guattari, 2007) é consensual afirmar que o olhar possui um valor metonímico para o auto-retrato – «poder-se-ia dizer que nele o rosto está para o corpo assim como o olhar está para o rosto» (Babo, 2000:96). O corpo compreende a cabeça, mas não necessariamente o rosto. «O rosto só se produz quando a cabeça deixa de fazer parte do corpo, quando deixa de ser codificada pelo corpo, quando deixa, ela própria, de ter um código corporal político multidimensional – quando o corpo, incluindo a cabeça, se encontra

¹⁰⁷ Sobre representação e a devolução de uma imagem no espelho: «... aproximava o rosto de um espelho e lá estava ele. Não era realmente ele, era apenas uma sugestão, quase imperceptível, mas era ele, de certo modo, de um dado ponto de vista, nalguns espelhos mais do que noutros, mais do que uma inestimável reprodução, dependendo da hora e da luz e da qualidade do espelho, das estratégias do espelho, com a sua inversão de esquerda e direita, esta sala ou aquela, porque cada imagem em cada espelho é apenas virtual, mesmo quando esperamos ver-nos a nós próprios». (Don DeLillo, 2001:112-113).

¹⁰⁸ Deleuze e Guattari (2007) chamaram-lhe *espaço de indiscernibilidade*.

¹⁰⁹ Atente-se na formulação dos autores Deleuze e Guattari: «O rosto cava o buraco que a subjectividade tem necessidade de atravessar, constitui o buraco negro da subjectividade como consciência ou paixão, a câmara, o terceiro olho» (2007:220).

descodificada e tem de ser *sobredecodificada* por algo que se chama Rosto» (Deleuze; Guattari; 2007:223)¹¹⁰.

Um rosto para ser rosto tem de ser «desterritorializado» do corpo, isto é, separado do resto do organismo para se conectar com outros elementos semióticos, que lhe conferem significância, subjectividade e *rostidade*. A rostidade consiste em pesquisar a metonímica do rosto naquilo que dá a conhecer de si e dos outros, na comunicação inter-cultural, sobre o tempo e sobre a subjectividade, numa inferência eminentemente política e subjectiva, e de diálogo através da apropriação de outros elementos simbólicos de representação.

A reflexividade, enquanto efeito da duplicação (Babo; 2000:341), é também o resultado construído a partir da assimilação do *corpo-função* no *corpo-simbólico*. As mediações na representação do corpo suscitam uma actividade *jubilatória* (Babo, 2000) do interior do sujeito, consistindo na composição ou reconfiguração do corpo libertado dos cânones de beleza instituídos – a devolução de uma imagem organizada do si próprio – face à percepção de um interior psicologicamente fragmentado, consiste numa manipulação política de organização homogénea, e não particular, do corpo social.

O hibridismo do rosto, ou a multiplicidade do sujeito, consiste, assim, na afirmação do sujeito para além do poder instituído – o poder tem uma dimensão subjectiva e objectiva. Poderíamos considerar que o poder está igualmente presente em todos os domínios da vida, construindo e organizando os indivíduos segundo uma variedade de discursos que incluem paradoxalmente, aquilo que é imaginado como sendo livre da influência do poder estruturante – nomeadamente, o instinto sexual e a arte (Nietzsche, 2002). Se é verdade que a dimensão política na arte interpela o espaço público, não menos verdadeiro é o facto de nem toda a arte ter a mesma dimensão política.

A auto-representação híbrida adivinha-se contrária à ideia de representação absoluta. Tal como demonstrámos anteriormente, a representação é permeável à alteridade, à incorporação material e imaterial que funda uma subjectividade que pretende fixar uma identidade perdida, porque está volúvel ao processo de configuração reflexo e multifacetado. Portanto, a forma artística de exteriorização da subjectividade, o auto-retrato, é uma imagem pensada e construída de si mesmo.

¹¹⁰ O presente raciocínio aproxima-se da concepção organicista do poder, tal como fora inicialmente exposta por Hobbes, *Leviathan*.

Tendo em conta os paradoxos da representação, verificamos que a imagem de origem e a imagem reflexa não coincidem, ou por outras palavras, não há representação em sentido reflexo. Tal como no caso das democracias europeias (Gallagher, Laver e Mair, 2006; Bartolini e Mair, 1990), a distinção entre povo e parlamento é crucial para que haja representação (Pitkin; 1972:1). O exercício da política em nome do povo requer a autonomia do indivíduo separado da comunidade, para que esta não possa coagir ou restringir os actos políticos.

Assim, o sujeito do enunciado não coincide com o sujeito da enunciação, pois não se pretende uma imagem pessoal/individual, mas uma parábola do discurso, expressa na relação espacial entre estas duas supostas entidades, que não podem ser compreendidas em termos duais entre o Mesmo e o Outro – um híbrido está entre eles. Considera-se que um híbrido está em constante devir, isto é, qualquer coisa indefinida entre «o que se desloca e o que se atravessa». Persiste uma medida irresolúvel na categorização da obra de arte, que é dada pela desunião simbólica entre os enunciados. É neste contexto de diferimento que Bhabha (2007) faz emergir a marca do acto político, cuja identidade híbrida abre espaço à contínua negociação até ser encontrada a sua síntese identitária. Representantes e representados estão unidos, não pela identificação entre si, mas pelo vínculo de responsabilidade dos representantes face aos representados (Pitkin, 1972) – a representação consagra a legitimidade do exercício da política com base na racionalização dos processos de selecção e, claramente, na diferenciação da estrutura de clivagens sociais (Rokkan e Lipset, 1967).

Por fim, importa sublinhar que os paradoxos da representação são a condição por excelência dos sistemas representativos democráticos. A representação política como paradoxo constrói e enraíza uma imagem social que, muito embora não seja simétrica à realidade, pretende-se por conveniência que seja tomada como verdadeira em abono do discurso legitimador que agrega os indivíduos ao Estado.

III. 2. APANÁGIOS CULTURAIS DA CIDADANIA

«Podemos falar de cultura num sentido amplo, referindo o(s) conjunto(s) de conceitos, ideias, assunções que, sob a forma de um fluxo permanente, vão determinando as formas de vida das sociedades, as relações dos indivíduos entre si (...) podemos falar de cultura, num sentido aparentemente mais restrito, tomando como objecto do discurso os processos de criação, invenção, partilha, construção de si próprio (...) Ou podemos, então, tornando mais concreto o objecto de discussão, falar de um conjunto de práticas de criação artística (...) Compreendendo que, nestas práticas, os estatutos de emissor e de receptor são necessariamente intermutáveis e se reconduzem, afinal, a um direito de cidadania.»

Ferreira, J. L. (2009) «Não é fácil...» In Ramos, F. M.; Rodrigues, A.; Ferreira, J. L.; Portela, M. (eds.). *Quatro Ensaio à Boca de Cena: para uma política teatral e da programação*. Lisboa: Cotovia. pp. 113-114.

A teoria política contemporânea partilha duma concepção segundo a qual a política é entendida como a actividade participativa e racional da cidadania (Young, 1996:480), dado que a cidadania é um conceito central no pensamento político ocidental, embora contingente a uma multiplicidade de abordagens explicativas – histórica, filosófica, sociológica, jurídica. A ideia de cidadania convoca igualmente, outras três formas: a política, a económica e a cultural (Yúdice e Miller, 2002).

A cidadania tornou-se um conceito na moda [*fashion*] (Hoffman, 2004:1), deixando de estar associado ao liberalismo e aos grupos de notáveis com direito ao voto, passando a integrar os discursos reivindicativos de grupos feministas, étnicos, de novos movimentos sociais, ecologistas, geralmente críticos da tradição liberal (Joppke; 2008:45).

Embora a ideia de cidadania não seja nova, os refinamentos quanto à concepção e exercício da cidadania estão intrincados no processo político de construção do Estado moderno (Hoffman, 2004) – o alargamento do sufrágio, a institucionalização do sistema de partidos políticos e o reconhecimento dos direitos políticos através da cidadania permitiram fixar uma população ao território nacional. No entanto, a escala é uma medida fundamental, mas ao mesmo tempo problemática para se saber sobre quem

devem recair os direitos de cidadania ou quais os limites da comunidade política¹¹¹; conseqüentemente, a cidadania não é propriedade ou atributo exclusivo do Estado-nação¹¹² (Yúdice e Miller, 2002). A globalização e os fluxos migratórios suscitam, não apenas as controvérsias do multiculturalismo, como também questionam o papel do indivíduo na lógica do liberalismo económico¹¹³ (Yúdice e Miller, 2002). O exercício pleno da cidadania pressupõe que os indivíduos actuem sobre o sistema político de acordo com as suas preferências e convictos da sua soberania individual.

À luz das dicotomias entre *Estado* e *indivíduo*, *público* e *privado*, *singular* e *colectivo* (Arendt, 1995; Foucault, 1992; Michaud, 2006) podemos colocar as seguintes questões: como é que se foi definindo o status dos participantes na vida social e política do Estado? A individualidade como construção do sujeito único e integrado para acção política será pacífica face à pluralidade de interesses singulares? Podemos considerar que estas dicotomias e questões estão intimamente relacionadas com a distribuição e reconhecimento do poder nas sociedades contemporâneas.

Não há, talvez, quem se tenha dedicado tão empenhadamente ao estudo do poder quanto Michel Foucault. No seu texto «Le sujet et le pouvoir» (1994:223), evidenciou que a história dos diferentes modos de subjectivação, na cultura ocidental, é também a história dos diferentes modos com que o indivíduo teve de lidar com a complexidade das relações de poder à sua volta. Consideramos que Foucault (1994) notou assertivamente que o poder, mais do que uma questão teórica, faz parte da nossa experiência quotidiana.

