

## Questionamento à volta de três noções (a grande cultura, a cultura popular, a cultura de massas)

### 1. UM BREVE CIRCUITO TEÓRICO

Hoje em dia, a *grande cultura*, *cultura cultivada* ou *cultura dominante*, parece ter deixado já, mesmo ao nível do senso comum, de ser expressão da cultura enquanto singular totalizante; afirma-se com frequência, nos meios de comunicação de massa, que cultura é tanto a *cultura cultivada* como a *cultura popular*. Permanecem, contudo, obstáculos a uma análise que contemple uma e outra nas suas determinações histórico-sociais, exigência entretanto banalizada nas abordagens à *cultura de massas*, constantemente referenciada esta ao seu sistema de relações de produção (a tão falada *indústria cultural*).

Dir-se-ia que as designações de cultura cultivada e de cultura popular tendem a resistir como noções a-históricas, cada uma delas ilusório conjunto de elementos coesos, reproduzindo-se para além do tempo como dois corpos de saber míticos (um dos «clássicos», outro do «povo»). Persistem os efeitos de abordagens culturalistas que estabeleciam uma separação entre a *grande* e a *pequena tradição* (cultura cultivada e cultura popular), contrapostas num modelo simétrico em que, mais tarde, a cultura de massas tomaria o lugar da pequena tradição, passando esta a categoria residual (sobrevivência da «verdadeira» cultura popular).

O processo de valorização da pequena tradição desencadeado pelos autores pré-românticos (veja-se adiante «2. Relações entre a pequena e a grande tradição») orientava-se por princípios fundamentalmente equivalentes àqueles em que se firmava a legitimidade da grande tradição — a perenidade e a autenticidade. Perenidade da obra e sua autenticidade relevando de um criador original no caso da grande tradição, perenidade dos fazeres e dizeres do povo e sua autenticidade relevando de uma «alma colectiva» ingénua, no caso da pequena tradição.

A cultura de massas, por sua vez, iria ser avaliada pela negativa como aquela a que não eram aplicáveis os dois referidos princípios. Em relação a ela, produtores e consumidores da cultura cultivada têm vindo a demarcar-se ostensivamente e a adoptar um comportamento de rejeição etnocentrista (hoje, no entanto, com um peso menos considerável), comportamento que tem algo em comum com o das camadas cultivadas do século XVII perante as manifestações da pequena tradição que designavam como bárbaras, grosseiras e indignas da sua atenção.

Uma concepção hierárquica e compartimentada da cultura tem-se repercutido sobre as próprias abordagens das várias disciplinas de que esta

é objecto e tem-lhes levantado vários obstáculos e provocado frequentes falhas de visibilidade. Um dos obstáculos que de imediato ocorrem é a própria compartimentação disciplinar na área da Sociologia, nomeadamente a separação entre uma Sociologia da Cultura, uma Sociologia da Vida Quotidiana e uma Sociologia da Comunicação.

Reserva-se, em regra, a primeira para o estudo das obras, da produção cultural nobre, no domínio do *saber constituído*; dedica-se a segunda ao estudo das práticas culturais no domínio da *experiência existencial*, num quotidiano em que se vem actualizando o objecto de análise de uma Antropologia ou de uma História das Mentalidades focadas sobre a pequena tradição; privilegia-se na terceira o estudo das manifestações da chamada «cultura de massas».

As reflexões que aqui apresentamos têm em vista procurar vias para superar a aludida concepção etnocêntrica e compartimentada da cultura e possibilitar uma análise das relações entre as diversas culturas coexistentes numa sociedade. Neste sentido, vale a pena começar por confrontar alguns contributos para uma teoria da cultura por parte de autores cujos trabalhos se situam em diversas disciplinas ou ramos disciplinares.

Morin, no seu famoso texto «De la Cultureanalyse à la Politique Culturelle» — texto onde, decorridas já duas décadas, se levantam questões que continuam a ser relevantes para uma teoria da cultura —, escrevia, numa síntese feliz, que «a cultura na nossa sociedade é um sistema simbiótico-antagonista de múltiplas culturas, nenhuma delas homogénea»<sup>1</sup>.

Podem retirar-se desta afirmação três ideias úteis: a da pluralidade das culturas numa sociedade; a do entrosamento entre elas; a da conflitualidade em que se vão engendrando — ideias a reter se não quisermos continuar a abordar a cultura em termos de juízos de valor.

Antes de Morin, Goldmann tinha já trazido interessantes contributos para conceber a cultura como articulação entre o saber constituído e a experiência existencial. Fê-lo através do seu modo de conceber a criação cultural, considerando a obra como uma tomada de consciência colectiva catalisada pela consciência individual do criador. Do seu ponto de vista, a obra cultural corresponde a uma *visão do mundo* que estrutura e exprime com maior profundidade e coerência as aspirações dos demais membros do grupo social com que o criador se identifica. A actividade deste (dimensão do saber constituído) desenvolve-se, portanto, no interior do campo de subjectividade criado pela prática social (dimensão da experiência existencial) do seu grupo de referência<sup>2</sup>.

Anos depois, o conceito de «*habitus*» histórico formulado por Bourdieu apresenta alguns pontos comuns com esta perspectiva, muito embora o dito autor recuse homologias automáticas entre estruturas mentais e estruturas de classe, para que Goldmann às vezes tende. No «*habitus*» histórico encontram-se intimamente relacionadas duas dimensões do sistema de esquemas de percepção e apreciação, o que corresponderia, nos termos de Goldmann, a uma certa visão do mundo expressa pelo produtor cultural

---

<sup>1</sup> Edgar Morin, «De la Cultureanalyse à la Politique Culturelle», in *Communications*, n.º 14, 1969.

