

# O SENTIDO DO DESENTENDIMENTO

## — NAS BIENAS DE CERVEIRA: ARTE, ARTISTAS E PÚBLICO\*

IDALINA CONDE\*\*

«... A comunicação das obras de arte com o exterior, com o mundo perante o qual elas se fecham, feliz ou infelizmente, leva-se a cabo através da não comunicação. [...] A aparência ao sentido, sempre que este se manifesta na obra de arte, confere a toda a obra a sua tristeza; ela sofre tanto mais quanto mais perfeitamente a coesão bem sucedida sugere o sentido.»<sup>1</sup>

«Eu, de arte moderna não entendo nada.»<sup>2</sup>

«Não se trata tanto de uma questão de entender...»<sup>3</sup>

### I. INTRODUÇÃO

Este texto trata do que se designa de *dissonância*, entre a produção e a recepção artística de vanguarda.

Contributos da Sociologia da Cultura, da Arte e da Comunicação estarão presentes neste trabalho onde se procura identificar as atitudes e disposições estéticas polares de que os artistas e as fracções mais populares do público são portadores.

Na primeira parte do artigo faz-se uma reflexão em torno dos fundamentos estéticos da arte contemporânea e situa-se o desentendimento como efeito do que se chama de vocação incomunicante desta arte. A segunda parte do texto apresenta o contexto em análise — as Bienais Internacionais de Arte Moderna de Vila Nova de Cerveira, particularmente a sua quarta edição, na qual se recolheram depoimentos de artistas e de elementos do público local, sobre as obras de arte expostas e este acontecimento artístico.

---

\* Comunicação apresentada nas IV Jornadas de Comunicação do ISCTE em Novembro de 1984.

\*\* Docente do ISCTE e investigadora do CIES.

Sede para a prática da descentralização cultural, espaço sujeito a novos hábitos culturais e importantes operações de mudança local, Vila Nova de Cerveira viria a tornar-se cenário onde estratégias e interesses diferentes em torno das Bienais de Arte não deixariam de inaugurar o encontro entre uns, os artistas, e os outros, os locais.

Finalmente, cabe à terceira das secções deste trabalho, apresentar e analisar alguns dos comportamentos e atitudes para com as expressões estéticas de vanguarda e desse modo ilustrar o que antes se referiu como sendo o desentendimento entre produtores e receptores da arte moderna.

Em suma, é objectivo deste texto, entender e situar a lógica social desse desentendimento sustentado por argumentos estéticos que regulam a modalidade de comunicação num campo particular da prática social, o campo artístico.

## II. SOBRE O DESENTENDIMENTO EM ARTE MODERNA

«É característica da nossa idade, esta de reaprendermos a ver, a ouvir, a compreender»<sup>4</sup>, afirmava Gillo Dorfles como sendo a insígnia da Modernidade —, a de uma permanente reaprendizagem das linguagens estéticas do século XX.

Definitivamente a Modernidade teria destruído o modelo da representação da ordem natural do mundo e instituído a ruptura com a Idade Clássica.

Como diz Foucault na sua obra «As Palavras e as Coisas», «As Meninas» de Velasquez, disso é um quadro exemplar:

«Talvez haja neste quadro como que a representação da representação clássica e a definição do espaço que ela abre. Com efeito, ela intenta representar-se a si mesma em todos os seus elementos, como as suas imagens, os olhares aos quais ela se oferece, os rostos que ela torna visíveis, os gestos que a fazem nascer. Mas aí, nessa dispersão que ela reúne e exhibe em conjunto, por todas as partes um vazio essencial é imperiosamente indicado: o desaparecimento necessário daquilo que a funda — daquele a quem ela se assemelha e daquele a cujos olhos ela não passa de Semelhança. Esse sujeito mesmo — que é o Mesmo — foi elidido. E livre, enfim, dessa relação que a acorrentava, a representação pode dar-se como pura representação.»<sup>5</sup>

Se a representação *significava significar*, o primado estético da modernidade impôs a *insignificância dos significados*. Aqui reside o que o Theodor Adorno chama de *vocação incomunicante da Arte* contemporânea<sup>6</sup>.

O sentido e os efeitos estéticos procuram-se menos na representação confiante dos conteúdos e mais nas operações formais que definem o modo

de representar. Representar, quer dizer exprimir uma intencionalidade criadora; quer dizer, portanto, construir uma outra realidade.

Parafraseando Barthes,

«A arte, não importa qual, da poesia à banda desenhada ou ao erótico, a arte existe a partir do momento em que um olhar tem por objecto o Significante. [...] Quis-se abolir o Significado e, por conseguinte, o Signo; mas o Significante persiste, subsiste, mesmo se não remete, parece, para nada. O Significante é o quê? Digamos, para simplificar, a coisa apercebida, aumentada por um certo pensamento.»<sup>7</sup>

Não era pois de insolência que se tratava a afirmação de Magritte que, ao representar uma maçã, dizia: *Ceci n'est pas une pomme*. O objecto é menos *significado* e mais *significante*, a postura fotográfica parodia a boa representação.

Há, nas sucessivas linguagens estéticas do século XX — impressionismo, expressionismo, surrealismo, abstraccionismo ou mesmo hiper-realismo — uma permanente busca das significações formais ao nível da pesquisa das formas, das texturas, dos timbres, das cores. Os constituintes mais fragmentários e moleculares nas obras parecem ser os que melhor registam e exprimem a intencionalidade estética.

Na pintura surgem os gestos que dilaceram telas, os traços e as cores que se exploram nas suas propriedades tímbricas — a gumosidade, a densidade, a substância, em propostas de criação artística que nada têm a ver com uma pintura oitocentista onde os empastes tonais sugeriam fundos e atmosferas. A escultura adquire estranhas modelações: «uma intrincada selva de chapas contorcidas, débeis fios metálicos, inchadas protuberâncias marmóreas, superfícies e cavidades quase esvaziadas, fitas e filamentos entrançados.»<sup>8</sup> Longe se está, portanto, da estatuária como paradigma dos objectos escultóricos.

Seja ainda a presença do assintactismo nas artes literárias onde se repõe a importância formal da língua; seja «esta necessidade da música de hoje de desvincular-se tanto da harmonia quanto de apoderar-se de uma real construtividade tímbrica que a permite desenvolver-se numa multidimensionalidade espacial»<sup>9</sup>; ou sejam os gestos dramáticos, existenciais e incisivos do teatro moderno e dos *happenings*, de facto, um mesmo movimento estético está presente nos diversos campos da produção artística de vanguarda. De resto, resultante desta similitude de pesquisas, é a sinestesia das artes contemporâneas, processo pelo qual elas se invadem, se conciliam, transgridem fronteiras.