A adequação das lutas de poder entre o estatuto do indivíduo e o assentimento quanto às formas de autoridade política legítima teve como corolário a adequação entre o direito à diferença e os constrangimentos da vida em comunidade, nomeadamente os processos de integração do indivíduo na comunidade política. Ora não só essa experiência do poder tem uma dimensão subjectiva, ora também consagra uma

¹¹¹ Inserida nesta problemática está a concepção do cosmopolitismo cívico, tratando-se de se saber se, no limite, se os indivíduos não são todos cidadãos à escala planetária e participantes numa plataforma de democracia cosmopolita.

¹¹² O desafio tem residido na formação e usufruto de direitos de cidadania europeia, sem que propriamente isso se reflecta na emergência do Estado Europeu, mas ao invés disso, na construção de instituições que providenciam e garantem formas de participação cívica.

¹¹³ A independência e autonomia face ao Estado são questões evidenciadas por Yúdice e Miller (2002): uma vez que o conceito de cidadania traz consigo uma série de conotações históricas e perspectivas clássicas, os autores colocam a questão de como acomodar o conceito às realidades emergentes da economia cultural, tais como o acesso, consumo e distribuição dos bens culturais face a uma realidade multicultural.

importante componente de objectividade, porque opera enquanto almofada amortecedora da violência exercida pelo Estado, seja em termos económicos, seja em termos ideológicos, seja em termos da administração pública.

Sintetizando aqui o contributo de Foucault, podemos considerar que neste modelo se confrontavam dois aspectos importantes: (1) a defesa do *indivíduo individuante* e (2) a perspectiva contrária do *governo pela individualização*, numa apologia directa ao retorno à vida comunitária, isto é, a governabilidade total de todos os indivíduos. Este retorno à comunidade política, na impossibilidade de governar todos, teve necessariamente, de se salvaguardar nos critérios de atribuição da cidadania.

Apesar de não haver nos escritos de Foucault uma reflexão sobre a cidadania, podemos considerar que esta problemática está expressa no seguinte conjunto de equações – *como se governar a si próprio?; como ser governado?; como governar os outros?; por quem as pessoas irão aceitar ser governadas?; como se tornar o melhor governante possível?* (Brown; 2006:73). Neste conjunto de questões Foucault está interessado em pensar a responsabilidade governativa sem perder-se da norma, da legitimidade e das instituições estatais.

Ao contrário de Foucault (1994), para quem o Estado é concebido como uma entidade mítica e abstracta, Pierson (2004a:106) considerou que a actividade do Estado tem uma forte componente de objectividade e singularidade, na qual a cidadania é a forma legitimadora – a componente objectiva da cidadania é revestida pela apreciação jurídica do estatuto do indivíduo; quanto à componente singular está relacionada com o sujeito portador de direitos cívicos. Contudo, a conciliação entre indivíduo e cidadão é tão problemática quer no campo da subjectividade, quer no campo político-económico.

A cidadania, tal como a democracia, é um conceito que remonta à Antiguidade Clássica e à polis grega (Arendt, 1995). A decadência e o fim da democracia ateniense tornaram, quer a democracia, quer os direitos de cidadania, um assunto depreciado e contestado entre os pensadores políticos, até que surgisse novamente um interesse renovado pelo indivíduo, enquanto actor na empresa estatal. No Estado Moderno a cidadania é uma ficção objectivada pelo enquadramento jurídico, que correspondeu à definição do Estado territorial e ao estabelecimento do corpo político nacional.

O poder enraizado nos direitos de soberania está intrinsecamente exposto na escolha daqueles que são os indivíduos soberanos no Estado. Aquele que pratica a

cidadania é o cidadão, isto é, o indivíduo que goza de um estatuto jurídico ou social, de uma forma de identidade política, em relação à qual estabelece uma relação de lealdade, cujo efeito se manifesta na reciprocidade esperada entre o critério de bom comportamento social e, por sua vez, a competência de exigir direitos.

Igualmente, a temática da representação política na fórmula da «soberania do povo pelo povo» (cf. Aurélio, 2009), não é senão uma abordagem simbólica e mítica na tentativa de legitimação e afirmação da unidade estatal autónoma, por um lado, e de abstracção do indivíduo face ao colectivo, por outro.

Contudo, na actualidade, a problemática do «regresso do cidadão», à qual corresponde a invenção de uma «nova cidadania» (Yúdice e Miller, 2002), é fruto da diluição territorial e da diferença de classes¹¹⁴. O multiculturalismo e as relações entre a cultura e educação também se fazem evidenciar sobre a concepção da cidadania.

«O universo da produção artística e da fruição cultural é axial à nossa existência. Considera, portanto, todos os dados políticos, económicos, sociais, que o envolvem. Age sobre eles: toma-os como matéria, investiga-os sob um prisma crítico e devolve-no-los segundo uma visão complexa, única, radical no sentido próprio da palavra. (...) O que desejo, desassombadamente, afirmar é que, quando falamos da coisa cultural sem tergiversar, falamos seguramente de outra coisa. Falamos de políticas, políticas que considerem – ou não! – o investimento dos Estados num aprofundamento “civilizacional” (...) de qualquer coisa que exija cidadãos (...) mais ricos na sua capacidade de inteligência da realidade ...» (Ferreira, 2009:117-118 .)

O entendimento que é feito sobre o conceito de cidadania depende das relações sociais que os indivíduos estabelecem entre si e das relações destes com as instituições do Estado, que podem variar consoante a sua complexidade, tal como nas sociedades industriais avançadas (Inglehart, 1990).

As distorções de mercado entre o capital e a mão-de-obra, propalaram a ideia que o «individualismo» como teoria social, fruto da economia desagregadora, tendia a abstrair as pessoas dos seus contextos sociais. No entanto, assistimos a um crescente interesse pela cidadania, enquanto ferramenta política útil e estratégica na prossecução dos intentos diversos do Estado. Neste domínio a cultura tem ganho dimensão prática (Yúdice e Miller, 2002; Yúdice, 2003; Inglis, 1993), procurando aliar os benefícios do

¹¹⁴ No que respeita à cidadania, entenda-se por diferença entre classes, não só as disparidades económicas, como também as tensões étnicas, feministas e multiculturais.

conhecimento ao mercado, ou seja, o «capitalismo do conhecimento» tem servido como retórica para uma aposta na massificação dos gostos culturais¹¹⁵.

A amplitude taxionómica, de que o conceito de cidadania é alvo, deve-se à introdução do seu sentido enquanto mecanismos de regulação do conflito social. A discussão em torno da relação *Estado* e *indivíduo* consiste na problematização da preponderância da comunidade ou da realização do bem comum sobre os interesses individuais (Pierson, 2004a), embora esta questão seja mais fracturante se adicionarmos os tópicos da pertença e da cultura.

Uma parte importante daquilo que entendemos, actualmente, ser a cidadania deriva de uma longa tradição histórica, mas também dos desenvolvimentos do Estado Moderno. A cidadania inscreve-se como algo tão recente quanto o próprio Estado, ou uma ideia tão antiga apenas na sua dimensão teórica. O advento da cidadania moderna correspondeu ao processo de burocratização estatal e à necessidade de gestão política da sociedade.

O desafio da «cidadania multicultural» corresponde às exigências de grupos sociais no sentido de lhes serem reconhecidos direitos cívicos e sociais, imprimindo um cunho de «cidadania diferenciada» face aos restantes grupos. As pressões para a inclusão de uma suposta «cidadania multicultural» assentam na necessidade de eliminar a homogeneidade cultural, dando-se, nesse caso, uma primazia ao indivíduo. Também problemático e polarizador tem sido o debate em torno da cidadania como reconhecimento da identidade política, quer seja através do reconhecimento pela diferença, quer seja pelo critério da igualdade.

Difícilmente se compreenderão as reivindicações cívicas dos movimentos sociais em áreas como a cidadania sexual (reconhecimento pelo casamento homossexual) a cidadania ecológica (exigência de políticas de sustentabilidade) e a cidadania multicultural (direito das minorias étnicas) sem ter em conta as transformações pós-materialistas na sociedade (Inglehart, 1990). O pós-materialismo é também uma teoria sobre os avanços do Estado. Estas relações e movimentos sociais inscreveram uma mecânica de relações de poder e um potencial de realização ou de tornar possível o reconhecimento público (Brown, 2006; Ferreira, 2009) desses mesmos direitos cívicos – quer a realização do indivíduo como unidade, quer a aceitação duma

¹¹⁵ Contudo, a massificação dos gostos culturais ou a correspondência entre arte e lazer pode determinar uma política cultural única e a «aceitação acrítica do divertimento massificado» (Ferreira, 2009:118).

moral política universal, estão poderão ser postas em causa pela valorização das subculturas nacionais.

A concessão dos direitos de cidadania foi também uma estratégia encontrada pelo Estado Providência, de forma a diluir as clivagens de classe (Rokkan e Lipset, 1967). Na perspectiva do capitalismo, a sociedade é dividida entre os indivíduos detentores de recursos e os indivíduos que trabalham para quem é possuidor do capital. Este sistema gera divisões e carências que tornam a existência do Estado necessária, tanto para aqueles que vêm no enquadramento estatal mais hipóteses de gerar riqueza, como para aqueles em que o Estado assume uma função reguladora das desigualdades sociais e económicas. O importante é que estas funções contemporâneas do Estado o tornam a ele próprio um importante mercado (Hoffman, 2004) com capacidade de gerir os seus efectivos humanos.