<sup>2</sup> Lucien Goldmann, «Structuralisme génétique et création littéraire», in *Sciences Humaines et Philosophie*, Gonthier, Paris, 1971.

nas suas obras — nomeadamente, uma dimensão enquanto sistema em acção na vida quotidiana e uma dimensão enquanto sistema em acção no campo específico da produção de bens simbólicos. A unidade das duas dimensões permite entender o papel do intelectual ou do artista na formação e expressão de uma consciência colectiva.

Assim, na produção das obras culturais, os criadores trabalham, para usar as palavras de um antropólogo, «com signos que têm o seu lugar em sistemas de significação que se estendem para lá do seu *métier*»<sup>3</sup>.

Entre as propostas apresentadas pelos autores referenciados neste texto distinguimos dois aspectos, aliás indissociáveis, que consideramos particularmente importantes para a Sociologia da Cultura: o relacionamento entre os dois tipos de práticas culturais (as obras, por um lado, as artes dos dizeres e dos fazeres, por outro) e a teorização da criação cultural como *praxis*, ideia em que Goldmann assentou a especificidade do seu estruturalismo genético, da sua teoria da criação cultural como expressão de sujeitos colectivos em *praxis* quotidiana.

Na teoria crítica da cultura da Escola de Frankfurt, estando embora presente uma teoria da *praxis*, esta tendia a ser, pelo menos na linha de Adorno, uma *praxis* transcendente, exigindo, em limite, uma separação entre a teoria e a prática, a fim de que a arte autêntica se preservasse. Um acentuado etnocentrismo de classe impregnaria a teoria crítica de Frankfurt, dificultando o estudo das relações entre cultura cultivada e cultura popular (excepção a abrir para Walter Benjamin). Era a obra que operava a harmonia utópica, projecção do protesto para uma superação futura — a tentativa de superação das contradições e de criação de uma unidade emancipatória ficava, nesta teoria, circunscrita à cultura cultivada.

Dentro deste quadro, a cultura cultivada não tinha necessariamente de aparecer como instrumento de dominação, conforme o demonstrava a arte de vanguarda — «uma cultura possível como crítica de cultura», nas palavras de Horkheimer —, concepção esta que se contrapunha à representação da cultura cultivada nas interpretações do marxismo vulgar que aqueles autores combatiam. Também relativamente a este problema da relação dominação social/dominação simbólica se levantam questões que a Sociologia da Cultura não deverá perder de vista para evitar enredar-se em análises ideológicas de sentido quer elitista quer populista.

Nos seus esforços para analisar aquela relação e para desocultar os efeitos do poder simbólico — forma transfigurada e legitimada de outras formas de poder —, Bourdieu tornou-se alvo de críticas que viriam a acusar de cristalização o seu modelo de reprodução social e cultural. Com efeito, este autor parece ficar frequentemente prisioneiro no movimento circular da sua própria teoria ao procurar «conhecer as leis segundo as quais as estruturas tendem a reproduzir-se, produzindo agentes dotados do sistema de disposições capaz de engendrar práticas adaptadas às estruturas e, portanto, em condições de as reproduzir»<sup>4</sup>. Onde se abre aqui lugar para as práticas inovadoras e contestatórias e, particularmente, para as que vão sendo ensaiadas na experiência existencial de agentes culturais numa situação social dominada?

<sup>3</sup> Clifford Geertz, *Local Knowledge*, Basic Books, 1983.

<sup>4</sup> Pierre Bourdieu, *Esquisse d'une Théorie de la Pratique*, Droz, Genebra, 1972.

Pode detectar-se uma tentativa de saída quando Bourdieu, insistindo nas coincidências entre a história objectivada e a história incorporada, ou entre posições e disposições, alude, no entanto, a «zonas de incerteza da estrutura social», onde posições e postos estão mal definidos, permitindo, assim, que essa definição vá depender, num determinado estado conjuntural, daqueles que os ocuparem e dos seus concorrentes<sup>5</sup>.

Essas «zonas de incerteza» corresponderão, pois, a oportunidades de descoincidência em que o *habitus* poderá aparecer como um sistema aberto, não obrigatoriamente condenado a reduzir o possível ao provável ou a manter uma história reificada em que «o morto agarra o vivo», mas também como um sistema capaz de dinamizar um alargamento do universo dos possíveis e de apostar num futuro que não seja o já inserido na ordem estabelecida.

Mas, uma vez mais, que papel aqui para as culturas dominadas se apenas forem pálido reflexo das culturas dominantes? Também uma tentativa de resposta quando Bourdieu designa espaços de afirmação de culturas dominadas no desenvolvimento de práticas de contralegitimidade, nomeadamente, manifestações de ruptura através de um falar oposto ao falar legitimado, contrariando o efeito de homogeneização das competências linguísticas que a Escola procura impor<sup>6</sup>.

Seria, porém, em Certeau que encontraríamos uma nova teorização da *praxis* que abarca numa mesma concepção de cultura dinâmica e actuante tanto a cultura popular como a cultura de massas. Para Certeau, o reconhecimento das culturas dominadas como legítimo objecto de análise (reconhecimento também do direito dos dominados à palavra) passa por duas operações: uma, a desmontagem do postulado etnocêntrico-elitista que leva os representantes do saber constituído a afirmar a sua própria *praxis* como aquela que acciona a transformação do mundo — afirmação ligada ao poder de um grupo e a uma estrutura social em que esse grupo conquistou um lugar relevante. A outra operação consistirá na detecção de alterações nas estruturas sociais (novas relações entre grupos e entre nações: jovens perante adultos, discípulos perante mestres, mulheres perante homens, colonizados perante colonizadores, etc.) que levam à ruptura de uma ideologia das culturas dominadas entendidas como efeitos de difusão retardada, passiva ou mesmo degradada da cultura emitida pelas *élites*<sup>7</sup>.