A obra de arte institui-se assim no *senal polémico* de que fala Jean Duvignaud<sup>10</sup>: mais inclassificável, persegue-a o estigma da dúvida sobretudo porque ainda ousa, com o insólito e a estética do feio e do *kitsh*,

afirmar-se como anti-arte. Para os artistas, o que parece sobrançeria, pode ser uma questão de sobrevivência estética:

«Nós, que somos modernos, seremos, provavelmente, antigos modernos. Esta palavra que se nos cola à pele como à nossa linguagem e à nossa diferença. Os nossos textos poderão tornar-se ilegíveis, a nossa pintura inobservável ou inapreciável, a nossa música inaudível, os nossos filmes insuportáveis. Isso é outra questão.»<sup>11</sup>

É justamente nesta «outra questão» que uma nova relação se inaugura entre produção e recepção estética. Mais indiferentes à legibilidade, menos comprometidas com o hedonismo, as obras de arte propõe-se como suportes, como Significantes: será da responsabilidade dos receptores, com os seus vários entendimentos, a configuração da obra como Signo. A obra é *aberta*<sup>12</sup>: são os diálogos com ela virtualmente permitidos que a *fecham*.

Demitida de orientar o seu entendimento, a Arte Moderna, paradoxalmente, quer comunicar tudo não dizendo nada: é sobre esta necessária imponderabilidade que paira em torno da vanguarda que leva Shapiro a falar de «arte da não comunicação»<sup>13</sup>.

Fernando Pessoa, por exemplo, como poeta moderno, convidava à leitura desentendida dos seus poemas: queria com isso dizer que os seus textos tanto podiam ser um campo de batalha quanto de cumplicidade pelo sentido.

Entre o «Eu» dos artistas e o «Tu» do público, existe, nas palavras de Arnold Hauser, um permanente equívoco, já que a recepção é sempre uma «transformação e falsificação da visão original»<sup>14</sup>. Assim,

«O facto de que as coisas que o artista comunica ao seu público não sejam inteiramente as que quisera dizer, deve-se à circunstância de que a vontade artística subjectiva e a expressão objectivada, o impulso criador e a vivência artística não coincidam e que a recepção não seja nenhuma espécie de reconstrução da produção. [...] Compreensão e mal-entendido não estão em absoluto tão separados um do outro como parece; estão mutuamente unidos por uma longa série de transições.»<sup>15</sup>

No entanto, para além deste efeito de desvio de sentido imposto pela distância estética e social entre artistas e públicos, *o desentendimento* contemporâneo resulta mais como *princípio estruturante do modo de produção artística*, pela qual se desconstróiem os códigos e se libertam os gestos.

Se na representação, a arte se subordinara à função prática de comunicar, a «autonomia da função estética»<sup>16</sup> define o funcionamento e a legitimidade do das vanguardas. O cumprimento de um mesmo histórico efeito

de distância social do campo artístico existe, ainda que com primados estéticos diversos.

Como diz John Berger,

«A experiência da arte, que foi a princípio a experiência sagrada do ritual, foi isolada do resto da vida para, precisamente, poder exercer o seu poder simbólico sobre ela. Mais tarde, o isolamento desta arte tornou-se social. Entrou na cultura da classe dirigente enquanto fisicamente era colocada à parte e isolada nos seus palácios e casas. Durante toda esta história a autoridade da arte foi inseparável da sua coutada.»<sup>17</sup>

O isolamento da Arte de representação, coincidia com uma simultânea inteligibilidade e inacessibilidade. Nas formações sociais do capitalismo avançado, no entanto, uma acessibilidade em princípio suposta pelo processo de democratização cultural é acompanhado da incomunicação da Arte Moderna. Na «era da reprodução mecânica da obra de arte»<sup>18</sup>, a extensão social de um público consumidor de cultura, não parece ameaçar o isolamento das vanguardas.

Uma questão se coloca: a continuidade da mesma lógica social do campo artístico exigiu a ruptura dos modos de produção estética? Parece, de facto, que jamais a Arte foi um domínio laico da prática social: antes pelo desconhecimento que a distância física, simbólica e social impunha; hoje por um desentendimento, que uma suposta proximidade entre produtores e receptores estéticos não resolve. De resto, há que fazer duas observações. Uma diz respeito ao que entendemos, neste texto, por Arte Moderna que, sublinhamos, se trata de arte erudita de Vanguarda. A outra observação remete para a problemática da extensão social do público com a emergente cultura de massas.

Uma elementar sociologia da arte deve, sobretudo afirmar a inexistência do *Público* e observar uma pluralidade de pertenças sociais ao nível dos receptores da arte. Cada um dos *públicos*, representa uma disposição estética própria e transporta consigo posturas diferenciais face às obras que indiciam as suas posições de incluídos e excluídos do campo artístico.<sup>20</sup>

A teoria da cultura de massas é, nas palavras de Pierre Bourdieu, uma «massmediologia» já que dissimula as diferentes posições sociais presentes no campo cultural. Parece, pois, claro que a serialização cultural não atingiu igual e qualitativamente o público da vanguarda, bem mais reservado de uma extensão social. A Arte Moderna, seja pela sua própria estrutura incomunicante, seja porque é um domínio altamente selectivo, defende, neste isolamento, a sua distinção e distância face aos outros campos da prática social.

Se, como afirma Mukarovski, para um mesmo «objecto-coisa» existe uma pluralidade de «objectos-estéticos»<sup>21</sup>, a definição legítima do objecto

como estético já só socialmente pode ser explicada. A posição de Pierre Bourdieu quanto a isso é clara:

«O olho é um produto da história reproduzido pela educação. Assim é com o modo de percepção artístico que se impõe hoje como legítimo, quer dizer, a disposição estética como capacidade de considerar em si próprias e por elas próprias, na sua forma e não na sua função, não somente as obras designadas por uma tal apreensão, quer dizer, as obras de arte legítimas, mas todas as coisas do mundo, quer se trate de obras culturais que ainda não são consagradas — como antes as artes primitivas e hoje a fotografia popular e o *kitsch* — ou os objectos naturais. O «olhar puro» é uma invenção histórica que é correlativa da aparição de um campo de produção artística autónoma, quer dizer, capaz de impor as suas próprias normas tanto na produção como no consumo dos seus produtos.»<sup>22</sup>

O «olhar puro» implica pois uma ruptura com a atitude habitual face ao mundo empírico: ele é o sinal de uma ruptura social.

Esta ruptura está presente, seja quando se fala, em semiótica, em «versões negociadas» dos sentidos das mensagens, remetendo-se assim para as lógicas situadas dos grupos sociais diferentemente habilitados em manipular a polissemia das obras; seja quando, em fenomenologia, se define a «dimensão virtual» das obras, apenas resolvida no acto da recepção; seja, finalmente, em sociologia, na análise das homologias entre as percepções e as pertenças sociais.

As obras de arte, enquanto «matérias significantes»<sup>23</sup>, têm imprimido nas gramáticas que as produziram, o destino social correspondente. Para alguns, os mais destituídos dos instrumentos de percepção legítima, a imponderabilidade e a violência simbólica podem ser as únicas formas de reconhecimento.

Portanto, o apelo à subjectividade do público, segundo o mito democrático que defende «morra a arte para que viva o público»<sup>24</sup>, significa realmente que a arte vive para que morra um certo público. E nós veremos que fricção, que combate e também que pactos, polarizam o público erudito e o público popular face às expressões de vanguarda.