A atribuição dos direitos de cidadania está ligada à concepção de «tecnologia do poder» (Foucault, 1994:183)¹¹⁶, segundo a qual o poder tem um valor essencialmente normativo e estatutário, entre aquilo que é permitido e o que está interdito, mas também entre aquilo que é partilhado no domínio cultural.

As democracias liberais caracterizaram-se pela luta na expansão dos direitos de sufrágio (Lipset, 1963), isto é, nos mecanismos de participação que consagrassem os direitos dos cidadãos. O reconhecimento da pertença legítima é um critério que separa os *membros* dos *não-membros* da comunidade política, não podendo, por isso, existir privilégios associados à cidadania sem que isso não pressuponha que um conjunto de pessoas está excluído desse critério de inclusão e participação na cidadania (Pierson, 2004a:107).

«Se é verdade que a identidade é uma questão central dos povos, das pessoas, das regiões culturais, então ela é viva, aos seus valores e referências tomam aspectos e objectos de culto diferentes ao longo da História e a sua problematização deve servir como dinâmica de cidadania universal e não tomar a forma de um obsessivo fechamento paroquial, nostálgico de tempos dourados» (Ribeiro, 2004:127)

¹¹⁶ Não obstante, esta concepção de «tecnologia do poder» desenvolveu-se em consequência da importância dada à etnologia no final do século XIX – procurava-se, então, pensar o poder imbuído no corpo social e distinto do sistema jurídico de outras sociedades.

A cidadania é o laço fino na dialéctica *Estado e indivíduo*. Para os indivíduos a liberdade, entendida como exercício de desenvolvimento do sujeito, emerge da pertença à comunidade política e da participação social – do sentimento de inclusão que é fundamental para que o ser social se desenvolva. Os indivíduos, ao exercerem os direitos de cidadania, estão a formar uma sociedade eminentemente democrática e participativa (Sward, 2006).

Verificamos que a cidadania é um conceito sensível à mudança histórica (Hoffman, 2004:1; Pierson, 2004a; Yúdice e Miller, 2002) mas que, no geral, expressa um desejo normativo de «dever ser» fortemente ancorado na vida política, mais concretamente «no tipo de comunidade política que queremos».

«... [a] suposta oposição entre cultura erudita e cultura popular, não resulta senão de uma confusão aparentemente ingénuo entre arte e lazer. Entre a produção do único e a aceitação crítica do divertimento massificado. Juntos, são apenas formas de sonegar-nos, voluntariamente ou não, o acesso democrático a práticas e fruições que são importantes investimentos num domínio simbólico incontornável a um verdadeiro processo de construção individual e social, sustentado em ideias de universalidade e pluralismo.» (Ferreira, 2009:118).

Os objectos de arte e culturais abordam (entre outras matérias, cujos conteúdos são eminentemente políticos) o papel do indivíduo no sistema democrático. Se por um lado, verificamos o desenvolvimento da temática dos paradoxos da representação no debate iconográfico e performativo da arte, por outro lado a arte contemporânea parece avançar e problematizar face à «reinvenção do cidadão».

A ideia de cidadania disponível está intrincada na história do Estado Moderno, tentando resistir e/ou adaptar-se aos desenvolvimentos contemporâneos. A relação indivíduo/cidadão surge-nos como uma relação construída, dependente das práticas discursivas e da legitimação institucional.

À partida, as diferenças de sexo, raça, etnicidade, classe e orientação sexual presentes em grupos minoritários da sociedade poderiam traduzir-se num factor de exclusão na atribuição da cidadania. No entanto, a tendência para a diluição das fronteiras, associada a formas de governo mundial têm proclamado uma visão integradora e ampla dos direitos de cidadania, muito para além do conceito tradicional de nacionalidades cívicas.

Mesmo anterior a formas de governo mundial, a construção do paradigma da cidadania pós-nacional é, em todo o caso, conciliador duma ideia de «cidadania multiníveis», refluxo de alguns slogans que se tornaram nos standards ideológicos do liberalismo – como por exemplo, «pensar global agir local». Já sob o paradigma da «cidadania global» podemos encontrar presentes noções de «cidadania universal», «cidadania da terra», «cidadania cosmopolita». Todas estas noções evidenciam a marca fundadora do conceito de cidadania – o seu carácter mutável – e a tendente revolução dos pressupostos filosófico-políticos sobre os quais assenta, um desses é o risco da «hiper-representação». Não obstante o facto de se reconhecer o papel fundador do Estado para a noção de cidadania, o mesmo torna-se irrelevante se não se considerar o sujeito portador da cidadania (Yeatman, 2008:102; Twine, 1994).

É necessário considerar três aspectos sobre a cidadania na contemporaneidade: em primeiro lugar, a reivindicação pela cidadania pode partir de grupos minoritários e relativamente alheados das matérias de interesse que constam da agenda política nacional. Em segundo lugar, a cidadania evoca um processo simultâneo de transformação e evolução. Em terceiro lugar, os requisitos da «nova cidadania», ou que advêm da necessidade de «reinvenção da cidadania», são um processo em construção, que visam a auto-determinação e governação (Hoffman, 2004:13).

Deste modo, as reivindicações a favor da «cidadania inclusiva» remetem para a urgência em dedicar algum tempo à teoria política: pensar nos desafios da actualidade do conceito imperfeito e inacabado de cidadania, perspectivando uma existência do indivíduo para além da circunscrição territorial que é o Estado.

III. 3. AS OPORTUNIDADES DA CRISE: DEMOCRATIZAÇÃO CULTURAL

«... parece-nos haver nestes *desvios* através da arte um problema puramente político, o de encontrar maneiras de dizer, de se representar e finalmente, de considerar outro modo de vida comunitária presente nas democracias liberais.»

Hout, M. (2001) «Art et Politique: un lien interrogé». In Beaudry, L.; Olivier, L. (dir.). *La politique par le détour de l'art, de l'éthique et de la philosophie*. Québec: Presses de l'Université du Québec. pp.12.

Podemos começar por referir que a democracia é o lugar por excelência onde a representação e a cidadania ganham expressão e reconhecimento legítimos – «uma democracia estável consiste na aliança de todas as culturas, nas proporções certas.» (Wildavsky *apud* Molenaers e Thompson, 2005:181). Esta proposição suscita a nossa atenção, uma vez que evidencia a necessidade de ponderarmos sobre uma ideia de democracia tendo em conta, por um lado, as suas relações com a cultura e, por outro lado, considerando os sentidos que são atribuídos à própria dimensão cultural.

A literatura dedicada ao tópico da democracia não é consensual quanto aos parâmetros que nos permitem dizer o que é a democracia (Molenaers e Thompson, 2005:182). Vários autores da ciência política¹¹⁷ dedicaram-se a explorar o conjunto de procedimentos e métodos, segundo os quais os indivíduos são capazes de defender os seus projectos e direitos; outros procuraram enfatizar que o conjunto de procedimentos, embora sendo uma condição necessária, não é suficiente para a realização democrática (Held, 2008). Esta última perspectiva privilegia os aspectos relacionados com a ordem, com a igualdade, a protecção social, a garantia de direitos – um elenco de valores que constituem o património¹¹⁸ civilizacional das democracias europeias (Ribeiro, 2004; Morató, 2010).

Podemos considerar que a concepção política sobre a democracia absorveu um significado cultural, assente nos novos valores e atitudes em relação à família, às formas de participação política, às questões do multiculturalismo, do ambiente.

¹¹⁷ Molenaers e Thompson (2005) referem os contributos de autores como Schumpeter, Sartori e Dahl.

¹¹⁸ O entendimento contemporâneo sobre o *património* é difuso e abrangente, podendo incluir um tipo de produção material e imaterial, obras de arte reconhecidas, objectos de artesanato, ferramentas, utensílios, paisagens, contos populares.

Consequentemente, diagnosticamos a «crescente impregnação culturalista no modo de vida contemporâneo» (Morató, 2010:37).

A relação entre as esferas política e cultural ou cultural e económica não é recente (Yúdice, 2003:10). Contudo, a cultura enquanto recurso (Yúdice, 2003) adquiriu uma legitimidade e amplitude sem precedentes. Já anteriormente tivemos oportunidade de explorar o alargamento do circuito cultural, para além do âmbito artístico, incorporando-se nos segmentos do turismo, da gastronomia, da moda, do urbanismo. Contudo, o que nos interessa reforçar é o facto da cultura, na actualidade, surgir ligada ao discurso público, quer seja com o objectivo de promover melhores condições sociais, quer seja na promoção de valores como os da tolerância e da participação cívica.

«A nova e plural valoração da cultura nos nossos dias responde a uma nova configuração da ordem cultural contemporânea. Nesta nova configuração, a esfera cultural especializada, anteriormente isolada e marginal, aparece largamente difundida tanto pela assimilação de um crescente número de actividades, cada vez mais afastadas do núcleo original das artes clássicas (...) como pela ampliação e potenciação do seu âmbito público. Esta expansão leva-a agora a ocupar um lugar central na sociedade, mas com contornos pouco definidos.» (Morató, 2010:40).

O papel difuso da cultura deve-se ao facto de procurarmos novas estratégias de legitimação (Yúdice, 2003:10) face ao sentimento generalizado de crise, que se revela tanto na arte contemporânea, como na «crise do Estado». A ideia de crise reporta-se às fragilidades da capacidade reguladora do Estado face à diversidade de relações económicas e sociais, nas quais o indivíduo está imbuído (Michaud, 2006; Yúdice, 2003).