Os saberes que não se articulam em discurso — práticas não teorizadas, «menores» — constituem, para aquele autor, uma espécie de reserva de procedimentos onde os *praticantes* (a sua designação para os consumidores ou receptores de cultura) podem encontrar formas de organizar novos espaços e linguagens, por outras palavras, podem criar *ocasiões*. Na medida em que as culturas dominadas não podem desenvolver estratégias (sendo que estas postulam um lugar próprio que serve de base a uma gestão de recursos), elas têm de «jogar constantemente com os acontecimentos

<sup>5</sup> P. Bourdieu, «Le mort saisit le vif», in *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, n.ºs 32-33, 1980.

<sup>6</sup> Id., «Vous avez dit populaire?», in *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, n.º 46, 1983.

<sup>7</sup> Michel de Certeau, *La prise de la parole*, Desclée de Brouwer, Paris, 1968.

para os transformar em ocasiões» e, deste modo, no momento oportuno, poderem produzir uma ruptura, instaurar uma transgressão através das suas táticas<sup>8</sup>.

Aspecto a sobressair nesta proposta é, pois, a afirmação da tática como uma espécie de contrapoder; de sublinhar, igualmente, a mudança trazida pelo conceito de praticante que faz do consumidor, também ele, um produtor.

Não anda longe daqui o conceito de *práticas emancipatórias* de Marcel Rioux, conceito em que este autor inclui não somente as práticas teorizadas — as obras como expressão do «máximo de consciência possível», no dizer de Goldmann —, mas também as práticas vividas na experiência existencial comum<sup>9</sup>.

De certa forma, Verón abriu caminho nesta mesma direcção com a sua análise dos processos de produção de sentido que organizam os modos de pensar e agir dos membros de uma sociedade. A semiose social é por ele concebida, de um ponto de vista quer diacrónico quer sincrónico, como uma «rede significante infinita», em que qualquer gramática de produção de sentido pode ser encarada como resultado de determinadas condições de reconhecimento (recepção ou consumo) e em que qualquer gramática de reconhecimento só pode ser conhecida sob a forma de um determinado processo de produção de sentido<sup>10</sup>.

Tendo em conta que os sistemas de produção de sentido são diferenciados (o campo de sentido é um campo socialmente dividido), poderá concluir-se que, no imbricado dos inúmeros discursos que atravessam a sociedade, a produção e o consumo de sentido estão, em cada momento e a cada nível social, submetidos a um processo de ajustamento, desajustamento e reajustamento onde as práticas culturais emancipatórias ou inovadoras poderão encontrar espaço (através não só de estratégias, mas também de táticas).

Neste breve circuito teórico fica-nos a sugestão de algumas vias capazes de orientar uma análise cultural que não isole uma das outras as diversas práticas culturais nem simule caracterizá-las, distinguindo-as preconceitualmente segundo classificações de tão fraca operacionalidade como o são as noções de grande cultura, cultura popular e cultura de massas (a usar, na falta de outras, com grandes reservas e precauções).

É nossa intenção, nos pontos que se seguem, reunir alguns elementos sobre os modos de relação entre as ditas culturas em determinados momentos históricos (nomeadamente, génese do Estado moderno; revoluções burguesas; desenvolvimento da industrialização nas sociedades capitalistas), com destaque para as reconfigurações dos jogos de distinção, exclusão e integração sociocultural; para o impacte do surto e desenvolvimento dos mercados de bens culturais; para a crescente *porosidade* das actuais relações entre a produção cultural de série e a da obra única.

<sup>8</sup> Michel de Certeau, *L'invention du quotidien*, UGE, Paris, 1980.

<sup>9</sup> Marcel Rioux, «Remarques sur les pratiques émancipatoires dans les sociétés industrielles en crise», in J. P. Dupuis, A. Fortin *et. al.*, *Les Pratiques émancipatoires en milieu populaire*, Institut Québécois de Recherche sur la Culture, Quebec, 1982.

<sup>10</sup> Eliseo Verón, *A Produção de Sentido*, Cultrix, S. Paulo, 1980.

## 2. RELAÇÕES ENTRE A PEQUENA E A GRANDE TRADIÇÃO

Na interpretação das relações entre as duas tradições encontram-se actualmente ultrapassadas as teorias unidireccionais — «de cima para baixo» ou «de baixo para cima» — que, *grosso modo*, reproduziam duas velhas concepções de cultura em moda sucessivamente nos séculos XVII-XVIII e XVIII-XIX. Para a primeira concepção, a cultura descia da gente de qualidade para o vulgo; para a segunda, era do povo que brotava a criatividade.

Propagação da grande tradição, com assimilação passiva pelas classes inferiores (movimento descendente), ou revitalização da grande tradição através da absorção da seiva da pequena tradição (movimento ascendente), em qualquer dos casos temos um movimento unidireccional que não dá conta da dinâmica reciprocamente gerada nos confrontos entre uma e outra tradição.