Se como afirma Michel de Certeau,

«Como o direito (que é o seu modelo), a cultura articula os conflitos e legitima, controla ou desloca a razão do mais forte. Ela desenvolve-se no elemento de tensões, e frequentemente de vivências, contratos de compatibilidade e compromissos mais ou menos temporários. As tácticas de consumo, engenhosidades do fraco para tirar partido do forte, desembocam, portanto, numa politização das práticas quotidianas.»<sup>25</sup>

as Bienais de Arte Moderna de Vila Nova de Cerveira ofereciam-se como contexto para uma análise das estratégias de coexistência, mas também de resistência, presentes na relação cultural que faz encontrar agentes sociais diversos em torno de expressões artísticas de vanguarda. Cenário para o desentendimento que se tem vindo a referir, não deixaríamos de aí encontrar, um campo vasto de sentidos em torno das obras de arte. Veremos, no entanto, que o *sentido político* da confrontação gerada em torno do *sentido estético* das obras remete para o exercício de poderes sociais e simbólicos diferentes.

### III. VILA NOVA DE CERVEIRA E BIENAS DE ARTE: UM CONTEXTO

O que se considera ser hoje a grande Bienal da Arte Moderna em Portugal, nasceu em Vila Nova de Cerveira em 1978 sob a égide da descentralização cultural. Ao longo das suas quatro edições, a Bienal não deixou de se engrandecer e fixar localmente. A pequena vila nortenha tornou-se o palco para o desenrolar de um dos mais importantes acontecimentos artísticos do nosso país.

De dois em dois anos, repete-se o «Festival de luz, cor e som» no dizer das parangonas dos *media* e, com novos equipamentos culturais e infraestruturas logísticas, este espaço acolhe uma população crescente de artistas (em 1984, cerca de 500 participações) e de visitantes (cerca de 40 000 para o mesmo ano), oriundos na sua maioria dos grandes centros urbanos, Porto e Lisboa.

Objecto de atenções políticas como o ilustram as sucessivas visitas governamentais, e encargo para um compromisso de várias instituições culturais e financiadoras, a Bienal de Cerveira tornou-se o bastião de uma nova distinção e identidade local. Pertence-lhe a insígnia da modernidade de uma terra, intenção que sempre esteve presente nas estratégias de apoio e de gestão do acontecimento por parte da autarquia.

Para uns, os pintores, escultores, actores, *performers*, poetas, músicos, que descobriram e elegeram este espaço para «se encontrarem e fazerem coisas», a Bienal representa um lugar especializado na apresentação e selecção da produção artística contemporânea e uma instância crescentemente decisiva na legitimação estética dos artistas portugueses.

«Uns e outros, em maior e menor grau, mas aderem todos os artistas. É que isto é a Bienal de Arte Portuguesa! É a única Bienal que existe no nosso país! Itália tem Veneza, o Brasil, S. Paulo, nós é Cerveira! Que não é por dinheiro, não. Encontro, sim. Encontro com as pessoas... novamente podemos... Porque nós estamos todos separados, porque neste país uns vivem em Lisboa,

outros vivem no Porto, outros em Coimbra e não sei mais quê... Talvez seja um ponto de reunião... Podemos encontrarmo-nos todos, podemos trocar experiências que nós damos uns aos outros e... para além disto, a Bienal de Cerveira tem alguma credibilidade, não é? Tem!» (escultora)

Estas recentes *centralidades artísticas*, ainda que geograficamente situados na periferia dos círculos urbanos da produção e mercado da arte, parecem cumprir necessárias funções de divulgação. O processo da descentralização do campo artístico nacional tem como consequência o aparecimento de acontecimentos similares em Chaves, Lagos, Campo Maior.

Os interesses locais coincidem neste desejo de divulgação da terra e de centripetação de atenções e investimentos agora mais eficazmente conseguidos no campo das lutas regionais e autárquicas. De facto, aquela que se supunha ser uma gratuita («um exótico desperdício de milhares de contos que bem falta faziam para outras coisas») iniciativa da autarquia, é hoje positivamente avaliada nos contributos materiais e simbólicos que trouxe para o desenvolvimento local:

«Não, não é a mesma coisa que uma fábrica! ... Com a Bienal... Sim que... falar no nome de Cerveira, e muitos iam ver se era em Vila Real de Santo António! Hoje, graças à Bienal e aos turistas... está a ser conhecida até internacionalmente! E através do país, não haja dúvidas.» (comerciante)

«Pois... evolui a vila, não é? E há a marina, a pousada... estão a fazer a marginal... Movimenta tudo!» (camponesa)

«Caramba! Até em França! Até em França se ouve falar da nossa terra! E quando eu aqui chego, vejo tudo melhorado. Isto era muito atrasado, sabe?» (operário emigrante)

No entanto, não deixa a história das Bienais de Arte de Cerveira de ser marcada por esta ambivalência que nas avaliações dos locais se reconhece no que elas admitem ser necessária a Bienal, mas no que deixam transparecer de incomodidade face a este acontecimento. Tal ambivalência só é compreensível se se atender o que de novidade e de surpresa a vanguarda trouxe para um meio social popular.

A Bienal, de facto, significou a imposição local de novos hábitos culturais e com eles, o sentimento de uma violência simbólica intolerável. E perante a exuberância e a estranheza da pintura e de escultura, a imoralidade da nudez, a absurdidade das *performances*, não só se assistiria a uma tensão entre os artistas e os locais, como estes se dividem e polarizam entre si entre um público mais erudito ou mais popular.

Seis anos passados sobre a primeira Bienal, os excessos desta tensão aparecem bem mais mitigados e convertidos num sentido generalizado de alguma indiferença perante as surpresas que a vanguarda vai trazendo para

Cerveira. Estabeleceu-se, no entanto, um implícito pacto que modera as irreverências dos artistas e salvaguarda certos princípios morais dos locais.

«Na primeira Bienal... Ah! Era tudo muito... muito... muito assim num espírito muito, muito muito lírico, muito artista! Vamos: era a nossa primeira experiência, vamos fazer tudo! E fizemos tudo! Percebe? Não havia ninguém... ninguém proibia nada. Tudo era aceite porque era experiência. Acho que nós é que fizemos que as pessoas nos, nos proibissem de fazer coisas... Porque fizemos tudo! Só não incendiámos a casa porque não nos apeteceu. Tudo foi permitido. Isso... talvez fosse o mal... a culpa do que talvez se passe agora de, de um certo ressentimento contra o artista. Foi porque nós pudemos fazer tudo. Antes, era uma maravilha! Reis e senhores cá na terra! E tudo foi aceite... Vê? Agora para as intervenções e *performances*, já são à porta fechada, as mais chocantes e mais violentas, como a de ontem da Elisabete Mileu. É que nós não queremos provocar problemas. Queremos pôr água na fervura, percebe?» (escultora)

Uma nova prudência regula os contactos entre os protagonistas deste processo e os compatibiliza perante um acontecimento face ao qual cada um espera gratificações algo diferentes.