Para além disso, a crise no sistema das artes, reporta-se às novas experiências e manifestações artísticas (sobretudo dos domínios da performance) que romperam com os critérios de apreciação estética – estabelecendo-se o relativismo metodológico e cepticismo teórico (Michaud, 2006; cf. Jimenez, 2005).

«A ideia de uma crise da arte cobre muitas coisas diferentes: a relação com o(s) público(s), o estado do mercado, a influência internacional na produção artística, o seu valor estético, os circuitos críticos do valor estético e do valor de mercado, a população (no sentido demográfico) de artistas, as instituições sociais que se ocupam da arte, as crenças na arte e naquilo que ela representa – para quem? Para os artistas? Para o público? Para a economia? Para a civilização?» (Michaud, 2006:133-134).

A crise da arte contemporânea foi atingida pelas exigências do mercado capitalista, a qual reflecte o indivíduo tomado no seio duma crise social e económica (Michaud, 2006:132) quase permanentes, isto é, vigora a impressão de que a crise significa um momento de decisão face a um processo de transformação que se precipita a qualquer momento sobre o presente.

Deste modo, a conjuntura de crise é encarada como um momento decisivo (Michaud, 2006:132), uma vez que potencia a criação de novas formas de conhecimento, de trocas de informação e de comunicação¹¹⁹ – e se a arte consiste numa dessas formas possíveis de conhecimento, então ela posiciona-se também nos impasses da estética, da crítica da arte, das instituições reguladoras, do mercado. Isto é, penetrou na «ordem interna do mundo da cultura» que desestruturou uma «nova configuração cultural» (Morató, 2010:41). As rupturas introduzidas pela arte contemporânea – a multiplicidade de práticas e materiais, de sujeitos e lugares de exibição – permitiram a proliferação de formas de pesquisa livre, fora do compromisso ideológico partidário.

As recentes valências da cultura não se baseiam apenas nos princípios da fruição artística, como também no pressuposto que a cultura é útil (Morató, 2010; Ribeiro, 2003; 2009) – que nos pode ensinar algo de útil para ultrapassarmos com inovação e empreendedorismo a conjuntura híbrida (Michaud, 2006). O carácter utilitário da cultura tem sido reforçado pela preponderância das actividades de lazer (Meisel, 1974) e pela redefinição de orçamentos para as áreas culturais, pelo que estes factores não deixaram de se repercutir num decréscimo do consumo artístico (como por exemplo, visitas aos museus) face à competição com outras práticas culturais massificadas.

A massificação cultural veio corresponder à «democratização cultural», ancorada na ideia de que a cultura possui um vínculo educativo e pedagógico¹²⁰. Para além da experiência autêntica e íntima do indivíduo com os objectos da cultura, o livre acesso a bens culturais pela população veio assumir-se como uma função estatal

¹¹⁹ A educação pela arte permite-nos colocar a seguinte questão: como explicar a relevância da cultura para a política, paradoxalmente desvinculada da ideologia? (Michaud, 2006:152) A questão remete-nos para a problematização em torno da arte e dos seus efeitos, ou seja, da imparcialidade face aos valores. Podemos considerar que a arte funciona como uma bússola orientadora dos standards sociais. Deste modo, podemos compreender as razões que levam às controvérsias a propósito da programação cultural e das políticas públicas para a cultura.

¹²⁰ No que respeita às relações entre política e arte, cultura e democracia, Ribeiro (2004:111) assinala de forma pertinente o exemplo da cidade de Antuérpia: em 1993, a cidade confrontou-se com a representação na Assembleia Municipal do partido político neo-nazi, tendo elegido para tema de programação cultural a seguinte pergunta: «pode a arte salvar o mundo?», colocando estas temáticas e problemáticas nos fóruns internacionais.

(Meisel, 1974; Morató, 2010:44-49), uma vez que o Estado é a entidade última capaz de assegurar e promover o desenvolvimento cultural e, portanto, estabelecendo com ela uma outra narrativa funcional, envolta pela capa da democracia e utilizando a cultura como recurso (Yúdice, 2003).

Neste contexto, as políticas públicas da cultura desencadearam um intenso debate (Ribeiro, 2004; 2009; Ramos, Rodrigues, Ferreira e Portela, 2009; Clair, 2011). As políticas públicas designam a afectação de valores imperativos a uma sociedade (Brown, 2006), pressupõem o exercício do poder legítimo e demonstram o papel desempenhado pelos actores – elites, partidos políticos, grupos de interesse – no sistema político. A partir dos anos 60, assistiu-se um processo de desenvolvimento da acção pública governamental no sector cultural (Malraux, 1996; Morató, 2010; Clair, 2011) e, em particular, a favor dos artistas, principalmente na concessão de direitos sociais típicos do Estado Providência (protecção social, defesa das condições de trabalho dos criadores, intervenção pública no mercado de trabalho dos artistas), contribuindo para complexificar as áreas de intervenção estatal.

Nos anos 80 a «reconciliação da arte com a economia» consistiu no aumento dos fundos consagrados às artes plásticas, à expansão institucional (multiplicação de instituições dedicadas às artes, como os fundos regionais de arte contemporânea, novos museus de arte contemporânea, centros de arte contemporânea) e crescimento de um corpo efectivo de profissionais especialistas em arte [*experts*] capazes de estabelecerem a mediação entre o sector artístico, burocrático e económico (Moulin, 2002:46).

A «democratização cultural» (antecipada pela «autonomização» da esfera cultural e artística) veio assumir-se como uma função estatal (Meisel, 1974; Morató, 2010:44-49), uma vez que o Estado é a entidade última capaz de assegurar e promover o desenvolvimento cultural e, portanto, estabelecendo uma outra narrativa funcional, envolta numa concepção democrática – no livre acesso à cultura, na distribuição equitativa de equipamentos e serviços culturais, isto é, utilizando a cultura com fins sociais. Quando abordamos a questão da «democratização cultural» temos de ter em consideração dois aspectos distintos: o primeiro, diz respeito ao livre acesso e circulação de produtos culturais; o segundo aspecto, diz respeito ao (des)interesse que a arte contemporânea suscita no público – constatamos que a arte contemporânea padece de um défice de popularidade (Benhamou, 2010; Ribeiro, 2004).

A exposição dos argumentos permite-nos conferir o poder transformador da cultura¹²¹ – o Estado Cultural socialista foi-se desenvolvendo desde o propósito da acção cultural com finalidade de reconstrução da moral (cf. Malraux, 1996), até atingir o patamar de comercialização e de gestão cultural na obtenção de resultados.

Actualmente, o equilíbrio democrático das relações entre arte e política veio complexificar estas dinâmicas, ao declarar a liberdade de consciência e de expressão, mas também ao ampliar as significações da produção artística no renovado interesse pelo conjunto da produção cultural (Pratt, 2007; Bhabha, 2007; Morató, 2010).

Podemos considerar que, no âmago do «hibridismo estrutural», a arte, constitui a voz interlocutora da expressão cultural (Bhabha, 2007), na qual se baseiam os princípios da criatividade humana e da democracia política. A arte como veículo de comunicação faz parte do processo de liberdade de expressão e de actividade *dialógica* (Babo, 2000) que potencia a envolvimento do sujeito no contexto social.

Tal como já tivemos oportunidade de referir anteriormente, na arte contemporânea, a eficácia sociopolítica do objecto artístico veio tomar o lugar da apreciação estética, sobretudo, se considerarmos a integração institucional dos objectos de arte (Moulin, 1992). A possibilidade de subversão do julgamento estético do objecto é acompanhada pela importância crescente dos *media*, das instituições, dos museus, na produção do discurso acerca dos objectos de arte (Clair, 2011; Michaud, 2006). A multiplicação de intervenientes no debate sobre o mundo da expressão artística propiciou o deslocamento do campo estritamente estético para uma esfera alargada, constituída por teóricos, críticos, historiadores, sociólogos, politólogos e artistas:

«... quer se trate dos efeitos políticos das actividades artísticas, das abordagens entre a arte e as instituições ou ainda de estratégias de gestão da criação, estas questões conferem alcance e credibilidade à aproximação entre as esferas política e artística, como se (...) a evidência política da arte se tivesse tornado matéria de reflexão, em vez da estética.» (Beaudry e Olivier, 2001:2).

¹²¹ O compromisso com a arte marcou os eventos do Maio de 68 e de toda uma geração que acreditava na democratização da arte como forma de acelerar o processo de socialização revolucionária, manifestando-se a favor da arte na rua e no espaço público, contra a arte acadêmica. (Michaud, 2006; Sarmiento, 2008). Em oposição, os anos 80 ficaram marcados pela aposta no desenvolvimento do ministério da cultura (França. Portugal) e na burocratização ligada a este sector, nomeadamente com o enquadramento sócio-profissional dos artistas. Os artistas foram perdendo gradualmente a sua função social e acção comunitária (Michaud, 2006:156).

É neste contexto altamente complexo, quer em termos teóricos e conceptuais, quer em termos práticos, que a crise da arte contemporânea nos permite pensar sobre a democracia radical, «da opinião pública constantemente envolvida na política e na cultura.» (Michaud, 2001:223).

