

**ARTE POPULAR
E POLÍTICA
DA ESTÉTICA:
IMAGENS
DA METRÓPOLE**

WILTON MEDEIROS*

Pensar a arte popular como possibilidade de construção de conhecimento do cotidiano na cidade, é considerá-la como possibilidade de conhecimento (*cognitio*) objetivo, mediante o modo como somos afetados pelos objetos, o qual Kant denomina sensibilidade e entendimento: “Portanto, pela sensibilidade nos são dados objetos e apenas ela nos fornece intuições; pelo entendimento, em vez, os objetos são pensados e deles se originam conceitos” (KANT, 1996, p. 207). No caso específico do juízo estético, a condição de universalidade se dá a partir da forma, “sua condição de belo é diretamente vinculada ao cognitivo, sensível e intelectual unificados em sua forma” (CHAUÍ, 1996, p. 17).

O que se pretende no presente texto é a inserção da arte popular como possibilidade de configuração de um objeto de estudo enquanto visada para se entrever a multiplicidade inerente aos complexos processos de metropolização que se desenvolvem durante a segunda metade do século XX em diante, sustentando que, com o avanço da metropolização, ocorre um *plus* de arte popular, possível por meio de uma simbiose entre cultura erudita e popular, na medida em que se comporta como reação à teleologia da comunicação homogênea de forma e função, que na era industrial afeta na arte um comportamento antiestético. Para Ortiz (2001, p. 65), tal simbiose

inicia-se com a “interpenetração da esfera de bens eruditos e a dos bens de massa configurando uma realidade particular que reorienta a relação entre as artes e a cultura popular de massa”. Nesse caso, por meio da cultura de massa, formas diversas são oriundas, mesmo da cultura e da arte popular, nas quais é possível identificar elementos das vivências coletivas e cotidianas.

Nesse sentido, formas da arte popular são compreendidas como tipos de políticas da estética. Elas trazem à tona um tipo peculiar de cidadania. Tal forma de sensibilidade estética possibilitaria, por um lado, a “partilha do sensível” nos termos de Rancière, e, por outro, um “conhecimento-emancipação”, nos termos de Boaventura de Sousa Santos, por isso mesmo, remetendo a uma capacidade conceitual culturalista de pensar uma unidade que seja construída através das “diferenças”, e “não das homologias, entre as práticas” (HALL, 2003, p. 151).

São tais “diferenças” em sua dupla sensibilidade que dão à imanente presença da arte popular um tipo diverso de “aura”, que traz em si a permanente possibilidade do reconhecimento do diverso como forma de partilha e, por isso, conhecimento emancipador. É possível vermos imiscuída também e, tal contexto a “arte para artistas”, porém não mais como potência homogeneizadora. Diz Ortega y Gasset (2001, p. 29):

embora seja impossível uma arte pura, não há dúvida alguma de que cabe uma tendência à purificação da arte, [...] e, nesse processo, chegar-se-á a um ponto em que o conteúdo humano da obra será tão escasso que quase não se verá [...], seria uma arte para artistas, e não para a massa de homens.

Diferenças contidas em uma aura popular como um filtro cuja forma em dupla dimensão remetem às diversas experiências e às experiências do diverso são submetidas a uma conceituação de cultura não como uma única prática apenas nem tampouco a uma única soma descritiva em rol de costumes e ‘culturas populares [folkways]’ das sociedades. Tendem a se tornar certos tipos de “antropologias”: cultura

“perpassada por todas as práticas sociais e constituindo a soma do inter-relacionamento das mesmas” (HALL, 2003, p. 136).

Esse tipo de filtro serviria então como forma de anteparo à imprevisibilidade a que se submete a metropolização, algo pervasivo, de difícil planejamento, cujas transformações permanecem inconclusas, num devir angustiante. Por assim dizer, não podem ser captadas por uma lógica determinista em direção a um fim previsível. Peter Hall diz que neste cenário pervasivo e inconcluso, “a desconstrução de conceitos-chaves pelos chamados discursos ‘pós’ não foi seguida pela extinção ou desaparecimento dos mesmos, mas “por sua proliferação” (conforme alertou Foucault), estes ocupando agora uma posição ‘descentrada’ no discurso” (HALL, 2003, p. 111).