Mas porque são precários os pactos e frequentes as transgressões, ou porque é excessivo o desentendimento em torno das obras e práticas artísticas e a «boa vontade cultural» não elide a ruptura social que atravessa criadores e receptores, quando chega o tempo da Bienal, reactualizam-se nos discursos as marcas do gosto e do desencanto perante a arte moderna. E as palavras ou os gestos estilham com minúcia — com malícia ou seriedade, com desenvoltura ou constrangimento —, o espectáculo de uma arte imponderável na sua mudez.

É sobre esses textos que nos debruçaremos agora, para retomar a análise do desentendimento, princípio estruturante da relação entre a produção e a recepção estética.

Vila Nova de Cerveira para isso é um contexto privilegiado. Um pequeno incidente é exemplar dessa dissonância que começa mesmo na definição da obra de arte.

Sobre as muralhas da vila fora colocada uma escultura, resultado de um trabalho colectivo. Tratava-se de um trabalho polémico já que o conjunto de formações fuseiformes garridas contrastava fortemente com a sobriedade das velhas muralhas. Por outro lado, essas muralhas circundam parte do terreiro local, na altura sujeito a uma profunda operação urbanística. Chamavam-lhe por isso, o «terreiro dos buracos».

Aquela que parecia ser uma questão não problemática — «Gosta da obra do terreiro?» — viria a denunciar reconhecimentos e atenções diferentes para com o termo *obra*:

«Obra? ... Aquela do terreiro? ... Mas é claro! É a da Clara Menéres. Sim, sim, acho que é uma interessante proposta estética. Consegue o diálogo entre o novo e o antigo. Sabe, ela recupera as belas cores da festa popular.» (escultor)

«Obra? A do terreiro? ... Ah! Sim. Vai ficar uma bonita obra. A Câmara tem feito muitas obras, muitos caminhos. O terreiro vai ficar muito bonito com as ruas ajeitadas. É uma bonita obra.» (operário)

De facto, um espaço reservado ao encontro e coexistência de populações social e culturalmente tão diferentes, revela-se fértil para o cientista social que trabalhe sobre os sistemas de classificação e julgamento de que são portadores os sujeitos que interroga, inevitavelmente com surpresas.

#### IV. ARTE, ARTISTAS E PÚBLICO: ENTENDIMENTOS E DESENTENDIMENTOS

Uma abordagem polemológica, como a designa Certeau<sup>(26)</sup>, deverá saber reconhecer não só a conjuntura de lutas simbólicas e materiais entre artistas e o seu público, mas observá-las também no interior do campo artístico.

O que atrás se referiu como sendo uma centripetação dos artistas na Bienal de Cerveira não representa uma necessária pacificação dos interesses investidos neste acontecimento. Aqui se encontram polémicas suscitadas pelo *estatuto* da Bienal que lhe confere legitimidade nas decisões estéticas, como também em torno das suas *funções e procedimentos de consagração* de artistas e da produção de vanguarda.

O problema da definição estatutária é um dos efeitos da multiplicação de acontecimentos similares no espaço nacional. Como sentenciava um crítico de arte, «começa a haver Bienais a mais e cada uma tem de ser diferente da outra». Um princípio de especialização parece estar nos requisitos de sobrevivência desta Bienal:

«... Sim, há mais ... Mas esta é aberta, é diferente, é pioneira! E a primeira ... a primeira Bienal foi inesquecível! A primeira, apesar de ter sido a mais, a mais pequenina, foi o princípio, foi aquela por que lutámos e que nos faz lutar hoje. Foi aquela por que lutámos todos! Foi o princípio ... foi o princípio! Foi. Hoje temos esta Bienal com problemas, está com problemas, correcto, de fundos e não só, correcto, mas nós fomos os primeiros, os primeiros! Temos obrigação de estar para aguentar todos os problemas sempre, sempre de sorriso na boca! Que é isso que estamos a fazer ...» (escultora)

Suposta nesta questão da legitimidade da Bienal de Cerveira como a Bienal portuguesa por excelência, está uma outra, a da definição de vanguarda que, a atender ao conjunto de debates e de polémicas surgidas em torno do sentido das premiações e da selecção dos trabalhos nos vários campos da expressão artística, é uma definição insegura e plural.

Pintor: «Pois... pois, segundo os vossos critérios, os critérios que os senhores seguiram... ó pá, digam-nos, por favor, a nós plateia que estamos extraordinariamente interessados em saber, para onde vamos? Para onde é que nós vamos em termos de arte? Para onde vamos? Digam-me, por favor!»

Crítico: «Eu creio que será uma situação muito triste, não é, essa para que está a apontar... de serem os críticos aqueles que vão indicar aos artistas para onde é que devem ir...»

[...]

Pintor: 'Proposta polémica que o júri projecta'. Afirmou isto. Agradecia que me explicasse. O júri projecta... projecta é uma coisa que está concebida... na atribuição dos prémios, não é?»

Crítico: «Projecta no sentido de irradia, não é? ... Propõe, se quiser. Um júri será tanto mais válido quanto mais polémico ele for, não é? ...

Eu diria que nesta medida todos os prémios são políticos! E sublinho a palavra remetendo-a para o seu sentido mais nobre!»

O *sentido político* das premiações representa a *política das vanguardas* que em nada são estranhas às divisões de poder internas ao campo artístico, nas quais se defrontam fracções marginais e centrais de artistas.

Os problemas levantados a propósito de dois prémios atribuídos na IV Bienal de Cerveira — o de Revelação e o de Escultura — permitem ilustrar estas considerações, já que se discutia tanto a natureza dos prémios, quanto os seus critérios e significado estético.

No caso do prémio de Revelação, destinado a consagrar os mais jovens artistas, tratava-se de hesitar entre um «neo-classicismo» (que foi premiado, sendo o artista da Escola de Belas-Artes do Porto) e uma *bad-painting* exposta por um conjunto importante de artistas, na sua maioria ligados à Escola de Belas-Artes de Lisboa.

A representação da vanguarda, na Bienal de Cerveira, aparecia assim tão problemática quanto eram problemáticas as decisões do júri face às alternativas que se definem como a modernidade das artes plásticas em Portugal.

O prémio nacional de Escultura, por seu lado, fora partilhado por dois artistas com obras que eram consideradas propostas estéticas radicalmente diferentes, sendo um deles de Lisboa e outro do Porto. Insinuava-se então que só um qualquer acordo entre círculos de pertença diferentes representando poderes similares no campo artístico, poderia justificar esta partilha do prémio.

Não só em relação às gerações mais contempladas e consagradas como em relação aos tipos de produção de vanguarda sub-representados ou mesmo ausentes da Bienal se geram descontentamentos, suscitam censuras e dividem os artistas:

«... Só falam, só falam de pintura e não falam do resto que acontece aqui... de *performance!* Deviam ir às Bienais todas! Fomos ao Centro Pompidou, fomos os únicos gajos que foram ao Centro Pompidou! É só *performances!* Não é esta... estas... estas coisas de 1940! E não há música? Ninguém fala... Não há opinião? E não há ninguém que fale de vídeo? E das coisas que estão a acontecer? Bah... só quadrinho... só quadrinho... Bah!» (músico e *performer*)

Reencontramos aqui uma situação descrita por Annie Verger<sup>27</sup>: efeito da inovação tecnológica e do processo de sinestesia que caracteriza a arte contemporânea, uma nova produção estética (produção de imagens em vídeo, diaporama, etc.) aparece no tradicional mercado da pintura e da escultura. Os «operadores estéticos», estes novos artistas, estariam assim numa trajectória crescente de consagração.