Um sobrevoo pela literatura fundamental sobre padrões de modernização, democratização e comportamentos políticos (Almond e Verba, 1989; Norris, 1999, Eisenstadt, 2007) permite-nos aferir que a participação cívica ganhou contornos daquilo a que podemos designar por «activismo cultural» (Uzel, 2001). Tomamos conhecimento da intervenção de artistas no debate público, sendo umas vezes chamados a participar e, noutras ocasiões tomando mesmo o lugar na discussão sobre problemas sociais e políticos como a educação, minorias étnicas, homossexualidade, ecologia, urbanismo, sida. (Miglietti, 2003). O encorajamento para aproximar a esfera política e artística fez-se na convicção de que aqueles que trabalham com outras formas de expressão e linguagem culturais poderiam contribuir para o debate público, através do seu espírito crítico, para a criação de novas formas de governação – através do seu potencial de inovação. Esta crença política *na e pela* arte orientou-se para a virtude, ou seja, para a realização do ideal democrático.

No contexto actual de crise generalizada, os valores da inovação e os actos criativos gozam de um lugar central no debate público, procurando-se marcar a época contemporânea com formas de conhecimento radicalmente novas. O fim do «fim da história» e a falsificação do padrão único de modernização social fizeram-se corresponder a um confronto entre exaustão dos projectos político-económicos e a generalização de um sentimento de impotência e imprevisibilidade dos fenómenos políticos.

O fim das utopias, das ideologias, dos projectos políticos, das vanguardas artísticas e culturais obriga-nos a repensar as abordagens e possibilidades em relação à criação e ao novo – ao tempo e evento contemporâneos. A criação como um momento original e a partir do zero, sem ter por referência factos anteriores, parece fazer pouco sentido para compreender os fenómenos contemporâneos (Michaud, 2006). A ausência do exercício de crítica radical e de formas de representação revolucionárias, poderão permitir a elaboração de um novo esquema para os pressupostos da acção política – entenda-se, da acção política possível, no recinto democrático.

Se atendermos ao significado de política pública – toda e qualquer decisão de acção ou inacção em resposta aos factos e problemas que surgem na esfera pública, cujo significado está associado às práticas e implementação dos programas e objectivos políticos – libertar-nos-emos do equívoco em relação ao qual o direito de «exigir fazer» dos cidadãos corresponde a obrigatoriedade de «dever fazer» do Estado. Na senda de algumas divergências teóricas, o paradigma cultural surge como enquadramento capaz de explicar algumas dessas diferenças e posições individuais em relação ao sistema político. Nomeadamente, como já explorámos, a capacidade dos cidadãos chamarem até si as questões políticas que pretendem ver discutidas na arena pública.

A relação entre democracia e cultura possibilita a emergência de uma atitude cultural face ao sistema político, dado que a aprendizagem acerca dos fenómenos políticos e sociais é precedido de um debate, acerca dos aspectos contrastantes e dos argumentos que recolhem maior autoridade e consenso por parte das maiorias. Contudo, Ribeiro recomenda que «as decisões responsáveis e democráticas devem fundamentar-se no reino do epistemológico e não na superficialidade da opinião» (2004:114), sob pena de as decisões e escolhas da programação cultural se tornem medidas políticas populistas.

Escolhemos encerrar este capítulo sobre «democracia cultural» fazendo alusão à obra de Rui Sanches (2004) encomendada pela Assembleia da República, a propósito das comemorações do centenário do Parlamento. Pretendemos relembrar que as problemáticas da arte contemporânea colocam-nos diante da diversidade de entendimentos e propósitos, quer da arte e da criação artística, quer da política e das suas instituições de poder.

«... que poder tem a arte contemporânea? Pouco, muito pouco se o compararmos com o do poder legislativo [legítimo], mas o suficiente para provocar a inquietação, a perplexidade, o espanto e decorrentemente a discussão pública e a reflexão privada que, na verdade, são a essência e a garantia de uma democracia em construção.» (Ribeiro, 2004:109).

CONCLUSÃO

Ao longo desta dissertação, pretendemos demonstrar que para além do carácter abstracto dos termos *política*, *poder*, *arte*, *cultura*, o panorama contemporâneo está preenchido por uma multiplicidade de práticas e de experiências artísticas concretas que convocam diferentes manifestações de poder, cujas emergências empíricas possuem uma dimensão política evidente ao nível da *representação*, da *cidadania* e da *democracia*. Uma primeira parte desta dissertação foi consagrada à descrição, compreensão e problematização da relação entre política e arte. Em seguida, procurámos tipificar os debates sobre as teorias da arte (Chalumeau, 1997; Murray, 2003; Costello e Vickery, 2007), bem como apresentámos, ainda que não de uma forma exhaustiva, os contributos precursores sobre arte, estética, ética e política (Nietzsche, 2008b; Benjamin, 1992; cf. Rancière, 2000).

Consequentemente, foram apresentados exemplos pontuais com o objectivo de ilustrar e de evidenciar, não só as rupturas e novas linguagens da arte contemporânea, como também a sua respectiva integração em actividades e manifestações culturais mais abrangentes – que vão desde a concepção de uma exposição de arte contemporânea, passando pelo planeamento urbanístico da cidade, até à exportação de marcas culturais e de museus conceituados. Deparamo-nos com *indivíduos* (que são simultaneamente actores sociais: público, criadores, intermediários) *contextos* (instituições de comunicação, de registo de propriedade intelectual, de difusão e consumo de bens culturais, quer públicos e privados) e *objectos* (obras de arte, crítica artística, representações simbólicas e valores que lhes estão associados).

Considerando a conjuntura híbrida descrita anteriormente, a utilização dos instrumentos metodológicos apropriados nem sempre é fácil, sobretudo, quando se pretende compreender as relações entre política, arte e cultura – compreender o que significam, decidir qual o melhor método para as descrever, analisar as potencialidades e limitações da teoria e, por fim, equacionar os seus impactos. O encaixe dos conceitos na arquitectura do método comporta algumas adaptações e aproximações necessárias entre a teoria política e os dados empíricos. Deste modo, a aproximação da ciência política aos estudos culturais (Hall, 1990; Dean, 2006) facultou-nos uma leitura sobre o

paradigma cultural e as tendências pós-materialistas nas sociedades industriais avançadas (Inglehart, 1990).

Observámos que os estudos culturais, tal como a ciência política, manifestam interesse em explicar como se alteram os padrões culturais. Por seu turno, os estudos culturais detiveram-se com maior rigor na averiguação conceptual e na interpretação da cultura (Hall, 1990; Inglis, 1993). Esta ancoragem metodológica permitiu-nos, sobretudo, escolher as ferramentas mais adequadas, colocadas ao dispor pela ciência políticas, de forma a enquadrar o estudo sobre valores, crenças, atitudes, bem como a explicar a emergência de novos comportamentos e concepções políticas.

Ao examinarmos as interacções da política com a arte, verificamos que existe entre um e outro objecto uma relação dependente. Pretendemos igualmente destacar que as dinâmicas políticas foram explicadas enquanto resultado da acumulação de sentido cultural proveniente da interacção da política com a arte, tais apreciações incorreram de uma análise compreensiva dos fenómenos.

Os enquadramentos pós-modernos marcaram uma ruptura significativa na concepção da arte e da cultura (Beaudry e Olivier, 2001; Bhabha, 2007; Michaud, 2006) e na relação que estas estabelecem com a política.

Actualmente, a promessa de revolução social pela arte (Benjamin, 1992; Adorno, 2003; Debord, 2010; Ferry, 1991) está diluída pelos benefícios económicos decorrentes da actividade das indústrias criativas (Pratt, 2007; Moulin, 1992; Ribeiro, 2004), sendo que a cultura tornou-se uma variável atractiva para a prossecução de fins políticos e económicos, adquirindo uma formulação na democracia cultural. As opções para a fruição de objectos culturais encontram-se bastante diversificadas – nas actividades de lazer, na massificação das experiências culturais e de entretenimento, na rede de museus, na preservação e promoção do património – fazendo-se corresponder a critérios progressivamente mais exigentes e ambiciosos no que diz respeito à programação cultural e às políticas públicas para a cultura (Ribeiro, 2004; Dijan, 2005), manifestando-se nos discursos políticos e cruzando-se com a trajectória histórica da cidadania.

Tal como pretendemos demonstrar ao longo desta dissertação, a política emerge enquanto actividade reguladora das relações sociais, dos usos do poder, e enquanto actividade de estudo científico, de produção de conhecimento acerca do funcionamento

e comportamento políticos. Por conseguinte, as suas relações de interacção com a arte constituem um desvio necessário que nos permite o questionamento acerca da condição humana, das expectativas sociais face ao sistema político – tendo sido privilegiadas as condições artísticas e culturais mediante as quais a reflexividade na contemporaneidade se aproximou da noção paradoxal de representação política.

Apoiando-nos no panorama contemporâneo do processo criativo, das actividades artísticas e culturais (onde a arte contemporânea ganha um lugar de destaque), desafiando as categorias de classificação e de critérios de apreciação estética, assim, conduzimos por um caminho paralelo à esfera da política, compreendida como um espaço dado às múltiplas possibilidades de exercício da subjectividade e da liberdade, aqui demonstradas através dos fundamentos legítimos da representação, da cidadania e da democratização cultural.

Num contexto de crise (Michaud, 2006), a recuperação e interesse manifestado a partir do pensamento estético da política (Rancière, 2009; 2010), faz com que, ao mesmo tempo, entre aquilo que se recupera e aquilo que é manifesto, nos encontremos no limiar teórico disponível.

A política, tal como a arte, expressa formas de conhecimento acerca do comportamento humano. As suas interacções manifestam-se, tanto na produção de entendimentos, de colaboração, como na produção de conflitos e de disputas. A relação entre política e arte não é imediata – uma vez que lida com as emoções, valores, crenças, sentimentos – exigindo, portanto, uma reflexão que se prolongue ao longo do tempo, de forma a melhor compreendermos através dos seus desvios, leituras possíveis sobre a capacidade da arte e da cultura se fazerem emergir na política.