Ainda neste cenário, as formas e as imagens todas se multiplicam como vozes polifônicas que se reverberam, compondo um quadro que poderíamos vincular ao pós-modernismo – “obviamente, nesse processo o papel dos meios de comunicação torna-se mais importante. O aparecimento de formas modernas de comunicação de massa e a conseqüente disseminação da cultura popular por esses meios tornam-se fundamentais” (STRINATI, 1999, p. 228) –, ou à idéia de que esse é o cenário do qual se nutre a sociedade do espetáculo (DEBORD, 1997), quando então a arte é tornada independente, num momento em que a “vida envelheceu e não se deixa rejuvenescer com cores brilhantes [...]. A grandeza da arte só começa a aparecer no ocaso da vida” (DEBORD, 1997, p. 122-3).

Entretanto, a metrópole vista pela lente do filtro “comum” que escande a partilha do sensível - aqui colocada como imagem da arte popular -, é constituída por agentes “desfragmentadores” imbricados em meio a reais e imaginários fragmentos e estilhaços urbanos. Tais agentes “desfragmentadores” agem e atuam porque “organizam seu significado não em torno do que foram, mas com base no que são ou acreditam ser” (CASTELLS, 1999, p. 41), as identidades.

A arte popular, portanto, em uma sociedade estruturada nos sistemas tecnologia-imagens-textos (BARTHES, 1999), torna-se capital simbólico¹ por meio da estetização e valoriza-

ção crescente das formas e imagens de arte, forjando uma reelaboração constante entre os vínculos e rupturas do concreto e do abstrato – ou do objeto e da imagem de si – entre outros, por meio desse filtro peculiar para constituir identidades e assegurar a multiplicidade metropolitana, e ainda, em meio a essa multiplicidade, a possibilidade do humano.

Em certo sentido, é o *plus* de imagens e formas na metrópole que provoca um novo tipo de “insurgência de cidadania” (HOLSTON, 1996) que, no entendimento de lipovetsky, seria bem mais abrangente e completa, incluindo aí a própria moda como forma sensível (LIPOVETSKY, 1989). Em tal completude e em tal abrangência, se exercita a partilha do sensível e da instauração do “comum” enquanto possibilidade estética, provocando novas reflexões em antigas teorias sobre a arte que consistiram e ainda consistem exatamente em sustentar uma “presunção de poder assumir uma atitude de depositários de uma verdade não transitória, mas definitiva e incontestável” (DORFLES, 1992, p. 1).

O filtro “comum” na metrópole consubstancia-se no que é em sua própria imagem e forma: comum. Assume por vezes a aparência do provisório, contudo, com uma sensibilidade definitiva. A arte popular nos faz ver a metrópole como processo contínuo, obra inacabada e processo continuamente metamórfico, porém, desfragmentador. Nesse sentido, o presente texto se alinha com o pensar de Gilo Dorfles (1992, p.1): “a rapidez com que ocorrem as transformações estilísticas e técnicas, neste como em outros setores, faz com que se possa estudar, com certa probabilidade de sucesso, apenas o seu devir”.

Sendo a cidade um “lugar do homem” – por excelência –, como diz Sandra Pesavento (2004, p. 9), ela se presta à multiplicidade de olhares entrecruzados, olhares transdisciplinares. Abordando o real em busca de significados e ressignificações, é entre esses olhares cruzados que a arte popular se realiza como “filtro da metrópole”. Entretanto, é necessário que, antes de tudo, essa mesma arte se torne imagem de si própria.