Falámos dos artistas e situámos um conjunto de desentendimentos presentes nas relações internas do seu próprio domínio que não impedem, no entanto, a convergência na decisão de continuar a Bienal de Arte, considerada indispensável como espaço para o seu encontro e divulgação da sua produção. E o que se passa do lado do público local? Que atitudes e apreciações se encontram sobre esta arte de vanguarda que no dizer de um dos responsáveis da Bienal, «lhes é oferecida, chega até eles como deve ser a verdadeira descentralização cultural?» Como é que eles, os outros vivem este acontecimento?

Ao princípio não se sabia bem o que se passava no pavilhão da Casa do Povo, quem eram os forasteiros cultos e extravagantes que chegavam e ficavam para pintar, esculpir, tocar. Mas a senha rapidamente circulou e as curiosidades ficaram satisfeitas: «*Isto é Arte Moderna*».

Com o correr do tempo e a fixação local dos artistas, a Arte Moderna pareceu laicizar-se: acumularam-se referências e histórias e habituaram-se as tradições ao impensável que a urbanidade de vanguarda trazia.

Hoje, do «*isto é arte moderna*» para o «*dizem que é arte moderna*», um sensível desvio de sentido deixa transparecer nos discursos sobre os objectos e as práticas artísticas, uma ambiguidade entre uma maior habitua-

ção e conseqüente indiferença perante essas novidades, por um lado e, por outro, uma secreta impressão de falácia e de incomodidade menos constrangida perante os comportamentos e produções da vanguarda.

A imediata ausência de significados produziu um campo vasto de sentidos e uma clara distinção entre os portadores das várias versões sobre a vanguarda. Os traços mais radicais de uma polarização que atravessa os públicos (e entre estes e os criadores) podem identificar-se entre os que dizem que de Arte Moderna «*não entendem nada*» e os que afirmam que «*não se trata de uma questão de entender*». *Entender*, para uns e para outros, significa, de facto, coisas diferentes como veremos.

Para os primeiros, portadores da disposição estética popular, a Bienal trouxe «os abstractos». Assiste-se, assim, à exigência de uma qualquer inteligibilidade das obras, em si descomprometidas com a função imediata de «significar»:

«...Aquilo lá é só abstractos... Lá há uma coisa ou outra que se aproveita, que é bonita... Mas é quase tudo abstractos...»  
(escriurária)

«Quer dizer... o nosso povo classifica isso melhor, não é? Ora eu que até tenho lido assim umas certas e determinadas coisas... obras... embora eu... goste... eu, muito de pintura... eh... sou naturalista. Gosto muito de realistas! Gosto muito! Isso não haja dúvidas! Eu não estou... eu não posso admirar... não estou preparado... que um risco assim na diagonal... ou quê... que tenha aquele valor! Valor através das suas tintas, através das... das suas coisas... Eu não estrou preparado para isso. Que até há quem esteja. Eu sei admirar imenso um pôr do Sol! Uma floresta! Umas coisas assim... Isso é o mais... o mais maravilhoso!» (comerciante)

Para os outros, os portadores dos «olhares puros», as propostas estéticas interessam no que têm de significação formal: a questão do conteúdo aparece como insignificante ou mesmo incongruente quando pensada em termos de representação:

«Por exemplo, eu sou escultora. Trabalho com volumes e formas, com certos materiais, e tenho uma leitura e uma linguagem próprias na escultura. Ora... eu não sei ler pintura! Até determinada altura recusei sempre a pintura. Conheço uns desenhosinhos de museu e mais nada. Funciono ao nível do bonito, do bem combinado e mais nada. Do bem combinadas as cores, do bem equilibrado... mas é claro, isso não é ler pintura. É claro que não é uma questão de figurativo ou de abstracto, claro. É outra coisa.» (escultora)

«Não se trata da questão de entender, mas se analisar, de observar as estruturas, a composição, a textura, a cor, a técnica, percebe? Não é uma questão de gostar mas de estética. Isso tem a ver com a proposta do diálogo formal na obra. Claro que o que esta gentinha quer são paisagens muito bem pintadinhas!» (pintor)

Segundo Erwing Panofsky<sup>28</sup>, corresponderia aos primeiros o nível da *significação primária ou natural* pela qual se impõe uma continuidade entre a experiência prática da vida e as formas puras. Os objectos estéticos identificam-se por empatia (é por isso uma *significação expressiva*) e pelo que eles parecem representar como objectos e acontecimentos quotidianos (seres humanos, plantas, casas, utensílios, histórias e enredos). A *significação primária* é pois *fenoménica*. No que diz respeito aos segundos, tratar-se-ia de uma *significação formal* resultante da análise *iconográfica* que, ao identificar os valores puramente simbólicos imprimidos nas obras, se define mais como *significação intrínseca ou de conteúdo*.

*Gostar* das «coisas bonitas» para uns, *ler* as «propostas interessantes» para outros são duas atitudes diferentes para com as obras de Arte Moderna. Uma ruptura social atravessa os seus portadores, uns leigos e outros eruditos, como os classifica Pierre Bourdieu.

Se a necessidade da representação natural do mundo exprime uma *atitude ética* dos primeiros, o que se designa de *atitude estética* traduz uma distância social que os segundos vivem face a esse mundo. O *entendimento* dos primeiros converte-se em *discernimento* para os outros. Uma *relação de necessidade* diferente para com a experiência prática da vida existe para uns e para os outros.

É, no entanto, importante defender a análise dos insensíveis desvios de sentido que, nas propostas de Panofsky ou Bourdieu, levariam a supor a estética popular e a auto-exclusão dos juízos estéticos, como uma disposição dominada. Justamente, uma das tácticas de contorno dos efeitos de dominação que a presença dos artistas induz, é a de uma *auto-exclusão assumida* pelos mais destituídos dos instrumentos de percepção legítimos para o campo artístico:

«Eu não percebo nada. Portanto, não sei se gosto. Mas há quem goste. Eu não posso falar do que não me faz mal. Mas se fosse um bocadinho diferente...» (operário)

As outras tácticas de defesa de uma integridade local ameaçada por novos valores e novos códigos, passam antes por uma permanente irrisão, escárnio, malícia ou desprezo perante a absurdidade e a mudez das obras. São estas práticas, também, indicadores de uma intolerável impotência face à agressão simbólica de que parece ter-se fixado localmente:

Aquilo ali em cima do castelo? Eu não sei... Mas, quanto a mim... parece bichos de couve... ou bananas?! Há lá um que parece uma banana. Ah! São as minhocas de Cerveira, não sabia? São os meus filhos que lhe chamam assim e rimo-nos muito!» (professora primária)

«Olhe, por exemplo, aquelas... aquelas coisas que estão em cima do castelo são o novo emblema de Cerveira. Ah! Não sabia? São! Aquilo quer dizer os cornos dos homens de Cerveira!... Quer dizer que somos todos cornudos! Agora vêm esses gajos chamar-nos cornudos...» (agricultor)

«Pois é... não sei o que aquilo é... aquilo... disseram-me que era a cor. Mas se eu quiser posso saber o significado. É só perguntar. Eu é que ainda não perguntei ao certo. Mas lá ter um significado, há-de ter com certeza!» (doméstica)

A atribuição de um significado segundo um realismo ético, ou a suspeita de um qualquer significado desconhecido nos suportes formais, é a resposta ao que é avaliado como objecto gratuito. Esta atitude surpreenderia a autora da peça acima referida, já que, no seu entender, a mesma ausência de significados estaria presente nas ornamentações festivas minhotas.