O interesse em estudar a política e a arte na contemporaneidade deve-se ao facto deste tópico nos colocar diante dos desafios e confrontos entre teoria e realidade empírica; é a partir desta intercepção que outros acertos conceptuais se tornam possíveis até serem novamente postos em causa.

«A arte já morreu, dizem-nos. (...) Imaginemos por um momento que já é tudo como nestas gigantescas “Alphavilles”, onde estes burocratas podem decidir com exactidão como deve ser tudo o que nos rodeia (...) Felizmente, encontramos-nos ainda num campo de teorizações simples ou irrealizáveis (...) Porque uma sociedade sem criadores livres, exaltados e visionários teria vivo apenas metade do seu corpo e, é óbvio, nunca chegaria a ser dona de si mesma. Felizmente, em questões artísticas os profetas excessivamente racionalistas falharam sempre. Mas talvez isso aconteça com tudo, incluindo a arquitectura, a economia e a política» (Tàpies, 2003:128-131).

BIBLIOGRAFIA

Enciclopédias e Manuais

- AAVV. (2006) *The Handbook of Public Policy*. New York: Oxford University Press.
- Almond, G. (1996) «Political Science: The History of a Discipline». In Gooding, R. E.; Dieter-Klingermann, H. (eds.). *The New Handbook of Political Science*. Cambridge: Cambridge University Press. pp. 50-96.
- Beyme, K. (1996) «Political Theory: Empirical Political Theory». In Gooding, R. E.; Dieter-Klingermann, H. (eds.). *The New Handbook of Political Science*. Cambridge: Cambridge University Press. pp. 519-530.
- Bhikhu, P. (1996) «Theory: Traditions in Political Philosophy». In Gooding, R. E.; Dieter-Klingermann, H. (eds.). *The New Handbook of Political Science*. Cambridge: Cambridge University Press. pp. 503-518.
- Brown, W. (2006) «Power After Foucault». In Dryzek, J.; Honig, B.; Phillips, A. (eds.). *The Oxford Handbook of Political Theory*. Oxford: Oxford University Press. pp. 63-84.
- Davies, S. (2005) «Definitions of Art». In AAVV (eds). *The Routledge Companion to Aesthetics*. 2nd Edition. New York: Routledge. pp. 227 – 239.
- Dean, J. (2006) «Political Theory and Cultural Studies». In Dryzek, J. S.; Honig, B.; Phillips, A. (eds.). *The Oxford Handbook of Political Theory*. Oxford: Oxford University Press. pp. 751-772
- Dogan, M. (1996) «Political Science and the other Social Sciences». In Gooding, R. E.; Dieter-Klingermann, H. (eds.). *The New Handbook of Political Science*. Cambridge: Cambridge University Press. pp. 97-130.
- During, S. (1999) *The Cultural Studies Reader*. London: Routlidge.
- Fuchs, D. (2007) «The Political Culture Paradigm». In Dalton, R.; Dieter-Klingermann, H. (eds.). *The Oxford Handbook of Political Behavior*. Oxford: Oxford University Press. pp. 161-184.
- Gaut, B. «Art and Ethics». In AAVV (eds). *The Routledge Companion to Aesthetics*. 2nd Edition. New York: Routledge. pp.431 – 445.

- Gooding, R. E.; Dieter-Klingermann, H. (1996) «Political Science: the discipline». In *idem* (eds.). *The New Handbook of Political Science*. Cambridge: Cambridge University Press. pp. 3-49.
- Grazia, A. (1968) «Theory». In Sills, D. L. (1972) *International Encyclopedia of the Social Sciences*. Vol.13. New York: Macmillan Company & The Free Press. pp. 461-465
- Inglehart, R. (2007) «Postmaterialist Values and the Shift from Survival to Self-Expression Values». In Dalton, R.; Dieter-Klingermann, H. (eds.). *The Oxford Handbook of Political Behavior*. Oxford: Oxford University Press. pp. 223-239.
- Janda, K. (1968) «Representational Behavior». In Sills, D. L. (1972) *International Encyclopedia of the Social Sciences*. Vol.5. New York: Macmillan Company & The Free Press. pp. 479
- Kieran, M. (2005) «Value of Art». In AAVV (eds). *The Routledge Companion to Aesthetics*. 2nd Edition. New York: Routledge. pp. 293 – 305.
- Levinson, J. (ed.). (2005) *The Oxford Handbook of Aesthetics*. Oxford: Oxford University Press.
- Pasquino, G. (2005) *Curso de Ciência Política*. 2ª Edição. Lisboa: Principia.
- Stimson, J. (2007) «Perspectives on Representation: Asking the Right Questions and Getting the Right Answers». In Dalton, R.; Hans-Dieter, K. (eds.). (2007) *The Oxford Handbook of Political Behavior*. Oxford: Oxford University Press. pp. 850-862.
- Sward, M. (2006) «Democracy and Citizenship: Expanding Domains». In Dryzek, J.; Honig, B.; Phillips, A. (eds.). *The Oxford Handbook of Political Theory*. Oxford: Oxford University Press. pp. 400-419.
- Weßels, B. (2007) «Political Representation and Democracy». In Dalton, R.; Hans-Dieter, K. (eds.). (2007) *The Oxford Handbook of Political Behavior*. Oxford: Oxford University Press. pp. 833-849.
- Young, I. M. (1996) «Political Theory: an overview». In Gooding, R. E.; Dieter-Klingermann, H. (eds.). *The New Handbook of Political Science*. Cambridge: Cambridge University Press. pp. 480-502.

Livros

Adorno, T. W. (2003) [1944] *Sobre a Indústria da Cultura*. Coimbra: Angelus Novus Editora.

Almond, G. (1990) *A discipline divided: schools and sects in political science*. USA: SAGE Publications. pp. 13-31; 138-156.

Almond, G.; Verba, S. (1989) [1963] *The Civic Culture: Political Attitudes and Democracy in Five Nations*. USA: SAGE Publications.

Antunes, D. (2008a) *A Magnanimidade da Teoria*. Lisboa: Assírio & Alvim.

Arendt, H. (1961) *Between Past and Future. Six Exercises in Political Thought*. The Viking Press: New York. pp. 143-171; 197-226.

Arendt, H. (1995) *¿Qué es la política?*. Barcelona: Ediciones Paidós.

Arendt, H. (2001) [1958] *A Condição Humana*. Lisboa: Relógio D'Água. pp. 38-105.

Aristóteles (1998) *Política*. Lisboa: Vega

Aurélio, D. P. (coord.). (2009) *Representação Política. Textos Clássicos*. Lisboa: Livros Horizonte.

Bartolini, S.; Mair, P. (1990) *Identity, Competition and Electoral Availability. The stabilization of European Electorates, 1885 – 1985*. Cambridge: Cambridge University Press.

Beaudry, L.; Olivier, L. (dir.). (2001) *La politique par le détour de l'art, de l'éthique et de la philosophie*. Québec: Presses de l'Université du Québec.

Benhamou, F. (2010) *L'Economie de la Culture*. 6^{ème} Édition. Paris: La Découverte.

Benjamin, W. (1992) [1936-39] «A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica». In Moita, M.; Cruz, M. A.; Alberto, M. (trad.). *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Lisboa: Relógio D'Água.

Bennet, T. (2006) *The Birth of the Museum. History, Theory, Politics*. London: Routledge

Bourdieu, P. (1991) *Language and Symbolic Power*. Cambridge: Polity Press.

Chalumeau, J. L. (1997) *As Teorias da Arte. Filosofia, crítica e história da arte de Platão aos nossos dias*. Lisboa: Instituto Piaget.

- Clair, J. (2007) *Malaise dans les musées*. Paris: Flammarion.
- Clair, J. (2011) *L'hiver de la culture*. Paris: Flammarion.
- Costello, D.; Vickery, J. (eds.). (2007) *Art: key contemporary thinkers*. Oxford: Berg.
- D'Orey, C. (2007) *O que é a Arte? A perspectiva analítica*. Lisboa: Dinalivro.
- Debord, G. (2010) [1967] *La Société du Spectacle*. Paris: Éditions Gallimard.
- Deleuze, G.; Guattari, F. (2007) *Mil Planaltos. Capitalismo e Esquizofrenia*. Vol. 2. Lisboa: Assírio e Alvim. pp. 199-248.
- DeLillo, D. (2001) *O Corpo Enquanto Arte*. Lisboa: Relógio D'Água.
- Dijan, J. M. (2005) *Politique culturelle: la fin d'un mythe*. Éditions Gallimard.
- Dodd, N. (1999) *Social Theory and Modernity*. Cambridge: Polity Press, Blackwell Publishers. pp. 1-106.
- Easton, D. (1965) *A Framework for political analysis*. USA: Princeton-Hall, Inc.
- Edelman, M. J. (1995) *From Art to Politics: How Artistic Creations Shape Political Conceptions*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Eisenstadt, S. N. (2007) *Múltiplas Modernidades. Ensaios*. Lisboa: Livros Horizonte. pp. 13-98.
- Feaning, S.; Maynard, P. (ed.). (1997) *Aesthetics*. Oxford: Oxford University Press.
- Ferry, L. (1991) *Homo aestheticus: l'invention du goût à l'âge démocratique*. Paris: Bernard Grasset.
- Foucault, M. (1994) *Les Dits e Ecrits*. Paris: Editions Gallimard.
- Foucault, M. (2008) *Le gouvernement de soi et des autres. Cours au Collège de France (1982-1983)*. Paris: Seuil/Gallimard.
- Gallagher, M.; Laver, M.; Mair, P. (2006) *Representative Government in Modern Europe*. (4th ed.). New York: The McGraw-Hill. Cap.1; 3; 5; 9-10.
- Gauville, H. (1999) *L'art depuis 1945: groupes et mouvements*. Paris: Éditions Hazan.
- Gleizal, J. (1994) *L'Art et le Politique*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Gombrich, E. H. (2005) *A História da Arte*. Lisboa: Público.
- Greenberg, C. (1989) [1961] *Art and Culture. Critical Essays*. Boston: Beacon Press.