O modelo de Redfield das duas tradições culturais adopta a chamada *two-way flow theory*<sup>11</sup>, depois retomada por Burke, que se preocupa em chamar a atenção para a necessidade de tornar o modelo assimétrico<sup>12</sup>. Com efeito, apesar da considerável aproximação e intercâmbio entre as duas tradições nas sociedades pré-capitalistas, enquanto a cultura popular estava aberta a todos e era transmitida informalmente, em vernáculo, nos lugares públicos (tabernas, mercados, praças, igrejas), a cultura cultivada, por sua vez, era transmitida formalmente, em latim, em lugares específicos (escolas, universidades, bibliotecas) — a assimetria funcionava, pois, como era inevitável, a favor da exclusividade da última. No entanto, determinadas condições proporcionavam de tal modo o referido intercâmbio entre as duas tradições, que as trocas culturais entre uma e outra parecem ter sido relativamente fáceis anteriormente à centralização do poder político e do poder religioso na Europa moderna. Nessas trocas teriam tido importante papel, como intermediários culturais, certos membros de grupos em situação social privilegiada para desempenharem tal função, designadamente artesãos, actores, músicos e cantores, baixo clero e alguns serviçais, em particular as amas, cujo papel como transmissores da pequena tradição junto da nobreza é bem conhecido. Aliás, a reduzida instrução de grande parte da nobreza e do clero seria, ela própria, um factor favorável ao intercâmbio cultural entre aqueles e a plebe. Não raro, as práticas e produções culturais de alguns agentes mediadores — por exemplo, a realização de sermões por frades que eram oradores populares com estudos de Teologia, ou a apresentação de peças de escritores que misturavam elementos eruditos e elementos populares — desenvolviam-se em lugares de acesso socialmente alargado, onde eram consumidas por audiências heterogéneas.

Isto não significa que fosse pacífica a coexistência das duas tradições: tratava-se de uma troca bilateral, mas desigual. A título ilustrativo, lembremos o caso da medicina, um dos muitos campos do saber então ainda pouco autonomizados, em que ombreavam médicos, bruxas, cirurgiões e charlatães, socorrendo-se frequentemente dos recursos uns dos outros.

---

<sup>11</sup> Robert Redfield, *Peasant Society and Culture*, Chicago, 1956.

<sup>12</sup> Richard Burke, *Popular culture in early modern Europe*, Harper, Torchbooks, Nova Iorque, 1981.

Não obstante, se amuletos e «segredos» de longa data usados pela medicina popular eram igualmente propostos pela medicina erudita, esta não deixava de reclamar, no século XVIII, sanções para os que exerciam a «arte» sem autorização<sup>13</sup> — curandeiros oficiais e não oficiais distinguiam-se fundamentalmente pelo acesso ou não acesso ao poder social e político.

Por outro lado, o princípio do *mundo às avessas*, segundo o qual se estruturavam muitas das práticas culturais populares<sup>14</sup>, é indicador de uma imitação subversiva (e não de decalque passivo), em que a paródia e o absurdo eram desforra e compensação dos dominados. As Festas dos Loucos, as Abadias de Mau-Governo, os Carnavais, as histórias de imaginários países de eterna abundância são alguns exemplos de cultura popular<sup>15</sup> como forma de resistência e criação de alternativas frente à dominação social simbólica.

Sublinhada a existência do intercâmbio cultural entre as duas tradições, feita a caracterização desse intercâmbio em termos de uma troca desigual e trazidos à luz os jogos táticos da pequena tradição em relação à grande (oscilações entre a conformidade e a infracção), impunha-se ainda, para os autores empenhados em renovar o estudo das culturas populares, não incorrer na ingénuo simplificação de falar da pequena tradição, como se esta fosse um todo homogéneo. O já citado Burke, na utilização crítica que faz do modelo de Redfield, aponta-lhe precisamente estouta lacuna e insiste na variedade das culturas populares — distinção entre cultura rural e urbana, cada uma delas diferenciada, por sua vez, segundo os modos de vida de diferentes grupos (artesãos de vários ofícios, ferreiros, lenhadores, pastores etc.). Assinalamos, de novo, a importância de certos grupos ocupacionais itinerantes como intermediários não já apenas entre a grande e a pequena tradição, mas também entre as variedades desta última. Uma vez que Burke tem como objecto privilegiado a cultura popular, não se ocupa a fazer uma análise equivalente para a grande tradição cujas diferenciações seria igualmente útil poder considerar e relacionar com a anterior.

Nesse sentido, parece-nos bastante fecunda a utilização dos conceitos de *centro e periferia cultural*, tal como a fazem Castelnovo e Guinzburg. Para estes dois autores<sup>16</sup>, um centro artístico ou cultural não é concebido apenas numa perspectiva redutoramente culturalista, ele é também um centro de poder extra-artístico, e as relações centro-periferia são consideradas no respectivo complexo geográfico, político, económico e cultural. Note-se que as periferias não significam obrigatoriamente recepção passiva e atraso, mas também podem ser lugar de elaboração de propostas culturais alternativas às dos centros.

Temos, assim, que para o entendimento dos jogos de dominação e resistência simbólica se vão exigindo esquemas interpretativos cada vez mais abertos e flexíveis, capazes de contemplar um articulado de vários

<sup>13</sup> Piero Camporesi, *Le Pain Sauvage — l'imaginaire de la faim, de la Renaissance au XVIII Siècle*, Le Chemin Vert, Paris, 1983.

<sup>14</sup> Natalie Davis, *Les Cultures du peuple — rituels, savoirs et résistances au XVI siècle*, Aubier, Paris, 1979.

<sup>15</sup> Jacques Heers, *Fêtes de Fous et Carnavals*, Fayard, Paris, 1983.