Enquanto objeto em si, a referida arte aguarda, quando muito, esquemas de classificações museológicas “para guardar ou expor o objeto de modo que a realidade da própria coleção, sua ordem coerente, suprima as histórias específicas da produção e apropriação do objeto” (CLIFFORD, 1994, p. 72). Extrapolando o objeto em si, esparso ou classificado, a imagem da arte popular se mostra como um filtro especial em meio às diversas lentes que dão visibilidade para outros e para si, evadindo-se de esquemas classificatórios ao imiscuir-se como imagem da metrópole, imagem do vivido, imagem de multiplicidades, diversidades e diversificações, imagem de múltiplas possibilidades.

Para além dos objetos em si, a metrópole também não sobrevive sem imagens. E essa interdependência se deu (historicamente) e se dá, sobretudo atualmente, na medida em que são representações ou abstrações da realidade (AZEVEDO, 2006). Conforme argumenta Ricardo Marques de Azevedo, metrópole é pura abstração. Contudo, enquanto imagem do objeto em si, objeto este insurgente de um tipo peculiar de cidadania por meio da política própria de sua estética, a especificidade da arte popular instaura uma abstração particular dentre as imagens que constituem tal abstração metropolitana. Tal é a especificidade da arte popular que ao romper com as formas sensíveis das comunidades (RANCIÈRE, 1996), surge como filtro específico, no âmbito da imagem.

Nesse sentido, o conhecimento e a vivência da arte popular possibilitam conhecer parte da multiplicidade que caracteriza a metrópole. O conhecimento da arte popular como filtro se dá, portanto, em duas dimensões: como objeto especial de análise e/ou como imagem ou representação do objeto.

Se, como afirmamos acima, a metrópole não sobrevive sem a multiplicidade dos olhares, essa mesma multiplicidade não seria a mesma sem as coleções de arte popular e, sobretudo, sem as imagens que produzimos da arte popular. A constituição de imagens da arte popular é uma das possibilidades de

vulcanização do dissenso ao qual se refere Rancière quando busca compreender a partilha do sensível num mundo de insensíveis (RANCIÈRE, 2005). Tal vulcanização ocorre ao se tornar imagem de si própria. É nesse momento que a arte popular provoca um dissenso estético que dá à busca de significados urbanos uma conotação de “ruptura nas formas sensíveis da comunidade” (RANCIÈRE, 1996, p. 370).

Esse objeto especial de vulcanização de significado na metrópole ocuparia, portanto, um lugar específico numa “partilha de espaços, tempos e tipos de atividade que determina propriamente a maneira como um *comum* se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha” (RANCIÈRE, 2005, p. 15).

Desse modo, pela via da imagem da arte popular como filtro da metrópole, a maneira “comum” se revela na verdade imprescindível para a forma final do mundo em que vivemos, e, sobretudo, para se poder acessá-lo pela via estética, única via talvez em que se encontrem imagem e imaginário, construção estética acessível para que se possa partilhar o intangível por meio da abstração.

Trata-se da inserção de um objeto-filtro num momento de transição paradigmática em que se conclui que as ciências modernas e seus objetos privilegiados de estudo “são de muito pouca utilidade para a construção do conhecimento-emancipação” (SOUSA SANTOS, 2005, p. 371). Ocupando-se de posicionar os modos *comuns* para a captura do conhecimento que soluciona o renitente desconhecido, Sousa Santos traduz a política da estética para uma quase utopia do dia-a-dia. E o faz referenciado-se em Chomsky (*apud* SOUSA SANTOS, 2005, p.371):

Chomsky propõe, portanto, a criação de um novo senso comum, a que chama ‘senso comum cartesiano’. A idéia de Chomsky é que as pessoas comuns têm uma enorme quantidade de conhecimento em muitas áreas distintas. O seu exemplo particular são as conversas e as discussões sobre desporto na nossa sociedade. Depois de observar que as pessoas comuns aplicam a sua inteligência

e as suas capacidades analíticas para acumularem um considerável conjunto de conhecimentos nesta área específica, Chomsky prossegue o argumento, afirmando que essa destreza intelectual e essa capacidade de compreensão podiam ser usadas em áreas realmente importantes para a vida humana em sociedade.