- Hantelmann, D. (2010) *How to Do Things With Art*. Dijon: Les presses du réel.
- Held, D. (2008) *Models of Democracy*. Cambridge: Polity Press.
- Hoffman, J. (2004) *Citizenship beyond the State*. London: SAGE Publications.
- Inglehart, R. (1973) *The Silent Revolution: changing values and political styles among western publics*. Princeton: Princeton University Press.
- Inglehart, R. (1990) *Culture Shift in Advanced Industrialized Society*. Princeton: Princeton University Press.
- Inglis, F. (1993) *Cultural Studies*. Oxford: Blackwell Publishers.
- Jimenez, M. (2005) *La querelle de l'art contemporain*. Paris: Éditions Gallimard.
- King, G.; Keohane, R. O.; Verba, S. (1994) *Designing Social Inquiry: Scientific Inference in Qualitative Research*. Princeton: Princeton University Press.
- Lacoue-Labarthe, Ph. (1974) *Portrait de L'Artiste, en Générale*. Paris: Christian Bourgois Editeur.
- Lacoue-Labarthe, Ph. (1998) *La Fiction du Politique*. Paris: Christian Bourgois Editeur.
- Lane, J.; Ersson, S. (2005) *Culture and Politics: A Comparative Approach*. 2nd Edition. England: Ashgate.
- Lipset, S. (1963) *Political Man: The social basis of Politics*. New York: Anchor Books.
- Lukács, G. (1968) *Introdução a uma estética marxista: sobre a categoria da particularidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Luke, T. W. (1999) *Shows of Force: Power, Politics, and Ideology in Art Exhibitions*. 3rd Edition. Durham: Duke University Press.
- Luke, T. W. (2002) *Museum Politics: Power Plays at the Exhibition*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Malraux, A. (1996) *La politique, la culture*. Paris: Éditions Gallimard.
- Merleau-Ponty, M. (1996) [1964] *O Olho e o Espírito*. Lisboa: Celta.
- Michaud, Y. (2006) *La crise de l'art contemporain. Utopie, démocratie et comédie*. Paris: Press Universitaires de France.

- Miglietti, F. A. (2003) *Extreme Bodies: The Use and Abuse of the Body in Art*. Italy: Skira.
- Moulin, R. (1992) *L'Artiste, l'institution et le marché*. Paris: Flammarion.
- Mukařovský, J. (2011) *Escritos sobre Estética e Semiótica da Arte*. Lisboa: Editorial Estampa.
- Murray, Ch. (ed.). (2003) *Key Writers on Art: The Twentieth Century*. London and New York: Routledge.
- Nancy, Jean-Luc (2000) *Le Regard du Portrait*. Paris: Galilée.
- Nietzsche, F. (2002) *Crepúsculo dos Ídolos*. 4ª Edição. Lisboa: Guimarães Editores.
- Nietzsche, F. (2008a) *Para Além do Bem e do Mal*. 9ª Edição. Lisboa: Guimarães Editores.
- Nietzsche, F. (2008b) *A Genealogia da Moral*. 10ª Edição. Lisboa: Guimarães Editores.
- Norris, P. (ed.). (1999) *Critical Citizens. Global Support for Democratic Governance*. New York: Oxford University Press.
- Norris, P. (2004) *Electoral Engineering. Voting Rules and Political Behavior*. Cambridge: Cambridge University Press. pp.3-39.
- O'Sullivan, N. (ed.). (2008) *Political Theory in Transition*. London: Routledge. pp. 91-112.
- Pierson, Ch. (2004a) *The Modern State*. London: Routledge. 2nd Edition. pp. 106-126.
- Pierson, P. (2004b) *Politics in Time: History, Institutions and Social Analysis*. Princeton: Princeton University Press.
- Pitkin, H. F. (1972) *The Concept of Representation*. Berkeley: University of California Press.
- Platão (2001) *A República*. 9ª Edição. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Putnam, R. (1993) *Making democracy work: civic traditions in modern Italy*. Princeton: Princeton University Press.
- Putnam, R. (2000) *Bowling alone: the collapse and revival of American community*. New York: Simon & Schuster.

- Ramos, F. M.; Rodrigues, A.; Ferreira, J. L.; Portela, M. (eds.). (2009) *Quatro Ensaiois à Boca de Cena: para uma política teatral e da programação*. Lisboa: Cotovia.
- Rancière, J. (2000) *Le Partage du Sensible*. Paris: La Fabrique – éditions.
- Rancière, J. (2010) *O Espectador Emancipado*. Lisboa: Orfeu Negro.
- Ribeiro, A. P. (2004) *Abrigos: condições das cidades e energia da cultura*. Lisboa: Cotovia. pp. 62-68; 93-128.
- Ribeiro, A. P. (2009) *À Procura da Escala: cinco exercícios disciplinados sobre cultura contemporânea*. Lisboa: Cotovia.
- Riemschneider, B.; Grosenick, U. (eds.). (2001) *L'Art d'aujourd'hui*. Paris: Taschen.
- Rifkin, J. (2001) *The Age of Access: the new culture of Hypercapitalism where all of life is a paid-for experience*. New York: Jeremy P. Tarcher/ Putnam.
- Rokkan, S.; Lipset, S. M. (1967) «Cleavage Structures, Party Systems and Voter Alignments». In Rokkan, S.; Lipset, S. (eds.) *Party Systems and Voter Alignments*. New York: Free Press.
- Romanelli, R. (2007) *Duplo Movimento. Ensaio de História*. Lisboa: Livros Horizonte. pp. 21-79.
- Sarmiento, C. M. (2008) *Os Guardiões dos Sonhos. Teorias e Práticas Políticas dos Anos 60*. Lisboa: Edições Colibri. pp. 21-152.
- Schnapper, D. (2000) *Qu'est-ce que c'est la citoyenneté?* Paris: Editions Gallimard. pp. 109-119.
- Smith, T. (2009) *What is Contemporary Art?*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Talon-Hugon, C. (2009) *Morales de l'Art*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Tàpies, A. (2003) [1970] *A Prática da Arte*. 2ª Edição. Lisboa: Cotovia. pp. 19-36; 61-80; 117-195.
- Thompson, M.; Grenstad, G.; Selle, P. (eds.). (2005) *Cultural Theory as Political Science*. London: Routledge/ ECPR Studies in European Political Science.
- Tolstoy, L. (1995) [1898] *What is Art?*. London: Penguin Books.

Twine, F. (1994) *Citizenship and Social Rights*. London: SAGE Publications. pp. 7-28; 76-84; 170-180.

Warren, M. (1988) *Nietzsche and Political Thought*. Massachusetts: The MIT Press.

Weber, M. (1979) *O Político e o Cientista*. 3ª Edição. Lisboa: Presença.

Wilde, O. (2006) [1889] «Pena, Pincel e Veneno». In *Intenções*. 3ª Edição. Lisboa: Cotovia. 53-77.

Young, J. (1992) *Nietzsche's Philosophy of Art*. Cambridge: Cambridge University Press.

Yúdice, G. (2003) *The Expediency of Culture. Uses of Culture in the Global Era*. Durham: Duke University Press.

Yúdice, G.; Miller, T. (2002) *Cultural Policy*. London: SAGE Publications.

Capítulos de Livros

Bhabha, H. K. (2007) «Ética e Estética do Globalismo: uma perspectiva pós-colonial» In AAVV. *A Urgência da Teoria*. Lisboa: Tinta-da-China Edições. pp. 21-44.

Chance, M. (2001) «La réciprocité des regards révélée comme ordre politique». In Beaudry, L.; Olivier, L. (dir.). *La politique par le détour de l'art, de l'éthique et de la philosophie*. Québec: Presses de l'Université du Québec. Chap. 2. pp. 19-30.

Danchev, A. (ed.). (2011) *100 Artists' Manifestos From the Futurists to the Stuckists*. London: Penguin Books.

Danto, A. C. (2007) «O Mundo da Arte». In D'Orey, C. (org.). *O que é a Arte? A perspectiva analítica*. Lisboa: Dinalivro. pp. 79-99.

Dickie, G. (2007) «O Que é a Arte?». In D'Orey, C. (org.). *O que é a Arte? A perspectiva analítica*. Lisboa: Dinalivro. pp. 101-118.

Ferreira, J. L. (2009) «Não é fácil...» In Ramos, F. M.; Rodrigues, A.; Ferreira, J. L.; Portela, M. (eds.). *Quatro Ensaios à Boca de Cena: para uma política teatral e da programação*. Lisboa: Cotovia. pp. 111-145.

Foucault, M. (1999) «Space, Power and Knowledge». In Simon, D. (ed.). *The Cultural Studies Reader*. London: Routledge. pp. 134-141.