<sup>16</sup> E. Castelnovo e C. Guinzburg, «Domination symbolique et géographie artistique dans l'histoire de l'art italien», in *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, n.º 40, 1981.

níveis de relações: relações entre as diversas culturas da pequena tradição; entre as diversas culturas da grande tradição (por exemplo, entre o saber de uma *élite* eclesiástica e de uma *élite* civil); entre a grande e a pequena tradição; entre os centros (nos casos de policentrismo) e entre o centro e a periferia.

Há que esclarecer que não estamos a pensar o centro e a periferia como mera expressão de diferenciações no interior da grande tradição, nem em termos de correspondência simples entre centro e grande tradição ou entre periferia e pequena tradição. Antes os consideramos como conceitos que podem ajudar a dar conta, num dado momento, das dinâmicas resistência *versus* inovação em que se vão definindo as próprias relações entre as duas tradições.

Ainda quanto à questão da interdependência das duas tradições (e continuando a considerá-las ao nível de grande generalidade a que obriga a natureza desta reflexão), convém aqui lembrar que o tráfico entre elas atravessou um período de grandes dificuldades e foi afectado por violentas rupturas quando a Reforma, a Contra-Reforma e a centralização do Estado convergiram na criação de novos instrumentos para um exercício mais eficaz da autoridade<sup>17</sup>.

Instaurado um modelo de relações políticas verticais encimadas pela figura do rei, imagem de Deus na Terra, o bom funcionamento deste modelo ia exigir a intensificação do domínio social sobre o corpo que, para usar as palavras de Foucault, «não se torna uma força útil, a não ser que seja simultaneamente um corpo produtivo e um corpo domesticado».

A organização do aparelho burocrático e o seu alargamento territorial possibilitariam, em maior ou menor grau, conforme os países, «a domesticação dos corpos e das almas», a fim de que não se continuasse a confundir o sagrado e o profano, o bem e o mal, a ordem e o caos.

O processo de repressão das culturas populares, parte importante do gigantesco e terrível esforço de imposição de uma ordem uniformizante, desenvolveu-se de início na sua forma de violência total (aproximadamente de 1500 a 1650) — caça às bruxas, Inquisição —, cedendo lugar, mais tarde, à violência simbólica (aproximadamente de 1650 a 1800) — império da razão e do bom gosto. Subjugadas, no primeiro período, as minorias inquietantes através do cárcere, da tortura, da forca ou da fogueira, no período seguinte outros processos controlariam as manifestações da cultura popular, sobretudo através da imposição de uma distância física cumulativamente à distância social.

O espaço e o tempo passaram a ser muito diferentemente concebidos e usados pela pequena e pela grande tradição, devendo, no entanto, ter-se presente que as demarcações se acentuavam mais ou menos não só conforme os países, mas também conforme as práticas culturais em questão (por exemplo, relativamente ao teatro, até ao século XVIII, o mesmo espectáculo continuou, ao que parece, a destinar-se a todos os públicos e as fronteiras sociais delimitavam-se, no interior da mesma sala, através da categoria e dos preços dos diferentes lugares).

---

<sup>17</sup> Robert Muchembled, *Culture populaire et culture des élites dans la France moderne, (XV-XVIII siècles)*, Flammarion, Paris, 1978.



O desenvolvimento de uma «civilização de corte», com o correspondente aparecimento da figura do cortesão<sup>18</sup>, cavaram um enorme afastamento entre as duas tradições, patente na distinção das maneiras, das diversões, dos lugares frequentados e da linguagem usada (de resto, ia-se impondo a necessidade de falar e escrever a própria língua com correcção, diferentemente do vulgo, segundo o atestavam as preocupações com os estudos para o aperfeiçoamento da língua nas academias mundano-científicas que, no século XVII, começaram a fundar-se um pouco por toda a Europa).

Todavia, nos finais do século XVIII, a civilização de corte sofreria rude abalo devido a um surto de primitivismo cultural. O mito do bom selvagem incorporava aspirações de emancipação de grupos sociais descontentes que se projectavam nas qualidades utopicamente atribuídas ao estado selvagem: *liberdade* perante a inexistência da autoridade política e religiosa, *igualdade* perante a inexistência da propriedade privada, *fraternidade* perante a inexistência de privilégios.

Em diferentes datas, conforme os países, o movimento romântico ia projectar, num passado medievo idealizado, a inaceitação das regras e do racionalismo da civilização das luzes com que se identificava uma sociedade cortesanesca onde intelectuais e artistas românticos viam escassas possibilidades de acção. É conhecida a explicação da génese do romantismo a partir da insatisfação de grupos cujas reivindicações de poder não logravam ser satisfeitas sem destruir o regime em que lhes fora assegurada a sua própria posição de relativo privilégio<sup>19</sup>. Só lhe faremos alusão aqui para lembrar a possibilidade de complementar este modelo explicativo utilizando os conceitos de centro e periferia atrás referidos — a esta luz, o movimento romântico aparece, inicialmente, como uma proposta alternativa de poetas de periferias (numa Escócia, numa Alemanha, e não num centro como a França, onde a cultura clássica se encontrava firmemente estabelecida), proposta que encontraria condições para vir a transformar as relações entre a pequena e a grande tradição e para vir a desenvolver-se, posteriormente, em vários centros, numa Europa reconfigurada pelas revoluções burguesas.

À artificialidade de uma cultura de corte contrapunham os românticos o culto da espontaneidade e do sentimento de uma cultura popular anterior ao processo repressivo da centralização do poder — cultura por eles recriada e reconhecida como expressão de um povo simples e ingénua que era frequentemente assimilado ao bom selvagem.

A campanha de restauração da cultura popular iniciada pelos românticos marca, ao mesmo tempo, o começo da valorização daquela como objecto digno de interesse e da sua mitificação como cultura pura e homogénea.

Entretanto, a grande tradição, produzida quase exclusivamente sob mecenato para a Igreja, para os monarcas e para os grandes, tinha começado a ganhar novos espaços e públicos no século XVII. Passava da corte para os salões e destes para os cafés ou mesmo, excepcionalmente, para as ruas, como na altura da Revolução Francesa, momento de reunificação

<sup>18</sup> Norbert Elias, *La civilization des mœurs*, Calmann-Lévy, Paris, 1973.

<sup>19</sup> Id., *ibid.*.

espectacular das duas tradições, de tentativa de um equilíbrio compensatório entre a democratização da cultura cultivada e a mobilização da cultura popular.

A partir de então, as oscilações na cotação da cultura popular seriam sintomáticas do estado do campo das lutas de classe — Vovelle assinala as alternâncias para o caso da França: repressão das manifestações da cultura popular (durante o Império); sua emergência e exaltação (por volta de 1848 e 1871), logo seguidas de abafamento; sua desvalorização em relação à apologia republicana da razão e do progresso a difundir de cima para baixo<sup>20</sup>.

Mas o incremento da produção de série — tanto no domínio dos objectos técnicos como dos simbólicos — e a comercialização da cultura popular iriam, como veremos, dar lugar a novas questões.

### 3. MERCANTILIZAÇÃO DA PRODUÇÃO CULTURAL

As transformações que acompanharam a criação e o desenvolvimento do Estado moderno aparecem com frequência interpretadas segundo paradigmas dualistas que distinguem vários sistemas de oposição — ao nível do espaço: rural/urbano; ao nível do tempo: tempo de ócio/tempo de trabalho; ao nível das solidariedades: modelo polissegmentado/modelo unitário; ao nível das culturas: cultura cultivada/cultura popular.

A utilização destas dicotomias excessivamente redutoras (muitas delas aplicadas ainda hoje às sociedades pós-industriais) suscita, obviamente, interrogações várias. Assim, é inevitável começarmos por perguntar: o que aconteceu à cultura popular depois da dita e redita ruptura entre a grande e a pequena tradição?

Numerosos autores responderam que sobreviveu, ou amordaçada no que tinha de rebelião e reproduzindo-se até aos nossos dias, adulterada sob o controlo e a tolerância das autoridades (caso do aproveitamento turístico de cantos, danças e carnavais), ou preciosamente cristalizada em remotos lugares que ainda hoje permanecem como bolsas de subdesenvolvimento (preservação dos rituais de longa duração).

Para outros autores, a cultura popular não fica confinada a esta concepção restritiva de cultura pré-industrial (antigos jogos e ritos, festas, tradições orais...), mas alarga-se e actualiza-se (práticas culturais ligadas à vida profissional contemporânea, à vida da família, ao uso dos tempos livres...). Neste caso, o estudo das culturas populares terá de acompanhar a sua dinâmica nas novas situações históricas, terá de retirá-las do tempo mítico em que frequentemente as congelam; terá de tentar analisá-las na sua variedade e conflitualidade entre velhas e novas formas.

De resto, na linha das reflexões que temos vindo a fazer, mesmo nos casos designados de *longa duração*, as velhas formas culturais não deverão ser interpretadas como estruturas imobilizadas, mas sim sujeitas a processos de mutação, rejeição e acrescentamento<sup>21</sup> em que, ao longo do tempo, se vai refabricando o passado possível em cada momento da sua reprodução.

---

<sup>20</sup> Michel Vovelle, *Idéologie et Mentalités*, Maspéro, Paris, 1982.

<sup>21</sup> Id., *ibid.*

Quanto às novas formas que vão aparecer ligadas à produção de série, algumas delas começaram a despontar cedo, precursoras do que viria a designar-se como cultura de massas — caso da «literatura de cordel», das estampas, das cópias de quadros, de certos espectáculos populares organizados já em moldes empresariais (teatro, circo), das atracções turísticas (rendabilização de festejos do tipo Carnaval de Veneza), etc.

De notar que a literatura de cordel apresentava, já no século XVIII, características comuns às da produção cultural de série dos nossos dias: grandes tiragens, suporte material pouco dispendioso, preços acessíveis, difusão alargada aos mercados externos, lucros consideráveis (caso da famosa Biblioteca Azul de Troyes) e, ainda, conteúdos doseados de forma a abranger um público variado e pouco cultivado. No entender de alguns estudiosos, esta literatura representava, fundamentalmente, um repositório de velhos temas da tradição oral (predominância de contos maravilhosos combinando elementos da pequena e da grande tradição), mas, a partir do enunciado dos temas da Biblioteca Azul<sup>22</sup>, pudemos verificar que ela incluía também novos temas (conselhos práticos de medicina, regras de civilidade, rudimentos de aritmética, guias de viagens, etc.) que, podemos pressupor, iriam ao encontro de novas necessidades e de novos modos de ocupação dos tempos livres por parte de incipientes classes médias.

Recuando ainda mais, encontramos, já no século XVII, uma outra forma de produção cultural com muito interesse para uma análise da génese da cultura de massa. Trata-se das cópias de quadros feitas pelos pintores holandeses que trabalhavam para um intermediário e para um mercado de arte, dependendo, portanto, não já do sistema de mecenato, mas de um público relativamente largo, interessado em adquirir quadros, embora sem capital (económico e simbólico) suficiente para aceder aos originais.

Para um público ainda mais modesto, as estampas, de que se faziam grandes tiragens, seriam uma variante que podia desempenhar igualmente funções estéticas, ostentatórias e instrutivas. A narração pela imagem de acontecimentos religiosos e políticos e a representação iconográfica de santos e heróis ofereciam aos iletrados o maravilhoso e a informação/doutrinação que os alfabetizados recolhiam na literatura popular.

Estava-se ainda longe da generalização da mercadoria e da existência do «grande público», mas, aqui e ali, a produção de série começava a organizar-se segundo uma nova racionalidade. No domínio da produção cultural, foi provavelmente na produção e difusão do impresso que as novas exigências mais cedo e mais claramente se fizeram sentir<sup>23</sup>. A necessidade de ter capital prévio para investir, a necessidade de produzir em grande quantidade para obter lucros e de, ao mesmo tempo, evitar a saturação do mercado e vencer a concorrência requeriam, entre outras coisas, eficácia na organização do ciclo de fabricação e capacidade de inovar, diversificar e seleccionar. Ao impressor-editor ia caber, numa grande parte, o controlo da produção através do mercado; ao autor iam caber

<sup>22</sup> Robert Mandrou, *De la culture populaire au 17e et 18e siècles*, Stock, Paris, 1975.

<sup>23</sup> Ezio Ornato, «Les conditions de production et de diffusion du livre médiéval (XIIIe - XVe siècles): quelques considérations générales», in *Culture et idéologie dans la genèse de l'État Moderne*, Ecole Française de Rome, 1985.

maiores oportunidades de difusão e, como reverso, a ameaça de não ser seleccionado pelo editor.

O alargamento do público e da reprodutividade dos bens culturais, a que progressivamente se iria assistindo com o avanço da industrialização e do capitalismo, repercutir-se-ia com efeitos contraditórios sobre a inevitável reavaliação das legitimidades culturais. Se, por altura da revolução cultural romântica, o dito alargamento do público representava um factor de emancipação para o autor-criador, solto, enfim, dos laços de dependência para com o patrono, cedo esse público constituiria uma nova massa anónima, tanto mais humilhante quanto lhe aparecia como uma massa anónima albergando gente ignorante e social, culturalmente pouco qualificada.

As sujeições ao gosto fácil do grande público depressa começaram a ser objecto de amargas recriminações, claramente expressas nos ataques a um género de produção cultural de série muito em voga nos meados do século XIX — os folhetins — e que dava avultados ganhos aos editores e aos próprios autores, mas era depreciativamente classificada pelos críticos como «literatura industrial»<sup>24</sup>. Cabe aqui ressaltar a importância do crítico, do *conhecedor*, agente indispensável para a preservação da oposição entre o «gosto cultivado» e o «gosto comum», oposição sempre a redefinir-se no jogo das tensões entre mercados culturais dominantes e dominados, os primeiros a procurarem manter a distinção e os segundos a procurarem aceder-lhe.

No decurso das lutas sociais do século XIX, entre valores democratizantes e elitizantes, a hierarquia da legitimidade cultural era atravessada por uma oposição principal entre uma produção orientada para um público alargado — «arte burguesa» — e uma produção orientada para um público restrito, em que o autor-criador reivindicava o domínio exclusivo sobre o respectivo campo simbólico — «arte pela arte». Uma «arte social» aparecia com estatuto ambíguo, legitimada pela pureza do desinteresse, mas comprometida pela contaminação com um público não ilustrado<sup>25</sup>.

O culto da raridade da obra e do mito carismático do criador singular — culto que sustentava (e continua a sustentar) a legitimidade cultural — tem contado entre os seus sacerdotes com a referida figura do crítico-conhecedor. «Culto» e «sacerdote» forjaram-se e desenvolveram-se precisamente em situações que punham em causa tanto a raridade da obra como a singularidade do autor (situações de expansão de mercados e alargamento da difusão).

Forjaram-se sobretudo durante o romantismo e desenvolveram-se no século XIX, mas já tinham emergido anteriormente, pelo menos num domínio cultural em que o mercado cedo atingiu proporções de vulto, o domínio da pintura. A destriça entre autores prestigiados e autores desconhecidos ou anónimos, entre originais e cópias, aparecia já na segunda metade do século XVIII como preocupação dominante nos catálogos de vendas para os coleccionadores. O *conhecedor* lá estava para assegurar uma boa conjugação entre o poder, a riqueza e o saber. Ele era o mediador

<sup>24</sup> M. Lourdes Lima dos Santos, *Intelectuais Portugueses na Primeira Metade de Oitocentos*, Presença, Lisboa, 1988.

<sup>25</sup> P. Bourdieu, «Le Champ Littéraire. Préables critiques et principes de méthode», in *Lendemain*, n.º 36, 1984.

e garante de um gosto cultivado regido por um conhecimento especializado, pressupondo, como então se dizia, a *finesse d'esprit* e a inteligência dos princípios da pintura<sup>26</sup>.

Provavelmente, podemos fazer remontar a gênese desta figura à do humanista, que tanto concorreu para a legitimação das artes plásticas, para a distinção entre o artista e o artesão, para o culto das *bonae litterae*.

Presentemente, num outro quadro de relações, o crítico continua a dar o seu concurso para a definição do valor da obra de arte, articulando mecanismos de mercado e de produção de sentido social.

Na verdade, hoje em dia, vemos a caução dos críticos cortar, por vezes, a barreira da oposição produção restrita/produção alargada e curto-circuitar os clássicos critérios de definição da legitimidade cultural. Este é um fenómeno em que valerá a pena atentar, porque nos conduz à verificação de que a crescente complexidade e frequência das deslocações entre os vários níveis de legitimidade tornam, não raro, extremamente difícil, inadequado e por de mais provisório classificar uma forma como cultura cultivada, cultura popular ou cultura de massas.

O desenvolvimento dos *media* e a diversidade e flutuação dos públicos (democratização cultural não é, apesar de tudo, uma designação inteiramente vã...) já hoje se compatibilizam mal com um modelo como o das três esferas de legitimidade construído por Bourdieu nos anos 60 (esfera do «legítimo», do «legitimável» e do «arbitrário»)<sup>27</sup>. O modelo, embora fosse então uma tentativa de dar conta da natureza móvel dessa legitimidade, não consegue já adequar-se à sua fluidez crescente, dada a relativa fixidez dos princípios hierarquizantes que demarcavam cada uma das esferas.

Por outro lado, esta mobilidade e intercomunicabilidade das diferentes formas culturais não significam que a tensão entre mercados dominantes e dominados, ou entre estratégias de distinção e tácticas de afirmação, tivesse deixado de se fazer sentir na produção dos discursos e das práticas culturais. Mas acontece que os princípios hierarquizantes incorporados por herança cultural se têm de confrontar com novos sistemas de organização e de distribuição cultural, alterando-se, na sua lógica, os mecanismos valorativos.

Vejamos a própria distinção entre organizações de produção e organizações de distribuição — habitualmente faz-se corresponder as primeiras ao campo cultural restrito onde se situa o autor-criador e as segundas ao campo cultural alargado onde se situa o profissional da cultura trabalhando para os meios de comunicação de massas. Será actualmente fértil esta distinção, quando a divisão social do trabalho intelectual tende a não se orientar, em muitos casos, por aquele modelo académico?

Para o reequacionamento e actualização das três noções de cultura em causa neste texto parece-nos da maior importância que nos interroguemos sobre a presente tendência para a afirmação do carácter de mercadoria dos produtos culturais em geral.

De notar que a subordinação da produção cultural às exigências de rentabilidade capitalista não se verifica, hoje em dia, apenas na esfera do

<sup>26</sup> Krzysztof Pomian, *Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris, Venice: xvie-xviii siècles*, Gallimard, Paris, 1987.

<sup>27</sup> P. Bourdieu, *Un Art Moyen*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1965.

«arbitrário» e do «legitimável», mas também na própria esfera do «legítimo». E isto vem-se tornando viável mediante um esquema de subordinação formal em que o processo de penetração do capital se pode efectuar sem que, aparentemente, se modifiquem as relações de trabalho na criação cultural.

Com efeito, a penetração do capital na produção, circulação e consumo cultural faz-se segundo diferentes modalidades e conforme o grau de reprodutibilidade que as produções em causa admitem (da grande reprodutibilidade — audio-visuais — à reduzida reprodutibilidade — serigrafia ou fotografia artística), podendo a integração dos produtos culturais no ciclo do capital concentrar-se apenas na fase de distribuição (caso da serigrafia).

O processo organiza-se jogando com duas lógicas contrárias — a da reprodutibilidade capitalista e a da raridade da obra. Tendo desenvolvido esta temática noutro lugar<sup>28</sup>, limitamo-nos aqui a lembrar que o trabalho cultural pode ser inserido no processo da indústria cultural, transformar-se em trabalho colectivo e, ao mesmo tempo, continuar a ser valorizado segundo o ideal do «criador independente» e o princípio da raridade. O exemplo da indústria do disco mostra como o *star-system* reproduz aquele ideal (a vedeta é-o pela sua raridade ou originalidade) e mostra igualmente que a exigência de inovação — definidora, em princípio, da cultura superior — tem o seu equivalente na exigência da novidade.

Ao mesmo tempo, estes mecanismos de valorização adoptados pela cultura dita de série, sendo transposição de valores da cultura dita superior, estão, enquanto tal, a ser devolvidos às formas culturais tradicionalmente localizadas no campo da produção restrita. Pode servir de exemplo o caso das artes plásticas, onde encontramos encenações de vedetismo do pintor e estratégias de lançamento da novidade. Trata-se de situações em que a repetição (com algumas variantes) de motivos ou de estilos bem sucedidos obedece a uma estratégia de mercado, tornando-se os respectivos produtos susceptíveis de serem classificados como de reprodutividade de grau reduzido.

À luz desta maleabilidade e porosidade dos mecanismos implicados no actual processo de mercantilização cultural se deverá também definir o novo estatuto das culturas marginalizadas e minoritárias e analisar as estratégias da sua recuperação. Fenómenos como o da absorção das culturas juvenis contestatárias pela indústria cultural ou o do aproveitamento das identidades culturais regionais integradas na rendabilização dos tempos livres, só para citar alguns exemplos, são, também eles, sintoma de reierarquizações e de transformações no vasto e complexo sistema da produção cultural dos nossos dias, sistema a requerer outros instrumentos, que não os modelos polarizados ou de dinâmica unidireccional (no sentido da massificação homogeneizante) que continuam a usar-se, com maior ou menor sofisticação, nas teorias da cultura.

<sup>28</sup> M. de Lourdes Lima dos Santos, «Reprodutividade/raridade, o jogo dos contrários na produção cultural», comunicação ao 1.º Congresso Português de Sociologia, 1988.