No entanto, encontram-se aqui entendimentos diversos sobre a função e a legitimidade da produção artística. Se para uns a arte deve ser uma expressão «nobre» do quotidiano, representando cenas e motivos onde cada elemento figura com a significação reconhecida, uma versão diferente existe para os outros, os artistas, que fazem da arte um domínio de impressões onde cada elemento pode aparecer descontextualizado e significar por si e apenas nas suas componentes formais.

De resto, talvez seja esta operação de estetização do quotidiano — tão característica na arte contemporânea — uma das que mais agride as fracções populares do público: a consagração de um estatuto aurático aos objectos familiares e prosaicos cria uma situação de afirmação radical da diferença entre o «olhar puro» e o «olhar impuro», normal, para com as obras de arte. O sentimento de indignação que estes sentem perante o que consideram indigno de apreciações estéticas, enraíza-se na sua própria inabilidade em se distanciarem de um quotidiano próximo tornando-o menos habitável e mais desumanizado. Se é esse quotidiano que estes partilham com os artistas, também é por ele que a cisão entre uns e outros é vivida como mais insanável.

«As camisas! As camisas! Já viu aquilo? Estão a troçar conosco! E ainda por cima chamar-lhe pintura!» (professora primária)

«Pôr ali uma retrete! ... Francamente! Querem mandar-nos a alguma parte ... Se aquilo é cultura, prefiro ser inculto!» (bancário)

Diferentes destas peças que destituem os objectos quotidianos das suas funções práticas, mas similares no que se propõem de novidade no tradicional sistema de classificações da pintura, escultura, teatro, são as obras de arte constituídas por formas e materiais desconhecidos. Os comportamentos perante estas peças são bastante mais acompanhados de uma contenção e poderação, explicáveis pelo desconhecimento da produção e do funcionamento especializado do campo artístico:

«Aquilo ... aquilo é uma escultura? Não sabia ... Parece antes uma máquina com orelhas e com som ...» (estudante)

«Não sei ... Pintura não é ... Escultura? Não! A mim parecem-me umas asas penduradas.» (comerciante)

Há, no entanto, para com as obras mais irreconhecíveis como tal e as mais apercebidas como excessiva incongruência e absurdidade, um sentimento vivo de ofensa perante o que se supõe ser de algum modo, uma atitude de escárnio e de petulância da parte dos artistas. As *performances* e também algumas instalações, expressões estéticas desconhecidas em Vila Nova de Cerveira até ao aparecimento das Bienais, foram, por isso, objecto central das controvérsias.

As *performances*, situações rituais que sugerem novas experiências com o espaço, o corpo, o imaginário, pretendem criar acontecimentos de envolvimento total com o recurso a imagens, a textos, a som, a gestualidade. Com elementos aparentemente idênticos aos do teatro, as *performances*, no entanto nada têm a ver com a representação e enredo tradicionais.

Um equívoco destes, à partida, era sentido como insuportável no decurso dos acontecimentos. Como afirma Pierre Bourdieu, o teatro, lugar por excelência do gosto popular, é uma das expressões artísticas onde os dramas ficcionais são vividos como reais, onde os protagonistas e as histórias significam potenciais situações da vida quotidiana<sup>29</sup>.

As *performances*, irreconhecidas como espectáculo, apercebidas como absurdas e sentidas como imorais são, pois, objecto de descrições indignadas:

«Ora ... foi uma intervenção em que saiu o público. Sem as pessoas saberem, anunciam que havia um espectáculo qualquer no pavilhão. As pessoas chegam lá e um tipo põe-se nu na frente de ... de crianças, senhoras ... Essa provocou já reacção. Depois foi uma outra ... uma outra intervenção aqui à beira da igreja, uma palhaçada com umas lâmpadas a dar a ideia de um mortório. Depois uma outra ... no cais, eles anunciam à população que

iam atravessar o rio a voar para Espanha. E as pessoas foram, não é? E chegam lá, e andavam a andar de bicicleta e a atirarem-se do cais abaixo e puseram papel higiénico nas mãos das pessoas para dizerem 'Adeus Tony'! Isto... isto causou reacção muito, muito forte!» (cabeleireiro)

Os dois elementos que mais agridem as fracções populares do público, a gratuidade da produção estética e a exibição da nudez, estão presentes neste tipo de intervenções, e por isso mesmo, em torno delas as reacções são mais exacerbadas, particularmente no caso das obras que fazem da nudez o principal motivo:

«Não gostei... Não gostei, por exemplo, daquela arte da pintura do homem e da mulher nua. Não gostei à medida do seguinte: eh... olhando que são facadas que se dá na própria... enfim, na própria vida humana! Enfim, nós já somos um povo civilizado, não estamos agora no tempo do homem das cavernas, não é? Por exemplo, aquela da senhora com a lâmina está muito bem pintada, lá isso está. Mas para quê pintar pornografias?» (comerciante)

Assiste-se, pois, a um sentimento de violação moral acompanhado da indignação perante a impunidade de uma transgressão da ética de trabalho que orienta os princípios gerais de uma vida produtiva. Um exemplo significativo é o de desentendimento gerado em torno da proposta de «arquitectura ecológica»:

«Mas para que é que ele pintou as pedras do monte? E porquê? Andar a gastar dinheiro em tintas para nada! Parece que estão a trocar com a gente... Do que eles precisavam sei eu! Era mas era dar com o corpo no trabalho para ver o que custa!» (agricultor)

«Não sei por que não gostaram! Quando me disseram, fiquei admirado... Sei lá... As pedras estavam ali e apeteceu-me pintá-las... fazer uma intervenção na natureza...» (pintor)

Esta gratuidade justificada pelos artistas como valor próprio da produção estética, induz, por parte dos receptores, comportamentos de avaliação, censura e ilegitimação do que lhes é proposto como obras de arte. A uma arte que defende o primado da intencionalidade estética, não são estranhas as versões radicais que passam da exaltação para a impressão de falácia. A luta dos sistemas de classificação compreende a questão da legitimidade das competências e, no caso, da competência artística. O artista afirma:

«Pois um título não é importante. Ou pode não ser o mais importante. Quer dizer, é importante de algum modo... Mas quando eu ponho 'Sem Título', não imponho a quem vê as minhas obras nenhum sentido. Elas têm mais liberdade para as entenderem como quiserem, de as sentirem, percebe? O título pode impor coisas e não dizer nada.» (pintor)

Outros argumentarão:

«Eu tenho razão. Eu devo ter razão. E quando há qualquer coisa que não se percebe, lá têm... como é?... 'Sem Título'! Eu vejo tantos 'Sem título' que digo: pois é, como é que há-de ter título? Se não tem pés nem cabeça! É o que eu penso, aqui para nós.» (dactilógrafa)

«O problema é que... quer dizer, também há quadros que eu não os interpreto, não é? Eu olho para eles e não sei se o quadro é... os pés ou a... E dá-me a sensação de que algumas vezes ali, que há alguns quadros que ganham e são feitos assim... Eu acho que é um bocado de batota do artista, não é? Por exemplo, eu vi uma renda num que ganhou até um prémio, há dois anos ou isso, e para mim, a renda era de Viena, que eu conheço aquela renda! E depois eu falando com outro artista pintor, ele explicou-me como é feita. Explicou-me que é pintado e quando a tinta está semi-seca, pega-se na renda e cola-se e depois puxa-se com uma tinta com uma tinta qualquer que ele me disse... tecnicamente... mas que eu não... pois não me interessava fazer nada. Puxa-se e fica lá a renda estampada! Quer dizer que é um truque! Que não é nada pintada com o pincel porque, claro, eu vi. Comecei a ficar um bocado desconfiado porque um pincel, por muito bom que seja, nós sabemos que há sempre oscilações, há um sítio que não se retocou... até porque estamos sempre um bocadinho nervosos. E não, aquele estava certinho. E o coiso... o coiso até ganhou um prémio! Mas eu só achei que houve batota no... no coiso, na impressão... placagem... colagem é como lhe chamam! Portanto há alguns enganos. E não fiquei satisfeito, pronto.» (comerciante)

Algumas das características das linguagens estéticas contemporâneas, como a simplicidade e depuração formal, parecem implicar uma desvalorização social das competências artísticas, tradicionalmente mais evidentes e reconhecidas nas sofisticadas técnicas da representação.

Uma permanente ambiguidade perpassa, no entanto, as avaliações das obras de arte, presentes nos discursos de censura e nos comportamentos iconoclastas: a assumpção de uma posição crítica do público é acompanhada da consciência da destituição dos instrumentos de percepção e do estatuto de excluído do campo da produção artística, o campo do exercício por excelência do poder simbólico.

Os comportamentos iconoclastas disso são exemplares enquanto *expressões de ressentimentos desautorizados*; justamente são anónimas as operações de destruição e violação dos objectos sagrados, as obras de arte.

Em Vila Nova de Cerveira, por ocasião da IV Bienal de Arte, assistiram-se a algumas intervenções iconoclastas: uma peça de tecelagem desapareceu, outra foi partida (a retrete que atrás se referiu) e, finalmente, uma escultura/instalação designada de «Objecto-Envolvimento» (tratava-se de um conjunto de estacas coloridas dispostas na relva de uma das entradas da vila) por várias vezes foi destruída durante a noite (tendo-se chegado mesmo a falar em montar um sistema permanente de vigilância).

No entanto, interrogados sobre estes comportamentos, os entrevistados não deixam de coincidir nos sentimentos de indignação perante o que consideram ser um ultraje aos princípios de dignidade local:

«Que a gente não goste, é uma coisa. Agora, fazer mal, faltar ao respeito, isso não! E posso garantir-lhe que não foram pessoas de Cerveira que fizeram aquilo, isso não!» (operário emigrante)

A ambivalência a que nos referíamos está presente nesta coexistência de atitudes de respeito e de despeito que os excluídos do campo artístico exprimem na sua condição de hereges face a um saber ortodoxo que não controlam.

E novamente aqui se reencontra a imponderabilidade que paira em torno da produção estética contemporânea. Dotada de um valor fiduciário reconhecido pelos especialistas que partilham a mesma crença simbólica, as sucessivas operações de formalização nessa produção parecem não credibilizar e garantir o seu valor real para os outros. As versões morais destes em torno da *acreditável sinceridade* dos artistas correspondem às versões técnicas dos outros sobre a *acreditada intencionalidade estética*. É novamente a questão da comunicação em torno de linguagens com códigos e chaves de decifração diferentes:

«Acho, acho muito bem. Acho positivo. Houve pessoas que se insurgiram contra as pinturas do monte. Eu acho que estas pessoas foram injustas com os artistas. Acho que foram injustas porque acho que o artista tinha a oportunidade, era quase um dever de mostrar às pessoas o aproveitamento que se podia fazer de uma forma natural. Eu acho que a arte não tem limites! Porque se a arte tiver limites, aí acaba o progresso! Eu aceito, eu aceito muito bem porque consigo compreender... consigo perceber o que está detrás do objecto, da forma, da cor. Acho que de facto está tudo muito bem, se o artista foi sincero ao criar. E eu acho que eles têm sido sinceros.» (estudante).

«O artista não é diferente! O artista é como eu! Mas ele tem

de chamar a atenção, ele tem de mostrar que é um artista! Porque... eh... para os artistas que aparecem aí e que eu não chamo artistas... ou que são ditos artistas porque borram a tela ou fazem *performance* qualquer e espantam as energias que têm...! Isso também eu sou capaz de fazer! Serão? Somos todos artistas e aí, se é esse o caso, oh pá, acho que é preferível dar lugar aos artistas daqui! Não digo que quando um quadro de um artista... não possa ser começado aos traços. Mas ele depois tem de dar uma ideia qualquer! Ou modelá-los, ou aumentá-los de maneira a que impressione, leve as pessoas a pensar, mesmo que não seja a ideia que ele quer. Mas um traço só não indica nada! Um traço tem de falar!»

A regulação de uma aparente arbitrariedade presente nos vários discursos encontra-se não apenas nos capitais escolares e culturais de que os públicos são portadores, mas sobretudo em função dos seus capitais artísticos. É a frequência e a familiaridade para com este campo de produção simbólica que assegura posturas de gosto reconhecidas como legítimas e que distinguem a *assistência da vanguarda* do *público de vanguarda*. Sobre a própria questão da Comunicação, cada um apresentará versões diferentes e o que é incomunicabilidade para uns pode ser entendimento para outros.

À interrogação — «Como é que um traço fala?» e «A quem é que um traço fala?» —, um artista responde:

«Mas eu não posso estar a pensar nisso, não é? Assim como de certeza que as pessoas que pintaram estes quadros não estão propriamente numa de pedagógica, não é? Eles pintaram porque lhes diz qualquer coisa, lhes fala de uma determinada maneira, ou... porque eles gostam das cores ou porque gostam daquelas formas, ou por isto, ou por aquilo... E não estão propriamente agora para explicar por que é que aquele senhor pintou ratazanas, por que é que este faz risquinhos castanhos e não sei quê, por que é que aquele serra, manda serrar duas tábuas com casca e enfia-as ali em cima... Portanto, quer dizer... você agora pode... Eu, quanto a mim, não percebo nada de escultura, nem nada de serigrafia, nem nada dessas coisas... Vejo e... depois há coisas que me falam mais do que outras... Lá está a tal questão da comunicação!» (*performer*)

A aporia da sensibilidade estética como dom natural da apreciação da arte é a expressão da *fides implícita* que, segundo Pierre Bourdieu<sup>30</sup>, opera nos campos de produção simbólica. Tem essa *fides implícita* a ver com o conjunto de crenças incorporadas que implicam reconhecimentos implícitos do valor dos bens simbólicos e portanto dos critérios que os definem

como tal. Mas, por outro lado, a naturalização das diferenças sociais presente nesse discurso da sensibilidade — de que uns seriam dotados e outros não —, permite defini-las como um operador ideológico no progresso de dominação que uns exercem sobre os outros, já que dissimula os princípios e fundamentos sociais da produção dessa diferença.

Defender a análise de um estreito voluntarismo ideológico é, no entanto, condição necessária para uma abordagem sociológica da estrutura, do funcionamento e da articulação dos vários campos da prática social, particularmente do artístico, objecto central deste trabalho. De outro modo pareceria impensável o entendimento do desentendimento.

## V. CONCLUSÃO

Situar a lógica estética e social presente na relação entre a produção e a recepção da arte contemporânea a partir de um caso — o das Bienais de Cerveira — foi o objectivo deste texto.

Considerando os fundamentos estéticos da vocação incomunicante da arte de vanguarda, pode sustentar-se que o desentendimento gerado em torno destas obras e práticas artísticas não resulta de uma ineficaz operação de comunicação; o desentendimento parece antes consagrar o princípio de reprodução de uma determinada ordem social — a do campo artístico.

Este texto procurou, assim, reflectir também sobre o sentido, a natureza e os impactes sociais da prática da descentralização cultural, e entendê-la no conjunto de relações e transacções que com ela se inauguram entre os vários agentes sociais, protagonistas de uma experiência de inovação cultural.

Detendo-se sobretudo na determinação dos traços mais radicais e polares das disposições estéticas polares — popular e artística —, o carácter inacabado deste trabalho revela-se na falta de uma complexificação da análise dos vários tipos de público e de artistas, na abordagem da pluralidade de relações que a recepção pode assumir com a também plural produção de vanguarda. Finalmente, inventariar mais precisamente o conjunto de efeitos sociais, económicos, políticos e culturais que um acontecimento como as Bienais de Arte implicou em Vila Nova de Cerveira é outro dos vectores de continuidade da análise que aqui foi iniciada.

## NOTAS

- 1 Theodor Adorno, *Teoria Estética*, Edições 70, col. «Arte & Comunicação», Lisboa, 1982, pp. 16-125.
- 2 Operário entrevistado.
- 3 Pintora entrevistada.
- 4 Gillo Dorfles, *O Devir das Artes*, Edições Arcádia, col. «Arte e Letras», Lisboa, 1979, pp. 273-274.
- 5 Michel Foucault, *As Palavras e as Coisas*, Edições Martins Fontes, col. «Ensino Superior», S. Paulo, 1981, p. 31.
- 6 Theodor Adorno, *op. cit.* Veja-se ainda o ensaio de Pierre Daix, *Nouvelle Critique et Art Moderne*, Éditions du Seuil, col. «Tel Quel», Paris, 1968.
- 7 Roland Barthes, *O Óbvio e o Obtuso*, Edições 70, col. «Signos», Lisboa, 1984, pp. 172-174.
- 8 Gillo Dorfles, *op. cit.*, p. 118.
- 9 Idem, *ibidem*, p. 158.
- 10 Jean Duvignaud, *Sociologia da Arte*, Companhia Editora Forense, col. «Sociologia», S. Paulo e Rio de Janeiro, 1970, p. 38.
- 11 Pierre Daix, *op. cit.*, p. 39.
- 12 Umberto Eco, *A Definição da Arte*, Edições 70, col. «Arte & Comunicação», Lisboa, 1981, pp. 153-159.
- 13 Citado em Gillo Dorfles, *op. cit.*, p. 114.
- 14 Arnold Hauser, *Sociologia del público* (4.º vol. de *Sociologia del Arte*), Ediciones Guadamarra, col. «Universitaria del Bolsillo — Punto Omega», Madrid, 1977, p. 47.
- 15 Idem, *ibidem*, pp. 55-76.
- 16 Jan Mukarovsky, *Escritos sobre Estética e Semiótica da Arte*, Editorial Estampa, col. «Imprensa Universitária», Lisboa, 1981, pp. 11-45.
- 17 John Berger, *Modos de Ver*, Edições 70, col. «Arte & Comunicação», Lisboa, 1980, p. 36.
- 18 Veja-se Theodor Adorno, *op. cit.*, e «Crítica conscientizante ou salvadora: a actualidade de Walter Benjamin» in Harbermas, org. por Bárbara Freitag e Sérgio Paulo Rouanet, Editora Ática, col. «Sociologia», S. Paulo, 1980.
- 19 Veja-se João Paulo Moreira, «Cultura de Massas», *Revista Crítica de Ciências Sociais*, n.º 13, Coimbra, Fev. 1984; Frederic Jameson, «Cultura de Massas», *Idem*; Alain Swingewood, *O Mito da Cultura de Massas*, Editora Interciência, Rio de Janeiro, 1978.
- 20 Veja-se Pierre Bourdieu, *L'Amour de l'Art*, Les Editions de Minuit, Paris, 1968 e Idem, «La Production de la Croyance», *Les Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, n.º 13, 1977, pp. 3-43.
- 21 Jan Mukarovsky, *op. cit.*, p. 45.
- 22 Pierre Bourdieu, *La Distinction Critique Sociale du Jugement*, Les Editions de Minuit.
- 23 Veja-se Elísio Veron, *A Produção de Sentido*, Editora Cultrix, S. Paulo, 1981.
- 24 Mikel Dufrenne, «A Criação Artística» in *Estética e Ciências da Arte* (vol. 2), Livraria Bertrand, col. «Ciências Sociais e Humanas», Lisboa, 1982, pp. 11-13.
- 25 Michel De Certeau, *L'Invention du Quotidien* (vol. 1 de *Arts de Faire*), Union Générale d'Éditions, col. 10-18, Paris, 1975.
- 26 Idem, *ibidem*, pp. 18-19.
- 27 Annie Verger, «L'Artiste saisie par l'école», *Les Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, n.º 42, Paris, Abril 1982.
- 28 Erwing Panofsky, *El Significado en las Artes Visuales*, Alianza Editorial, col. «Alianza Forma», Madrid, 1983, pp. 45-51.
- 29 Pierre Bourdieu, *La Distinction...*
- 30 Idem, «La Production de la Croyance»... *Les Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, n.º 13, 1977, pp. 3-43, e «Sur le pouvoir symbolique», *Annales-Economies, Sociétés, Civilisations*, 32<sup>e</sup> année, n.º 3, 1977, pp. 401-411.