- Goodman, N. (2007) «Quando há Arte?». In D'Orey, C. (org.). *O que é a Arte? A perspectiva analítica*. Lisboa: Dinalivro. pp.119-133.
- Hall, S. (1999) «Cultural Studies and its Theoretical Legacies». In Simon, D. (ed.). *The Cultural Studies Reader*. London: Routledge. pp.97-109.
- Hansen, M. H. (1996) «The Ancient Athenian and the Modern Liberal view of Liberty as a Democratic Ideal». In Ober, J.; Hedrick, Ch. (eds.). *Dēmokratia*. Princeton: Princeton University Press. pp. 91-104.
- Hout, M. (2001) «Art et Politique: un lien interrogé». In Beaudry, L.; Olivier, L. (dir.). *La politique par le détour de l'art, de l'éthique et de la philosophie*. Québec: Presses de l'Université du Québec. Chap. 1. pp. 11-18.
- Joppke, Ch. (2008) «Transformation of Citizenship: Status, Rights, Identity». In Isin, E. F.; Nyeers, P.; Turner, E. (ed.). *Citizenship between Past and Future*. London: Routledge. pp. 36-47.
- Lamoureux, D. (2001) «Le souci de soi comme substitut au souci du monde». In Beaudry, L.; Olivier, L. (dir.). *La politique par le détour de l'art, de l'éthique et de la philosophie*. Québec: Presses de l'Université du Québec. Chap. 9. pp. 131-145.
- Madeira, P. (2010) «O papel do «acidente no pequeno mundo da arte híbrida»» In Lima dos Santos, M. L.; Pais, J. M. org. (2010) *Novos Trilhos da Cultura Contemporânea. Práticas e Políticas*. pp.103-114.
- Magalhães, P. (2007) «A «ciência» da Ciência Política». In AAVV. *A Urgência da Teoria*. Lisboa: Tinta-da-China Edições. pp. 265-287.
- Molenaers, N.; Thompson, M. (2005) «The Cultural Conditions for Democracy and their Implications for Transitional Societies». In Thompson, M.; Grenstad, G.; Selle, P. (eds.). *Cultural Theory as Political Science*. London: Routledge/ ECPR Studies in European Political Science. pp. 181-199.
- Morató, A. R. (2010) «A metamorfose do valor cultural na sociedade contemporânea: desafios e paradoxos» In Lima dos Santos, M. L.; Pais, J. M. (org.). (2010) *Novos Trilhos da Cultura Contemporânea. Práticas e Políticas*. pp.37-50.
- Ney, S.; Thompson, M. (2005) «Consulting the Frogs, The normative implications of Cultural Theory». In Thompson, M.; Grenstad, G.; Selle, P. (eds.). *Cultural Theory as*

Political Science. London: Routledge/ ECPR Studies in European Political Science. pp. 201-216.

Pratt, A. (2007) «O Estado da Economia Cultural: O Crescimento da Economia e os Desafios da Definição de uma Política Cultural». In AAVV. *A Urgência da Teoria*. Lisboa: Tinta-da-China Edições. pp. 189-218.

Pye, L. W. (1973) «Culture and Political Science: Problems in the Evaluation of the Concept of Political Culture». In Schneider, B. (ed.). *The Idea of Culture in the Social Sciences*. Cambridge: Cambridge University Press. pp. 65-76.

Santos, H. (2010) «Revisita ao conceito de artes médias: hibridação, intermediação, hierarquização» In Lima dos Santos, M. L.; Pais, J. M. (org.). *Novos Trilhos da Cultura Contemporânea. Práticas e Tendências*. pp. 85-101.

Sarmiento, C. M. (2009) «As “vantagens” actuais da cultura» In Godinho, P.; Bastos, S. P.; Fonseca, I. (org.). *Jorge Crespo. Estudos em Homenagem*. Lisboa: 100LUZ. pp. 517-531.

Uzel, J. Ph. (2001) «Le conflit art et politique: la solution platonicienne». In Beaudry, L.; Olivier, L. (dir.). *La politique par le détour de l'art, de l'éthique et de la philosophie*. Québec: Presses de l'Université du Québec. Chap. 4. pp. 45-55.

Weitz, M. (2007) «O Papel da Teoria na Estética». In D'Orey, C. (org.). *O que é a Arte? A perspectiva analítica*. Lisboa: Dinalivro. pp. 61-77.

Yeatman, A. (2008) «The Subject of Citizenship». In Isin, E. F.; Nyeers, P.; Turner, E. (ed.). *Citizenship between Past and Future*. London: Routledge. pp. 102-112.

Artigos Científicos

Antunes, D. (2008b) «Arte & Efeitos: Sobre a Questão de a Arte ter Efeitos. Uma Teoria Pornográfica da Arte?». *Verónica. Revista do CITECI – Centro de Investigação em Teatro e Cinema*. Nº 1. pp. 190-206.

Babo, M. A. (2000) «A reflexividade na cultura contemporânea» In Bragança de Miranda, J. A.; Coelho, E. P. (org.). *Revista de Comunicação e Linguagens. Tendências da Cultura Contemporânea*. Nº 28, Outubro. Lisboa: Relógio D'Água. pp. 335-347.

- Bachrach, P.; Baratz, M. S. (1962) «Two Faces of Power». *The American Political Science Review*, Vol. 56. Issue 4 (Dec.). pp.947-952.
- Boudon, R. (1983) «Theories of Social Change Fail: Some Methodological Thoughts» *The Public Opinion Quarterly*. Vol. 47, No. 2 (Summer 1983). pp.143-160.
- Davis, D. W.; Davenport, Ch. (1999) «Assessing the Validity of Postmaterialism Index». *American Political Science Review*. Vol. 93, No. 3 (Sep.). pp.649-664.
- Davis, D. W.; Dowley, K. M.; Silver, B. D. (1999) «Postmaterialism in World Societies: Is it Really a Value Dimension?». *American Journal of Political Science*. Vol. 43, No. 3 (Jul.). pp. 935-962.
- Eckstein, H. (1988) «A Culturalistic theory of political change». *American Political Science Review*. Vol. 82, No. 3 (Sep.). pp. 789-804.
- Hall, S. (1990) «The emergence of Cultural Studies and the Crisis of the Humanities». *The Humanities as Social Technology*. Vol. 53 (Summer). pp.11-23
- Inglehart, R. (1988) «The Renaissance of Political Culture». *American Political Science Review*. Vol. 82, No. 4 (Dec.). pp.1203-1230.
- Inglehart, R.; Abramson, P. R. (1999) «Measuring Postmaterialism». *American Political Science Review*. Vol. 93, No. 3 (Sep.). pp.665-677.
- Jounet, N. (2002) «L'Art. Introduction». *Sciences Humaines. Hors-série*. N° 37, juin-juillet-août.
- Maslow, A. H. (1943) «A Theory of Human Motivation». *Psychological Review*. No. 50. pp. 370-396.
- Meisel, J. (1974) «Political Culture and the Politics of Culture». *Canadian Journal of Political Science/ Revue canadienne de science politique*. Vol. 7, No. 4 (Dec.). pp. 601-615.
- Moulin, R. (2002) «Le monde de l'art: acteurs, institutions, marchés...». *Sciences Humaines. Hors-série*. N° 37, juin-juillet-août. pp. 44-47.
- Polsby, N. W. (1960) «How to study community power: the pluralist alternative». *The Journal of Politics*. Vol. 22, No. 3 (Aug.). pp. 474-484.
- Quick, A. (1998) «Time and Event». *Cultural Studies*. Vol. 2, No. 2/3. June. UK: Blackwell Publishers. pp. 228-242.

Rancière, J. (2009) «The Aesthetic Dimension: Aesthetics, Politics, Knowledge». *Critical Inquiry*. Vol. 36, No. 1 (Autumn). pp. 1-19.

Redfield, M. (1996) «The Dissection of the State: Wilhelm Meisters Wanderjahre and the Politics of Aesthetics». *The German Quarterly*. Vol. 69, No. 1 (Winter). pp.15-31.

Riout, D. (2002) «Les sources de l'art contemporain». *Sciences Humaines. Hors-série*. N° 37, juin-juillet-août. pp. 24-27.

Wolin, Sh. S. (1969) «Political Theory as a Vocation». *The American Political Science Review*. Vol. 63, No. 4 (Dec.). pp. 1062-1082.

Imprensa

Aspden, P (2011) «State of the Art». *Financial Times*, February 19. pp. 1-2.

Assembleia da República. (15 de Janeiro de 2004) *A Assembleia da República e a Arte Contemporânea. A propósito do Centenário do Parlamento*. Lisboa: Gabinete do Presidente da Assembleia da República – Assessoria para a Comunicação Social.

Cordeiro, A. D. (2010) «Um novo teatro de autores está a nascer na capital». *Público*, 6 de Julho. pp. 6-7.

Costa, T. B. (2010) «José Luís Ferreira. Um teatro como ponto de encontro». *Público*, 2 de Dezembro. pp. 4-5.

Fundação Serralves (2010) «Às Artes, Cidadãos!». *Público*, 20 de Novembro.

Fontes electrónicas

Joseph Kosuth. *One and Three Chairs*. Disponível em <http://www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A3228&page_number=1&template_id=1&sort_order=1> [consultado a 24 de Fevereiro de 2011].

Público. (2011) «Avenida 24 de Julho vai ser transformada numa alameda», 28 de Setembro. Disponível em <<http://www.publico.pt/Local/avenida-24-de-julho-vai-ser-transformada-numa-alameda-1514184>> [consultado a 28 de Setembro de 2011].

World Values Survey. Disponível em <<http://www.worldvaluessurvey.org/>> [consultado a 10 de Março de 2011].