O trecho acima citado expõe bem que na tradução da política da estética, tal como a vemos em Rancière para uma “quase utopia do dia-a-dia” subjaz sempre o risco da classificação. Sousa Santos (2005, p. 371), ao dizer “podiam ser usadas em áreas realmente importantes para a vida humana em sociedade”, chama a si essa delicada tarefa. O que pode ser grave é que compreender as formas consideradas mais complexas a partir das formas consideradas mais “comuns”, uma vez operacionalizada a classificação, pode mascarar uma reverberante polifonia contida no objeto (popular) que se quer compreender, tornando-o belo, porém hierarquizante e hierarquizado.

A inserção da arte popular como possibilidade de configuração de um objeto de estudo, por meio do qual é possível compreender as imagens da metrópole, deve admitir a partilha de um conhecimento emancipador, porém não mais como potência homogeneizadora com uma lógica determinista em direção a um fim possível, mas admitindo que a arte popular configura uma estética que, por ser também política, efetiva-se nas formas da metrópole em cujas imagens imprime a sua condição de belo. Por isso é diretamente vinculada ao cognitivo, podendo ser considerada possibilidade de conhecimento objetivo.

Nota

¹ “O capital econômico só pode assegurar os lucros específicos, se reconverter-se em capital simbólico. A única acumulação legítima [...] implica em poder de consagrar objetos (é o efeito de griffe ou de assinatura) ou pessoas (pela exposição, exposição, etc.), portanto, de conferir valor, e de tirar os lucros dessa operação” (BOURDIEU, 1996, p. 153).

Referências

- ARRUDA, G. *Cidades e sertões: entre a história e a memória*. Bauru: Edusc, 2000.
- AZEVEDO, R. M. de. *Metrópole: abstração*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- BARTHES, R. *Sistema da moda*. Lisboa: Edições 70, 1999.
- BOURDIEU, P. *As regras da arte: gênero e estrutura do campo literário*. São Paulo: Cia. das Letras, 1996.
- CANCLINI, N. *Culturas híbridas*. São Paulo: Edusp, 1998.
- CASTELLS, M. *A sociedade em redes. A era da informação: economia, sociedade e cultura*. São Paulo: Paz e Terra, 1999.
- CHAUÍ, M. *Prefácio à crítica da razão pura*. Rio de Janeiro: Nova Cultural, 1996.
- BURKE, P. *Hibridismo cultural*. São Leopoldo: Unisinos, 2003.
- CLIFFORD, J. Colecionando arte e cultura. *Revista do Patrimônio*, n. 23, 1994.
- DEBORD, G. *A sociedade do espetáculo: comentários sobre a sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DORFLES, G. *O devir das artes*. São Paulo: M. Fontes, 1992.
- HALL, S. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representações da Unesco no Brasil, 2003.
- HOLSTON, J. Espaço de Cidadania Insurgente. *Revista do Patrimônio* n. 24. IPHAN. Brasília, 1996.
- LIPOVETSKY, G. *O império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas*. São Paulo: Cia. das Letras, 1989.
- KANT, I. *Crítica da razão pura*. Rio de Janeiro: Nova Cultural, 1996.
- ORTEGAY GASSET, J. *A desumanização da arte*. São Paulo, Editora, 2001.
- ORTIZ, R. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 2001.
- PESAVENTO, S. J. *O Imaginário da cidade: visões literárias do urbano – Paris; Rio de Janeiro; Porto Alegre*. Porto Alegre: UFRGS, 1999.
- RANCIÈRE, J. *O dissenso*. In: NOVAES, A. (Org.). *A crise da razão*. São Paulo: Cia. das Letras, 1996.
- RANCIÈRE, J. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Ed. 34, 2005.
- STRINATI, D. *Cultura popular: uma introdução*. São Paulo: Hedra, 1999.
- SOUSA SANTOS, B. *A crítica da razão indolente: contra o desperdício da experiência*. São Paulo: Cortez, 2005.

* Doutorando em História (UFG). Mestre em Gestão do Patrimônio Cultural. Arquiteto. E-mail: